



HAL
open science

**Contre l'autonomie et la clôture du texte : formes et
ambiguïtés de la fiction moderniste européenne :
(1910-1939)**

Victor-Arthur Piégay

► **To cite this version:**

Victor-Arthur Piégay. Contre l'autonomie et la clôture du texte : formes et ambiguïtés de la fiction moderniste européenne : (1910-1939). Littératures. Université de Bourgogne, 2014. Français. NNT : 2014DIJOL027 . tel-01275489

HAL Id: tel-01275489

<https://theses.hal.science/tel-01275489v1>

Submitted on 17 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**Université de Bourgogne
UFR Lettres et Philosophie
Département de Lettres Modernes**

THÈSE

Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Bourgogne

Discipline : Littérature comparée

Présentée et soutenue publiquement par

Victor-Arthur PIÉGAY

le 21 novembre 2014

**Contre l'autonomie et la clôture du texte :
Formes et ambiguïtés de la fiction moderniste européenne
(1910-1939)**

Sous la direction de M. le Professeur Georges ZARAGOZA

Jury

Philippe Chardin (Université François Rabelais – Tours)
Florence Godeau (Université Jean Moulin – Lyon III)
Sébastien Hubier (Université de Reims – Champagne-Ardenne)
Emmanuel Le Vagueresse (Université de Reims – Champagne-Ardenne)
Frédérique Toudoire-Surlapierre (Université de Haute-Alsace – Mulhouse-Colmar)
Georges Zaragoza (Université de Bourgogne – Dijon)

À mes parents

À Sixtine

REMERCIEMENTS

Mes premiers mots vont à Georges Zaragoza, qui a accepté de diriger cette thèse et qui m'a guidé, durant plusieurs années, dans mon travail de recherches. Qu'il soit remercié pour sa disponibilité, sa sympathie et sa patience, mais aussi, plus largement, et depuis huit ans déjà, pour avoir veillé sur ma destinée universitaire.

Je remercie également M. Philippe Chardin, Mme Florence Godeau, M. Sébastien Hubier, M. Emmanuel Le Vagueresse et Mme Frédérique Toudoire-Surlapierre d'avoir accepté de lire et d'évaluer ce travail, en dépit de leurs nombreuses obligations.

Je tiens à exprimer tous mes remerciements à la section de littérature comparée de l'université de Bourgogne et à ses enseignants avec lesquels j'ai eu la chance de pouvoir travailler. Je remercie tout spécialement Vanessa Besand et Béatrice Guéna.

Je n'oublie pas les professeurs émérites Didier Souiller et Jacques Poirier. J'ai eu l'honneur de profiter de leurs enseignements et ils m'ont toujours prodigué de précieux conseils.

Je pense à tous ceux qui, de près ou de loin, se sont intéressés à ce travail, m'ont aidé, moralement, matériellement ou scientifiquement. Je remercie en particulier Samuel Bidaud, ainsi que Julien Gilbert, compagnon de mes dernières semaines de travail.

Les fidèles entre les fidèles, Aymeric, Gaétan, Julien, Marie, Nicolas, Priscilla et Vincent seront présents jusqu'à l'aboutissement de ce travail. Qu'ils en soient dûment remerciés.

Je n'oublie pas, loin s'en faut, mes compagnons de l'université de Bourgogne, Jean-Baptiste Goussard, Jérôme Martin et Thomas Verjans, qui me rappellent jour après jour que l'esprit le plus fin peut être conjugué à l'humour le plus décapant et au second degré le plus salvateur.

Je remercie ma très chère Sixtine pour sa patience angélique durant les dernières semaines de production de ce travail et pour son précieux soutien. Sa présence douce et rassurante bruit dans nombre de ces pages.

La place me manque pour faire état de ce que je dois à mes parents, Annick et Gérard Piégay. Leur soutien indéfectible explique que ce travail, comme tous ceux qui viendront, leur soit dédié.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Afin de ne pas surcharger les notes de bas de pages, les références des citations traduites extraites des corpus primaire et secondaire seront indiquées dans le corps du texte, entre parenthèses. Les références aux éditions originales se trouvent en notes de bas de page. Les informations relatives aux éditions utilisées se trouvent dans la bibliographie en fin de ce volume.

Les abréviations suivantes seront utilisées pour renvoyer aux œuvres :

CORPUS PRIMAIRE

La Chambre de Jacob (V. Woolf) : *CJ*

Les Faux-Monnayeurs (A. Gide) : *FM*

L'Incongru (R. Gómez de la Serna) : *I*

Mrs Dalloway (V. Woolf) : *MD*

Orlando (V. Woolf) : *O*

Polycéphale et madame (R. Gómez de la Serna) : *PM*

Le Romancier (R. Gómez de la Serna) : *ROM*

Ulysse (J. Joyce) : *U*

CORPUS SECONDAIRE

Le Docteur invraisemblable (R. Gómez de la Serna) : *DI*

Dublinois (J. Joyce) : *D*

Paludes (A. Gide) : *P*

Portrait de l'artiste en jeune homme (J. Joyce) : *PJH*

Le Prométhée mal enchaîné (A. Gide) : *PME*

Traversées (V. Woolf) : *T*

Les Vagues (V. Woolf) : *V*

INTRODUCTION

Alors que Hans Castorp voit sa volonté de demeurer au sanatorium Berghoff légitimée par la température de « 37,8 » qu'indique le thermomètre, le narrateur mannien reprend la parole au début du chapitre intitulé « Caprices du mercure » afin de proposer à son lecteur l'une de ces méditations sur le temps qui rythment *La Montagne magique* :

Le temps, en réalité, n'a pas de coupures, il n'y a ni tonnerre, ni orage, ni sons de trompes au début d'un mois nouveau ou d'une année nouvelle ; et même à l'aube d'un nouveau siècle, les hommes seuls tirent le canon et sonnent les cloches.¹

Cette fragmentation que le temps ignore, l'esprit de l'homme la façonne : il distingue des générations et des époques, pose des jalons et des bornes, en un mot, périodise. L'histoire littéraire occidentale est rythmée par ces coups de canon dont certains résonnent avec une force particulière, ainsi de celui qui marque de façon tonitruante l'avènement de la modernité.

Les colloques, généralistes et particularistes, se succèdent à un rythme régulier et enrichissent périodiquement de leurs actes le corpus de littérature critique consacré à cette notion pour le moins problématique². Concept protéiforme au croisement de plusieurs disciplines – histoire, philosophie, sociologie, littérature – la modernité paraît de prime abord, et pour citer l'un des précurseurs du roman moderne, un écheveau particulièrement « embrouillé »³ dont les tenants et aboutissants sont presque aussi difficiles à mettre au jour qu'une chronologie linéaire dans *Vie et opinions de Tristram Shandy*. Aussi peut-il sembler utile, pour éviter les pièges que tend la modernité à qui souhaite l'expliquer et à plus forte raison encore le *modernism*⁴ anglo-saxon, véritable objet de cette étude, de débiter par un bref examen lexicologique, attitude raisonnable déjà promue comme socle de réflexion par

¹ TH. MANN, *La Montagne magique*, trad. M. BETZ, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2007 [1924], p. 259-260.

² Quelques exemples parmi les publications les plus récentes en langue française : L. FRAISSE (éd.), *Tradition et modernité en littérature*, actes des journées d'études des 12 et 13 octobre 2007 à l'université Marc Bloch de Strasbourg, Paris, Orizons, 2009 ; F. CLAUDON, S. ÉLIAS, S. JOUANNY, N. PAROLA-LECONTE, J. THÉLOT (éds.), *La modernité mode d'emploi*, actes du colloque de Créteil des 2 et 3 avril 2004, Paris, Kimé, 2006 ; C. LEROY, A. MAGNAN, D. GALLINGANI (éds.), *Révolutions du moderne*, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, 2004.

³ L. STERNE, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, trad. CH. MAURON, Paris, GF Flammarion, 1982 [1759], p. 463.

⁴ Nous faisons le choix d'uniformiser l'emploi de la minuscule dans l'initiale des noms de groupes, de mouvements, d'écoles et d'esthétiques, dans le corps de notre texte, que le terme employé soit en français, en anglais ou en espagnol. Les majuscules sont conservées dans le cas de citations traduites, si l'initiale apparaît, chez l'auteur concerné, en majuscule.

Henri Meschonnic dans son ouvrage *Modernité, modernité* car « [p]our comprendre la modernité, [il a] dû [s]e retraduire certains mots »¹. Il est bon de faire précéder un examen conceptuel d'une salubre archéologie lexicale, d'autant plus que ledit concept est l'objet d'un grand nombre de définitions parfois contradictoires. Aussi l'étude de la modernité, préalable nécessaire à un examen du *modernism*, suppose-t-elle dans un premier temps d'interroger la racine du nom : l'adjectif qualificatif « moderne »².

Un peu de lexicologie en guise de préambule

De prime abord, l'adjectif qualificatif « moderne » ne semble pas particulièrement problématique si l'on suit la première définition qu'en donne le troisième volume du *Dictionnaire culturel en langue française*³ (ci-après *DCLF*). Attesté pour la première fois dans notre langue aux environs de 1361, l'adjectif est emprunté au bas latin *modernus*, de l'adverbe *modo* signifiant « récemment ». La définition liminaire donnée par le *DCLF* est la suivante : « qui est du temps de la personne qui parle ou d'une époque relativement récente (par rapport à une époque plus ancienne) », l'adjectif étant ainsi synonyme d' « actuel », « contemporain » ou encore « présent ». Est aussi « moderne » ce « qui bénéficie des progrès récents de la science, de la technique », ce « qui reflète les goûts les plus récents » ou, pour qualifier une personne, celle « qui tient compte de l'évolution récente, dans son domaine ». En ces termes, l'adjectif « moderne » ne soulève pas de véritable problème. Il doit en effet être considéré comme un déictique temporel, catégorie du lexique qui permet de situer un discours relativement au temps de son énonciation. Il s'agit là toutefois d'une définition restrictive du terme que le *DCLF* replace ensuite dans les bornes de l'Histoire de l'Occident. Antonyme d'adjectifs qualificatifs comme « ancien » ou « antique », le terme « moderne » renvoie précisément à ce « qui appartient à une époque postérieure à l'Antiquité » et le *DCLF* de préciser qu'après les travaux de nombreux historiens, l'on considère que l'Histoire moderne s'étend de la fin du Moyen Âge – fixée à 1453 en lien avec la chute de Constantinople – jusqu'à la Révolution française. L'ère qui suivrait cet âge moderne serait ainsi communément appelée « époque contemporaine » selon une logique historique et au sein

¹ H. MESCHONNIC, *Modernité, modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988, p. 11.

² Tous les emplois métalinguistiques de termes comme « moderne », « modernisme », « modernité » ou « avant-garde » seront mis en exergue par des guillemets pour éviter toute confusion.

³ Pour toutes les définitions : « moderne », « modernité » et « modernisme », voir A. REY (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005, p. 677-678.

d'une chronologie qui, si elle reste toujours discutable en soi, relève de la périodisation du temps linéaire occidental.

Dans son acception historique, l'adjectif « moderne » reste globalement intelligible pour peu que l'on souscrive à ce qu'une telle vision de l'Histoire, des coups de canon et sons de cloche qui rythment sa périodisation, a d'intrinsèquement conventionnelle. Dans le champ littéraire, il serait spécieux et peut-être vain de chercher à dater précisément une hypothétique, ou légendaire, première utilisation du terme. La tentation est grande de mentionner la fameuse querelle des Anciens et des Modernes, mais l'on peut y céder uniquement pour placer l'accent sur l'idée de progrès, exprimée dans le deuxième volet de la définition du *DCLF* et qui semble être le nerf de cette guerre qui se déroula à l'extrême fin du grand siècle, mais qui existait déjà en germes dans la littérature produite sous Louis XIII¹. À la fin du XVII^e siècle en effet, les auteurs (auto)proclamés modernes développent une théorie du progrès artistique informée par les progrès scientifiques dans la mouvance de Pascal et de Descartes. Il ne s'agit pas de nier ni même de minorer la valeur intrinsèque de la littérature grecque ou latine, mais en conformité avec une croyance au progrès qui caractérisera aussi les Lumières et qui deviendra au XIX^e siècle ce grand mythe bourgeois tant dénoncé par les adversaires de la philosophie positiviste, d'entrer dans un rapport d'émulation pour produire une littérature informée par des techniques nouvelles et des moyens d'expressivité rénovés. Montaigne dans ses *Essais* et Joachim Du Bellay dans sa *Deffence, et Illustration de la langue françoise*, deux ouvrages développant le concept d'innutrition au carrefour de l'*imitatio* et de l'*inventio* ne disaient finalement pas autre chose, un siècle avant Perrault.

Alléguons toutefois un autre exemple afin de recentrer la question sur le genre littéraire qui nous intéressera plus spécifiquement dans cette étude, le roman, et d'élargir cette archéologie du moderne à l'échelle européenne. S'il est vain de chercher à exhumer la première occurrence littéraire du terme « moderne », il demeure possible de consulter l'acte de naissance du roman moderne ou plutôt les actes, car il semble que la modernité romanesque, à l'image du genre qui la reflète, soit marquée par une naissance plurielle². Des auteurs comme Rabelais, Cervantès et Sterne sont associés à la naissance du roman des temps modernes, ce genre n'assumant pas encore absolument son statut, qui demeure obligé de se déguiser sous la forme de récits de voyage, de fausses chroniques, de *disputationes* scolastiques ou d'(auto)biographies bigarrées. D'une façon plus complexe, ce roman moderne

¹ Voir sur cette question l'essai de M. FUMAROLI dans le volume consacré à *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001.

² Voir sur cette question D.-H. PAGEAUX, *Naissances du roman*, Paris, Klincksieck, 2006 [1995].

naît aussi de ses techniques narratives inédites qui lui permettent de réfléchir le fonctionnement de celui qui l'a précédé – en particulier le roman gréco-latin et le roman de chevalerie – pour le juger et, le cas échéant, le parodier. Aussi le roman conquiert-il sa dimension moderne par l'innovation et l'opposition, tant thématique que stylistique. Le roman est en effet toujours moderne « par rapport à » ou « en opposition à ». Toute l'histoire de la modernité littéraire – ne parlons pas encore du *modernism* – serait par conséquent pensée selon les termes d'une logique polémique comme l'a très bien synthétisé Henri Meschonnic dans une formule frappante : « la modernité est un combat »¹. Ce double versant : le progrès et la dimension polémique qui l'accompagne, semble bel et bien informer la notion de modernité voire lui donner sa principale assise conceptuelle et rhétorique.

Les ambiguïtés de la modernité

Revenons d'abord à l'analyse lexicale pour constater que le mécanisme de la suffixation peut être, dans certains cas, particulièrement retors. Si l'adjectif « moderne », lorsqu'il est appliqué au genre romanesque – mais cela serait vrai également de la poésie et du théâtre – ne peut être compris d'une façon univoque, que dire du substantif « modernité » qui en dérive ? Son ambiguïté tient d'abord à son incroyable plasticité dans la mesure où le concept semble s'inscrire dans la plus petite division du temps humain : l'instant. Il faut ici revenir à Meschonnic et à son sens de la formule : « Quand je répète : modernité modernité, on n'a pas fini le deuxième mot qu'elle a déjà changé »². Cette variabilité foncière n'a toutefois pas empêché une conceptualisation de la modernité selon deux axes opposés résumés par Éric Pellet :

une conception « moderne » de la modernité, celle d'Habermas, autant que de Lyotard ou du Foucault des *Mots et des choses*, et, en d'autres termes, de Hugo, qui fait de la modernité une époque particulière de l'histoire de l'humanité ; et une conception « classique » de la modernité, celle de Baudelaire, du Foucault de *Qu'est-ce que les Lumières ?*, qui laisse à *moderne* son statut de déictique, présente la modernité comme un *ethos*, une attitude non datable, mais définie par son rapport au temps.³

¹ H. MESCHONNIC, *op. cit.*, p. 9. Nous sommes ici dans ce qui constitue l'essence même du terme comme le note Matei Calinescu qui remarque que « [l]a distinction entre *antiquus* et *modernus* semble avoir toujours impliqué une signification polémique ou un principe de conflit » : « [t]he distinction between *antiquus* and *modernus* seems to have always implied a polemic significance, or a principle of conflict ». M. CALINESCU, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987 [1977], p. 14.

² H. MESCHONNIC, *op. cit.*, p. 16.

³ É. PELLET, « *Permanence rhétorique du discours de la modernité* », in F. CLAUDON *et al.* (éds.),

Le premier consiste à l'envisager sous l'angle d'une périodisation de l'Histoire dont elle serait l'un des coups de canon. Du nom commun on glisse au nom propre pour délimiter l'ère de la Modernité. Pourtant, cette perspective historiciste ne semble guère satisfaisante dans la mesure où les limites chronologiques ne sauraient être que relatives. En partant des nombreuses controverses des années soixante-dix sur le concept de postmodernité, Éric Pellet constate qu'il est particulièrement difficile de dater avec précision ce que le préfixe « post- » signale comme une hypothétique fin de la modernité et les limites de la période se voient condamnées à être toujours envisagées selon une modalité interrogative : « la modernité a-t-elle sombré après Auschwitz et Hiroshima [...] » comme l'ont proclamé les postmodernes, « ou bien reste-t-elle le “projet inachevé” des Lumières [...] ? »¹ La question se complique un peu plus si l'on considère, avec Gilles Lipovetsky, que la postmodernité elle-même a été suivie par l'hypermodernité, prolongement anxiogène entériné par le coup de canon assourdissant du 11 septembre 2001 qui aura scellé d'une façon traumatisante l'entrée du monde occidental dans le XXI^e siècle.

La seconde conception de la modernité peut être énoncée par une définition éthique qui la relativise. Autrement dit, la modernité n'est pas une période, mais serait de toutes les périodes et son caractère essentiellement transitoire serait contrebalancé par une rhétorique de la modernité qui, elle, serait permanente², fondée sur un contexte polémique et les arguments d'une inadéquation des formes au temps présent et du progrès dans l'art. Toutes les transformations esthétiques et les bouleversements littéraires ressortiraient dès lors à cette oxymorique tradition du moderne³ qui implique à la fois un rapport d'opposition à une époque précédente, mais surtout une idée de rupture liée à un état d'insatisfaction. Il n'y a donc plus une Modernité, mais des modernités qui doivent toutes, selon leurs caractéristiques propres, être étudiées avec des outils différenciés.

La conception relativiste de la modernité doit également être questionnée pour faire apparaître une double tendance : une vision verticale et une vision horizontale. La première se développe précisément autour de la notion de progrès. Il s'agit toujours, pour l'écrivain inscrit dans un mouvement de modernité quel qu'il soit, de faire mieux que ses prédécesseurs pour tendre... à quelle fin, au double sens d'objectif et d'achèvement ? Peut-être à ce que Roland

op. cit., p. 182.

¹ *Ibid.*, p. 179.

² On aura reconnu le dualisme à l'œuvre dans l'article fondamental de Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne ». CH. BAUDELAIRE, « Le Peintre de la vie moderne », in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980.

³ Voir, pour l'ambiguïté inhérente de cette expression, A. COMPAGNON, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

Barthes appelle, dans *Le Degré zéro de l'écriture*, la « Littérature impossible »¹, littérature idéale qui mettrait fin à toute littérature ou, pour le dire autrement, représentation parfaite en adéquation avec un instant donné qui rendrait obsolète les modèles antérieurs. Dans ce cas toutefois, la critique littéraire flirte avec l'eschatologie et semble substituer aux coups de canon historicistes les trompettes assourdissantes de l'apocalypse. N'est-ce pas précisément ce qu'entend la critique anglo-saxonne en nommant *modernism* un concept qui fait figure d'archétype de ces « célèbres *saecula* » dont parle Frank Kermode, ces divisions chronologiques arbitraires qui prennent la forme de « [f]ins que tout le monde perçoit [...] où tous les éléments d'un paradigme apocalyptique coexistent »² ?

Allers et retours d'une fiction critique

D'emblée, une précision s'impose : modernité et *modernism* ne sont pas synonymes. S'ils peuvent l'un et l'autre renvoyer à une période, la modernité est aussi l'éthique propre à chaque artiste qui se place dans un rapport avec la tradition, pour en intégrer ou en critiquer, selon des degrés divers, les aspects ; le *modernism*, du fait de la suffixation et par une intuition analogique difficile à réfréner, peut être considéré de prime abord comme un mouvement esthétique et culturel. Il n'existe à l'heure actuelle que peu de travaux consacrés à une traduction dans le comparatisme français de ce que la critique anglo-saxonne nomme communément, et depuis plus d'une quarantaine d'années déjà, *modernism*³, si l'on excepte un volume récent, co-dirigé par Catherine Bernard et Régis Salado, publié en 2008 et qui ne semble guère, depuis, avoir engendré d'autres recherches dans son sillage⁴. Par conséquent, si les études anglo-saxonnes, déjà pléthoriques, voient chaque année apparaître leur lot d'ouvrages de synthèse⁵ sur un concept qui est d'ores et déjà repensé⁶, et dont les rééditions augmentées paraissent parfois rapides au regard des pratiques éditoriales de l'Hexagone,

¹ R. BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, p. 32.

² F. KERMODE, *The Sense of an Ending : Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 1967, p. 11 : « famous saecula, Ends of which everyone is aware, and in which [...] all the elements of the apocalyptic paradigm clearly co-exist » (nous traduisons toutes les citations critiques, sauf mention contraire).

³ À partir de ce point et dans toute cette introduction, le terme sera traduit en français par « modernisme » et devra être entendu dans le sens que lui donne la critique anglo-saxonne. Le terme anglais sera réutilisé lorsqu'il s'agira de distinguer le modernisme de concepts différents ou voisins.

⁴ C. BERNARD, R. SALADO (éds.), *Modernité/Modernism. Textuel*, n°53, Paris, Université Paris VII-Denis Diderot, 2008.

⁵ Quelques exemples récents publiés depuis les années 2000 : P. NICHOLLS, *Modernisms : A Literary Guide*, Basingstoke, New York, Palgrave Macmillan, 2009 [1995] ; P. CHILDS, *Modernism*, London, New York, Routledge, 2008 [2000] ; P. LEWIS, *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

⁶ Voir M. THORMÄHLEN (ed.), *Rethinking Modernism*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York, Palgrave Macmillan, 2003.

preuve de l'engouement que le concept suscite encore, ce dernier n'a « guère été acclimaté par la critique française »¹. Le terrain semble pourtant plus que propice aux investigations comparatistes dans la mesure où le modernisme regrouperait des pratiques artistiques plurielles à l'échelle européenne voire internationale : peinture, littérature, musique, danse ou architecture pour peu que ces dernières témoignent d'une volonté expérimentale.

Ce terrain en apparence fertile se révèle pourtant vite piégé. Il l'est tout d'abord par l'association couramment alléguée entre un aspect historique et un aspect esthétique passant par des caractéristiques formelles et stylistiques qui devraient conférer au mouvement son unité, les deux aspects étant réunis dans les études anglo-saxonnes à partir de l'idée de crise. Selon Pericles Lewis, la crise conditionnant l'émergence de la littérature moderniste au tournant des XIX^e et XX^e siècles prendrait trois formes : une crise de la raison, une crise du libéralisme et, du point de vue littéraire, une crise de la représentation passant par une rupture avec les formes traditionnelles en faveur d'une promotion de techniques nouvelles répondant aux impératifs d'une époque bouleversée. Le modernisme littéraire serait donc une « littérature qui a pris conscience d'une crise de la représentation vers le milieu du XIX^e siècle et qui a tâché d'y répondre »². Rien de très étonnant ici pour qui a lu, par exemple et dans le champ du romanesque, l'ouvrage fondateur de Michel Raimond sur ce qu'il a appelé « la crise du roman » après la fin du Naturalisme³. Ce qui est plus surprenant en revanche, c'est cette volonté de la critique anglo-saxonne de regrouper des manifestations culturelles et artistiques disparates sous une étiquette commune et de donner ainsi l'idée d'un groupe unifié.

Ne nous y trompons pas, le modernisme est une invention, une fiction critique dont les chercheurs anglo-saxons, qui ne cessent de l'écrire année après année, semblent même parfois avoir perdu l'acte initiateur. Si elles ont connu bon nombre de mutations, accompagnant celles de l'univers académique anglo-saxon, les *modernist studies* actuelles naissent dans le courant des années soixante-dix. Si l'on peut faire remonter l'acte de naissance du modernisme à l'année 1927 et à l'ouvrage de Robert Graves et Laura Riding Jackson, *A Survey of Modernist Poetry*⁴, les textes critiques canoniques des quatre décennies qui vont de 1930 à 1970 ne semblent guère utiliser le terme, mais lui préfèrent celui de *modern*⁵ employé, lui, par certains

¹ Tel est le jugement énoncé par Catherine Bernard et Régis Salado dans leur argumentaire associé au programme de la journée d'étude paru sur la plateforme Fabula. R. SALADO, *Modernité/Modernism*, in *Fabula : la recherche en littérature* [en ligne], 4 mars 2006, http://test.fabula.org/actualites/modernite-modernism_13574.php.

² P. LEWIS, *op. cit.*, p. xviii : « [...]literature that acknowledged and attempted to respond to a crisis of representation beginning in the mid-nineteenth century ».

³ M. RAIMOND, *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années 20*, Paris, José Corti, 1966.

⁴ L. RIDING JACKSON, R. GRAVES, *A Survey of Modernist Poetry*, London, Heinemann, 1927.

⁵ C'est le cas dans l'article de J. FRANK, « *Spatial Form in Modern Literature* », in *The Sewanee Review*,

auteurs de la période, à l'image de Virginia Woolf et de son article-manifeste « *The Modern Novel* ». Il semble que ce soit la première somme consacrée au modernisme, qui peut aussi faire figure de vulgate, éditée par Malcolm Bradbury et James McFarlane, qui ait démocratisé le concept dans un titre qui assigne aussi ses limites historiques, appelées à devenir canoniques ou presque, aux expérimentations littéraires modernistes : *Modernism : A Guide to European Literature 1890-1930*¹.

D'emblée la posture critique adoptée par les contributeurs de l'ouvrage est ambiguë : s'ils semblent englober l'Europe et les États-Unis dans une géographie du modernisme², c'est un corpus anglo-saxon qui reste privilégié et à partir de ce dernier que le modernisme est théorisé. On le comprend aisément, le concept semble difficilement applicable à la sphère européenne dans sa totalité dans la mesure où il se heurte à un certain nombre de particularismes locaux. C'est pourquoi il demeure difficile de regrouper dans un seul et même mouvement des écrivains aussi différents que Breton, Marinetti, Thomas Mann, Artaud, Pirandello ou Gertrude Stein sans prendre en considération les problématiques propres à chaque genre littéraire et à chaque aire culturelle.

À l'échelle européenne, le modernisme fait entendre des sons de cloche différents et l'existence d'un mouvement unifié ne semble pouvoir concerner que l'Espagne, par une remarquable ironie du sort tant la péninsule ibérique fait figure de parent pauvre dans les recherches modernistes anglo-saxonnes quand celles-ci dépassent les frontières américaines et britanniques. Le terme de *modernismo* désigne en effet, en Espagne et en Amérique latine, et seulement dans ces deux aires géographiques et culturelles, un mouvement littéraire, unifié et reconnu en tant que tel, de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle sous influence parnassienne et symboliste. Le *modernismo* étant *a priori* circonscrit dans le genre poétique à partir de l'impulsion donnée par le poète nicaraguayen Rubén Darío, il ne nous intéressera pas ici au premier chef, sinon en tant que tendance d'une période plus large de la modernité hispanique appelée parfois, à partir de l'ouvrage fondateur de José-Carlos Mainer et par analogie avec le Siècle d'or (*Siglo de oro*), Âge d'argent (*Edad de plata*)³.

vol. 53, n°4, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1945, mais aussi dans l'ouvrage canonique de R. ELLMANN, C. FEIDELSON (eds.), *The Modern Tradition : Backgrounds of Modern Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1965 ou encore dans l'étude désormais classique consacrée au roman du courant de conscience, R. HUMPHREY, *Stream of Consciousness in the Modern Novel, A Study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner, and Others*, University of California Press, 1954.

¹ M. BRADBURY, J. McFARLANE (eds.), *Modernism : A Guide to European Literature 1890-1930*, Harmondsworth, New York, Penguin Books, 1991 [1976].

² Voir M. BRADBURY, « *The Cities of Modernism* », *ibid.*, p. 96-104.

³ J.-C. MAINER, *La Edad de plata (1902-1939) : ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Catedra, 1981 [1975]. Il faut remarquer que les études hispaniques paraissent moins rétives que la France à la transposition du concept de *modernism* dans leur champ d'investigation. En témoigne l'article de J. BUTT,

Face à l'unité précaire du concept, la critique anglo-saxonne privilégie parfois le pluriel, *modernisms*, qui englobe les avant-gardes constituées en groupes comme les novateurs isolés. Futuristes, cubistes, expressionnistes, surréalistes et même, suivant les postures adoptées, les symbolistes, tout autant que les électrons libres n'ayant participé à aucun groupe d'avant-garde, seraient les différentes parties d'un tout ou les contenus d'un contenant pour peu que soit partagée l'éthique de la rupture. Chaque mouvement, chaque auteur novateur désigne ainsi d'une façon plus ou moins marquée cette forme de transcendance esthétique que serait le modernisme, fondée sur la réaction et l'opposition comme son nom semble l'indiquer. Il s'agit en effet du premier « -isme » de l'histoire littéraire à inclure la racine « modern- » dans son nom même. Que pourrait-être par conséquent le modernisme sinon un concept polémique qui érige la rupture avec le passé comme norme de production des œuvres ? C'est là en effet, semble-t-il, le seul point commun qui relie les mouvements et artistes disparates qui l'animent : la rupture affichée et revendiquée avec les formes qui ont préexisté dans une logique de la table rase passant par le prisme de formes toujours plus expérimentales.

À cette éthique s'ajoute une série de caractéristiques qui font du modernisme un formalisme esthétique : pratique du vers libre en poésie, chute du quatrième mur au théâtre, intériorisation du roman. Développons ce dernier point puisque c'est le roman, et lui seul, qui nous intéressera au sein de cette étude. Le roman moderniste serait un roman de la rupture : c'est ce qui ressort des études fondatrices qui lui sont consacrées. Refusant la forme et le style propres aux esthétiques réalistes du siècle précédent, le roman moderniste fait le choix de formes expérimentales et innovantes, rompt avec l'objectivité narrative et la représentation de personnages complets et cohérents placés dans un environnement minutieusement décrit pour privilégier la représentation de la vie intérieure dans toute sa complexité voire son incohérence. Privant le roman de romanesque, les romanciers modernistes attaquent le tissu narratif même et substituent à l'intrigue linéaire des formes d'ordonnement alternatives comme le rythme inspiré de la poésie ou de la musique, ou une forme verticale pour reprendre l'expression de Joseph Frank qui a fait florès dans la critique anglo-saxonne.

« *Modernismo y Modernism* », in R. A. CARDWELL, B. McGUIRK (eds.), *¿ Qué es el modernismo ? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Boulder, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1993, dans lequel il développe l'idée de l'existence de ce qu'il appelle « modernisme castillan ». Il faut aussi citer les tentatives de M. L. BRETZ, *Encounters Across Borders : The Changing Visions of Spanish Modernism, 1890-1930*, Lewisburg, Pa., Bucknell University Press, 2001 et de C. SOUFAS, *The Subject in Question : Early Contemporary Spanish Literature and Modernism*, Washington DC, Catholic University of America Press, 2007. Tous trois travaillent néanmoins dans le monde universitaire américain.

Il n'est guère étonnant, eu égard à ces caractéristiques, que le *New Criticism* et sa pratique du *close reading* fondée sur l'idée d'une clôture des œuvres littéraires et le refus des données extra-textuelles ait trouvé un terrain particulièrement fécond dans le modernisme, tout comme la lecture structurale dont témoigneraient, par exemple, les travaux de David Lodge¹. Érigé en symbole d'une autonomisation du genre romanesque initiée par Flaubert au milieu du XIX^e siècle², le roman moderniste ne serait redevable à aucune règle préexistante de composition et, proclamant d'une façon tonitruante leur rupture avec le réalisme du siècle précédent, les romanciers privilégieraient le travail de la forme au détriment d'un contenu désormais considéré comme secondaire, mettraient l'accent sur le « comment » en lieu et place du « quoi ». Le roman moderniste ne se tournerait ainsi plus vers le réel pour l'imiter, le représenter ou même le traduire, mais plutôt vers lui-même, vers ses propres modalités de fonctionnement dans un processus autoréférentiel. John Fletcher et Malcolm Bradbury l'énoncent en des termes on ne peut plus clairs dans un article au titre révélateur, « *The Introverted Novel* » : « la forme n'est pas simplement un ensemble de moyens permettant de mettre en œuvre le contenu, mais d'une certaine façon, elle *est* le contenu »³. L'expression « roman introverti » paraît à ce titre séduisante et définit le corpus de la période à un double titre au moins : un roman qui se replie sur lui-même pour s'analyser ; un roman de la subjectivité qui délaisse la représentation extérieure pour se concentrer sur la conscience de ses personnages.

À ce titre, l'utilisation d'un corpus romanesque essentiellement anglo-saxon a permis aux études sur le modernisme d'aboutir à l'idée d'une unité formelle et stylistique globale bien souvent centrée sur la forme ressentie comme la plus révolutionnaire des premières décennies du XX^e siècle : le roman du courant de conscience. Il convient toutefois de remarquer que les théoriciens du modernisme peinent assez souvent à justifier la cohérence du seul corpus anglo-saxon hormis sous une unité de façade dont témoigne d'une façon ambiguë David Lodge. Avant d'énoncer les caractéristiques du roman moderniste en effet, Lodge convoque un groupe d'écrivains pouvant mériter cette étiquette : Henry James, Joseph Conrad, Virginia Woolf, James Joyce, Gertrude Stein, Ford Madox Ford, D. H. Lawrence, Ernest Hemingway et E. M. Forster. Témoignant des rapports conflictuels souvent entretenus par les

¹ Voir sur le roman moderniste, « *The Language of Modernist Fiction : Metaphor and Metonymy* », in M. BRADBURY, J. McFARLANE (eds.), *op. cit.*, p. 481-496 et *The Modes of Modern Writing*, London, Edward Arnold, 1977.

² Voir P. BOURDIEU, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

³ J. FLETCHER, M. BRADBURY, « *The Introverted Novel* », in M. BRADBURY, J. McFARLANE (eds.), *op. cit.*, p. 397 : « *The form is not simply an enabling means of handling the content, but in some sense it is the content* ».

contemporains ou de l'allégeance parfois très relative des romanciers des années vingt vis-à-vis de leurs devanciers du tournant du siècle, Lodge aboutit à la conclusion suivante :

En tout état de fait, aucune orthodoxie n'est à l'œuvre ici, pas d'hypothèses esthétiques ou d'objectifs littéraires réunis en un seul ensemble ; mais il est tout aussi clair qu'il existe un « air de famille » entre les romanciers modernistes.¹

Au vu de l'unité précaire du romanesque moderniste anglo-saxon, dont témoigne même une critique pourtant inféodée, plus qu'aucune autre, à des impératifs de scientificité comme peut l'être la méthode structurale de Lodge, il semble *a priori* difficile, sans redoubler les ambiguïtés, de faire traverser les frontières américaines et britanniques au modernisme. Une telle ouverture se justifierait pourtant par l'éthique des romanciers de l'époque qui tendent à rompre avec l'esthétique balzacienne et le naturalisme de Zola en France, le romanesque victorien de Dickens puis celui, qualifié d'« edwardien » par Woolf, de Bennett, Galsworthy et Wells en Grande-Bretagne, ou le réalisme *decimonónico*² de Pérez Galdós ou *Clarín* en Espagne. Cependant, dès qu'une tentative d'ouverture du corpus est réalisée, la définition du modernisme en termes stylistiques et formels se complique radicalement et le comparatisme peut dès lors pointer directement les ambivalences voire les limites du concept.

Si l'éthique des romanciers européens de la période semble présenter des points communs, ce n'est guère le cas de leurs pratiques respectives du roman. Deux exemples le démontrent : la place de la représentation de la vie intérieure, si elle est importante chez une majorité d'auteurs anglo-saxons de la période, l'est beaucoup moins chez certains de leurs contemporains continentaux. Ceux-ci font d'ailleurs bien souvent le choix, du point de vue des outils de la représentation, de psycho-récits ou de monologues rapportés témoignant d'une visible construction rhétorique³ quand le roman du courant de conscience promeut le monologue autonome ou, plus fréquemment, le monologue narrativisé⁴. De même, la quasi-

¹ D. LODGE, *The Modes of Modern Writing*, London, Edward Arnold, p. 45 : « Obviously there is no orthodoxy here, no single set of aesthetic assumptions or literary aims ; but equally clearly there is a "family resemblance" between the modernist novelists ».

² Cet adjectif espagnol, pratique, désigne ce qui est relatif au XIX^e siècle.

³ C'est ce que remarque Philippe Chardin dans *Le Roman de la conscience malheureuse* : « le nom de flux de conscience, donné à certaines techniques de monologue intérieur utilisées, à la suite de Joyce, par des écrivains de l'absurde comme Beckett ne doit pas induire en erreur : nous sommes bien, avec cette conscience originelle qu'on veut le plus inorganique possible, du côté de ce que Hegel appelle, non conscience de soi, mais sentiment de soi. Les pensées du héros de la conscience malheureuse, en revanche, ne sont nullement fragmentaires ou chaotiques ; ce sont de véritables "discours" que celui-ci se tient à lui-même. Il a conscience de soi, non pas seulement en ce sens primitif, cartésien, qu'il "pense", c'est-à-dire "a conscience", mais en ce sens qu'il cherche à acquérir une connaissance réflexive de sa propre existence ». PH. CHARDIN, *Le Roman de la conscience malheureuse*, Genève, Droz, 1982, p. 32.

⁴ On aura reconnu la taxinomie de Dorrit Cohn qui, si elle sera questionnée, servira néanmoins de socle terminologique pour désigner la représentation de la vie intérieure dans le roman. Voir D. COHN,

dissolution de l'instance narrative dans le roman du courant de conscience, ou du moins l'envahissement du discours du narrateur par la pensée des personnages, est là aussi sans doute moins prégnante sur le continent. L'on pourrait toutefois arguer que le primat de la vie intérieure ne saurait constituer un critère absolument valable au sein même du corpus anglo-saxon, en particulier en raison de l'écriture de romanciers américains comme Ernest Hemingway ou John Dos Passos. C'est ce qu'a bien analysé Sébastien Hubier en remarquant que

les romans monologiques – dont la réception a infléchi le cours de toute l'histoire littéraire occidentale – y contrastent singulièrement avec une autre propension littéraire, concomitante, que la critique a souvent qualifiée, à juste titre, de béhavioriste, les deux orientations pouvant coexister non seulement au sein de l'ensemble de la production romanesque, mais aussi au sein d'une même œuvre.¹

En résumé, et pour citer Suzi Gablik, « [l]e modernisme n'a jamais été un style propre »².

Aussi la posture des critiques anglo-saxons qui consiste à étudier le roman novateur de la première moitié du vingtième siècle à l'aune du réalisme du siècle précédent est-elle évidemment justifiée, mais doit être repensée si l'on veut sortir d'un corpus ségrégationniste et essayer de conférer au modernisme une unité à l'échelle européenne. Or il apparaît que c'est, premièrement, la question de l'autonomie du concept de modernisme qui doit être évaluée. La critique anglo-saxonne fait face en effet à un paradoxe qu'elle est rarement prompte à assumer : le roman moderniste, genre autonome et clôturé du point de vue formel ne peut finalement se définir qu'à l'aune du réalisme et par conséquent, se voit dépourvu d'autonomie esthétique, un roman étant moderniste par rapport à un roman antérieur qui ne l'était pas. Le modernisme est en effet un concept différentiel et le roman qui s'y rattache se définit amplement par des caractéristiques qu'il ne possède plus. Où que l'on regarde, c'est l'absence qui prime, une absence qui, pour être expliquée, analysée, nécessite, comme point d'achoppement, la comparaison avec ce qui était une présence dans le roman du siècle précédent. Le roman moderniste ne propose *plus* de narrateur omniscient, *plus* d'incipit classique, *plus* de dénouement complet qui informe le lecteur sur le devenir des personnages, est marqué par un *affaiblissement* de la structure narrative, par un *refus* du romanesque.

La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman, trad. A. BONY, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981.

¹ S. HUBIER, « Monologues intérieurs et narrations objectives. Idéologie et technique d'écriture dans le roman américain », in PH. CHARDIN (éd.), *Autour du monologue intérieur*, Anglet, Paris, Atlantica-Séguier, 2004.

² S. GABLIK, *Le Modernisme et son ombre*, trad. M. HECHTER, Paris, Thames & Hudson, 1997, p. 28.

Il faut ajouter une autre difficulté qui semble réduire un peu plus l'autonomie du concept : la critique anglo-saxonne s'accorde aujourd'hui à considérer que le modernisme a connu une fin, par un nouveau coup de canon, celui du postmodernisme. Par conséquent le modernisme est moins *après* le réalisme qu'*entre* le réalisme et le postmodernisme. Autrement dit le modernisme *n'est plus* le réalisme et *n'est pas encore* le postmodernisme : le concept est donc doublement différencié. Au-delà de ce que la périodisation a de commode pour ne pas dire de conventionnel, le rapport du postmodernisme avec le modernisme éclaire peut-être d'une lumière différente celui de ce dernier au réalisme. Le préfixe « post- » implique moins en effet une rupture qu'une continuation sous des modalités d'écriture différentes que le terme de modernisme n'implique pas par rapport au réalisme, le choix de la racine « modern- » impliquant, dans l'essence même du concept, l'idée de rupture.

Ce qui pourrait apparaître comme l'attitude extrême, sinon extrémiste, d'une critique anglo-saxonne désireuse de conférer une unité au modernisme par le truchement du formalisme parfois le plus radical, qui voit dans le modernisme un « non-représentationalisme »¹, un détournement de la représentation réaliste vers la forme, le style et la technique, demeure d'une certaine façon entériné par certains des textes de la période. On ne balaie pas si facilement des décennies d'études formalistes, d'autant plus que ces dernières ne sont pas apparues avec le *New Criticism* ou le structuralisme, mais sont concomitantes d'un modernisme qui, s'il ne se désignait pas de la sorte durant les quatre décennies des années 1890 à 1930, a vu éclore des commentaires formelles sur les œuvres novatrices publiées en particulier durant les *radical twenties*².

The Craft of Fiction de Percy Lubbock, *Aspects du roman* de E. M. Forster ou les textes théoriques de Virginia Woolf se font tous le relais des interrogations contemporaines sur la forme du roman dans ce qui pourrait s'apparenter, pour peu que l'on autorise la pratique d'une lecture à rebours de l'histoire littéraire, à une ère du soupçon avant la lettre. Cependant, d'une façon intéressante pour notre propos, ce n'est peut-être pas en Grande-Bretagne ou aux États-Unis que cette obsession formaliste s'exhibe de la façon la plus manifeste, mais dans la péninsule ibérique. En effet, dans son essai de 1925 intitulé *La Déshumanisation de l'art*, José Ortega y Gasset, jetant un regard déjà rétrospectif sur l'art nouveau, constate que ce dernier s'est progressivement construit en éliminant tous les éléments « humains, trop humains »³ dont l'art du siècle précédent était, selon lui, embarrassé. Ortega ne conçoit l'art moderne que

¹ Nous empruntons le néologisme à M. BRADBURY, J. McFARLANE, « *The Name and Nature of Modernism* », in M. BRADBURY, J. McFARLANE (eds.), *op. cit.*, p. 25.

² J. LUCAS, *The Radical Twenties*, Nottingham, Five Leaves Press, 1997.

³ J. ORTEGA Y GASSET, *La Déshumanisation de l'art*, trad. P. AUBERT, Paris, Sulliver, 2008, p. 74.

comme un art de la forme, du jeu et de l'autoréférentialité : un art privé des aspects humains propres aux pratiques réalistes qui se voient rejetées en bloc en raison d'une forte suspicion de pathétisme.

Une question s'impose ici : le genre littéraire du roman se prête-t-il facilement à cette entreprise de déshumanisation synonyme, pour emprunter le lexique de la peinture, d'abstraction, théorisée par Ortega et dont les critiques formalistes anglo-saxons témoignent dans leurs études ? Cette tendance n'est-elle pas démentie par les théoriciens eux-mêmes, Ortega en tête qui, dans le même ouvrage, caractérise certaines pratiques contemporaines – celles de Proust, Joyce et Ramón Gómez de la Serna – d'infra-réalisme, ce qui tend à prouver que l'humain dans le roman, s'il est miniaturisé, ne cesse pas pour autant de *figurer*. De ce point de vue, la vigueur du personnage romanesque, quelles que soient les transformations qu'il subit, n'est jamais contestée et, à l'inverse, il apparaît symptomatique de ce maintien de la figuration romanesque. C'est d'ailleurs le même Ortega qui, dans ses *Idées sur le roman*, « préten[d] [...] opposer un art de figures à un art d'aventures » car ce qu'il appelle « le roman de grand style » ne doit plus selon lui « inventer des trames intéressantes par elles-mêmes », mais « créer des personnalités séduisantes »¹. De plus, si les *modernist studies* se sont d'abord incarnées dans la conception dure du *New Criticism*, elles ont ensuite largement réintroduit l'idée de représentation au point que « la forme [soit] désormais souvent réinvestie mimétiquement [...] »² dans les études récentes. Beaucoup considèrent en effet que le roman moderniste serait, du fait des formes complexes qu'il met en œuvre pour se montrer plus fidèle à la réalité, plus réaliste que le roman réaliste. Ne nous laissons pas abuser cependant : les assertions de ce type sont moins une tentative pour tisser une filiation ou une continuité entre réalisme et modernisme qu'un nouveau moyen d'affirmer le progrès d'un modernisme qui ne serait pas tant *plus* réaliste que *mieux* réaliste.

Dans un cas le roman moderniste se coupe du monde dans la pure jouissance de formes plurielles qui rompent d'une façon drastique avec le roman réaliste, mais fait le deuil de l'unité, dans l'autre, il le reflète d'une façon plus authentique que le réalisme, mais le concept perd par conséquent sa légitimité et mériterait plutôt l'étiquette de post-réalisme. Pourquoi choisir entre l'une ou l'autre de ces voies, si chacune aboutit à une impasse ? Pourquoi considérer que le modernisme ne représente rien et tient à la seule force de styles toujours différenciés ou que, comme le roman réaliste, il représente le réel en le rendant simplement plus difficile à assimiler pour le lecteur du fait de formes plus expérimentales ?

¹ J. ORTEGA Y GASSET, *Idées sur le roman*, trad. E. GIUSTINIANI, Paris, Suliver, 2008, p. 131.

² C. BERNARD, R. SALADO, « Introduction », in C. BERNARD, R. SALADO (éds.), *op. cit.*, p. 9.

Pourquoi ne pas considérer que le roman moderniste, plutôt que de représenter le réel, construit un monde contenant « cette vie dont on sait combien elle fut essentielle à la redéfinition de la visée mimétique de l'écriture, puisqu'elle se substitua pour certains, ainsi Virginia Woolf, à la notion de réalité [...] »¹. La vie mise en forme, voilà ce à quoi peut prétendre le roman moderniste : non la vie représentée, mais la vie fabriquée. En cela, il témoigne d'une ambiguïté peut-être unique dans l'histoire du roman qu'a bien mise en lumière Régis Salado dans un article consacré à cet emblème qu'est *Ulysse* de Joyce :

Pas de livre plus « réel » qu'*Ulysse*, pas de livre plus « fabriqué » non plus que cette somme des procédés littéraires ; pas de livre où l'on reconnaisse mieux « la vie » que le roman de Joyce, pas de livre moins conforme aux représentations communément reçues de la vie pourtant.²

Si *Ulysse* est de la vie fabriquée par une somme de procédés littéraires, Joyce, à l'inverse de Dieu, ne crée pas *ex nihilo* et bon nombre des techniques mises en œuvre pour créer la vie sont héritées, une idée qui commence à gagner du terrain dans la critique anglo-saxonne. Un ouvrage récent, vulgate actualisée de celle de Bradbury et McFarlane, *The Oxford Handbook of Modernisms*, précise ainsi que la dynamique actuelle des *modernist studies*, après plusieurs décennies d'études formalistes mettant l'accent sur l'idée de rupture et de clôture du texte, consiste à étudier davantage le rapport fécond du modernisme au passé « [...] afin de corriger l'idée selon laquelle la fiction peut être "moderniste" seulement si elle prouve son caractère sans précédent »³.

Et si les ambiguïtés de la critique anglo-saxonne étaient finalement toutes réductibles à la question de la référence, entendue d'abord comme référence des fictions de la période au passé ou plutôt, refus de toute référence dans l'optique d'une table-rase ? L'on peut en effet se demander si cet idéalisme de la critique, difficilement tenable car aucune œuvre, même la plus révolutionnaire dans sa forme, ne naît *ex nihilo*, ne nuit pas au modernisme en le cantonnant à demeurer un concept différentiel et, finalement, négatif. Pourquoi ne pas transformer le paradigme et passer d'une éthique verticale d'exclusion à une éthique horizontale d'inclusion permettant de repenser la relation du roman moderniste à la tradition, qu'elle soit tissée d'héritages plus ou moins masqués ou de prises de distance plus ou moins marquées ? Il

¹ C. BERNARD, « L'Autonomie moderniste en question », *ibid.*, p. 13.

² R. SALADO, « Les Mondes possibles dans *Ulysse* de Joyce », in C. COQUIO, R. SALADO (éds.), *Fiction et connaissance*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1998, p. 246.

³ D. JAMES, « *Modernist Narratives : Revisions and Rereadings* », in P. BROOKER, A. GASIOREK, D. LONGWORTH, A. THACKER (eds.), *The Oxford Handbook of Modernisms*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 86 : « to correct the notion that fiction can be "modernist" only if it proves itself to be unprecedented ».

semble en effet que certains des grands textes modernistes ne sont pleinement compréhensibles qu'en analysant l'intégration du projet réaliste qu'ils détournent ou parodient.

Le problème est aussi celui de la référence dans un sens sémiotique : ou le roman moderniste est autoréférentiel ou il est mimétique et fait référence à l'univers extratextuel, qu'il représente avec des moyens formels renouvelés. Le texte fait-il toutefois directement référence au monde ? Pourquoi ne pas envisager qu'il réfère à un monde possible qui peut être plus ou moins distinct du monde actuel des auteurs ? Nous nous proposons ainsi, dans cet ouvrage, de conférer une unité et une légitimité au concept de modernisme par le truchement de la théorie littéraire des mondes possibles, qui nécessite d'abord de replacer cette dernière dans le cadre plus large des théories de la fiction dont le roman du tournant du siècle constitue le parent pauvre.

Modernisme et théories de la fiction

Sous cet aspect, la situation critique peut apparaître paradoxale. En effet, le roman postmoderniste constitue le lieu d'application privilégié des théories de la fiction, mais s'il est *postmoderniste*, nous pouvons postuler, par une intuition simple et logique, qu'une problématique liée aux questions de fictionnalité doit exister en germe dans le modernisme. C'est ce que les théoriciens du postmodernisme ne sont pas tous prêts à reconnaître. L'exemple de Brian McHale, dont l'ouvrage *Postmodernist Fiction* constitue toujours l'une des références sur la question, apparaît révélateur. Empruntant à Roman Jakobson l'idée de « dominante »¹, McHale voit dans le postmodernisme une dominante ontologique et dans son devancier moderniste une dominante épistémologique, laquelle ne divergerait pas, finalement, de celle du réalisme, ce qui conduirait, par conséquent, à relire l'histoire littéraire en déplaçant la rupture du côté du postmodernisme en faisant du modernisme un post-réalisme.

Proposer les théories de la fiction comme grille d'analyse susceptible de conférer une unité hypothétique à un corpus moderniste soulève néanmoins une série de questions dont la première réside dans l'approche à promouvoir. Dans son ouvrage récent intitulé *Définir la fiction*, le sociologue Olivier Caïra réalise une synthèse salutaire des deux approches possibles² : l'approche internaliste qui regroupe l'étude formaliste des textes de fiction à partir de leurs critères de différenciation, à l'exemple des travaux initiés par Käte Hamburger et

¹ R. JAKOBSON, « La Dominante », trad. A. JARRY, in *Questions de poétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973, p. 145-151.

² O. CAÏRA, *Définir la fiction : du roman au jeu d'échec*, Paris, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2011, p. 179-227.

dont héritent à la fois Gérard Genette et Dorrit Cohn¹, et la théorie littéraire des mondes possibles, développée dans le monde anglo-saxon par la triade Thomas Pavel/Marie-Laure Ryan/Lubomir Doležel² et qui s'est bien implantée dans le comparatisme français depuis plusieurs années du fait, en particulier, des recherches effectuées par Françoise Lavocat et le groupe de recherches C.L.A.M de l'université Paris VII-Denis Diderot sur des fictions d'Ancien Régime³. L'approche externaliste, quant à elle, se développe à partir de la piste pragmatique couverte par John Searle et Kendall Walton, et la piste cognitive développée par Jean-Marie Schaeffer, notamment au sein de son ouvrage *Pourquoi la fiction ?*⁴ De ces différentes pistes, la plus séduisante apparaît bien comme étant celle de la théorie des mondes possibles, adaptée par les littéraires à partir des travaux de la logique modale et de la philosophie analytique dans le sillage de David Lewis et Saül Kripke.

Séduisante, la théorie littéraire des mondes possibles l'est à plus d'un titre, en particulier au vu des limites de la critique formaliste pointées en lien avec le modernisme dans la mesure où elle permet de réintroduire la notion de référence sans revenir à une conception purement mimétique du texte de fiction. C'est ce que remarque Françoise Lavocat dans la lecture qu'elle offre des systèmes élaborés par Marie-Laure Ryan et Lubomir Doležel. Pour eux en effet,

les mondes possibles sont les univers de référence construits par les textes fictionnels, ce qui leur permet de conserver au cœur de leur système la notion-clef de référence, en évitant les notions d'auto-référence, ou de non-référence. Ce dispositif leur permet aussi de s'affranchir (surtout Doležel) d'un système qui ramènerait la sémantique de la fiction à une théorie de la représentation littéraire fondée sur la *mimesis*.⁵

On aura implicitement compris que le modèle de la théorie littéraire des mondes possibles se conçoit comme une réaction à la critique structurale, ce dont témoigne l'un des rares ouvrages traduits en français, *Univers de la fiction* de Thomas Pavel, lequel rappelle qu'« une théorie

¹ K. HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, trad. P. CADIOT, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986 ; G. GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991 ; D. COHN, *Le Propre de la fiction*, trad. C.-H. SCHAEFFER, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001.

² Voir notamment L. DOLEŽEL, *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, London, Johns Hopkins University Press, 1998 ; M.-L. RYAN, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1991 ; TH. PAVEL, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988.

³ F. LAVOCAT (éd.), *Usages et théories de la fiction : le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

⁴ J. SEARLE, *Sens et expression*, trad. J. PROUST, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982 ; K. WALTON, *Mimesis as Make-Believe : Foundation of Representational Arts*, Harvard University Press, 1990 ; J.-M. SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

⁵ F. LAVOCAT, « Les genres de la fiction : États des lieux et propositions », in F. LAVOCAT (éd.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Editions, 2010, p. 17-18.

équilibrée de la littérature ne peut se restreindre aux enquêtes formelles » mais qu'« elle doit, tôt ou tard, aborder les questions de sémantique »¹, c'est-à-dire les propriétés particulières des mondes imaginaires et leurs liens avec le monde réel, *terra incognita* de la recherche moderniste. Dans un volume collectif dédié à Lubomir Doležel, Calin-Andrei Mihailescu et Walid Hamarneh font le même constat d'une impasse des études formalistes qui

ne pouvaient plus être utilisées d'une façon satisfaisante pour traiter les œuvres d'auteurs comme Thomas Mann et Pynchon car les récits modernes et postmodernes mettent au défi les capacités explicatives des modèles formalistes autrement que ne le font les récits pré-modernes.²

Le recours aux théories de la fiction apparaît-il toutefois légitimé par les romans de la période eux-mêmes ? L'association du romanesque postmoderniste et des théories de la fiction découle des caractéristiques propres à ces romans : le questionnement ontologique, le goût pour le récit contrefactuel ou les jeux sur les impossibilités logiques comme la coexistence de versions différentes d'un même personnage, autant de données que le roman moderniste ne dévoile pas, *a priori*, d'une façon aussi marquée. Néanmoins, les théories internalistes de la fiction, en particulier celles de Doležel ou de Ryan, par leur association avec les données de la narratologie, sont censées pouvoir servir de grille d'analyse à tout texte, aucun de ces théoriciens n'affirmant de façon péremptoire son association exclusive aux romans postmodernistes. Il en va de même des travaux d'Uri Margolin, redevables à la théorie littéraire des mondes possibles, sur l'ontologie du personnage de roman³. Car toute fiction construit, par l'intermédiaire de son texte, un monde auquel le narrateur réfère et qui peut être plus ou moins authentifié et plus ou moins proche du monde actuel empirique du lecteur. De plus, les romans modernistes témoignent de caractéristiques qui nécessitent, pour être pleinement comprises, de passer par le prisme des théories de la fiction. La plus voyante est sans doute celle de l'incomplétude des mondes possibles déployés par nombre de fictions de la période qui mérite une analyse précise pour montrer la façon dont les blancs sont savamment orchestrés, certaines données disparaissant quand d'autres font l'objet d'une scrupuleuse attention, comme au microscope. Les romans modernistes gagnent également à

¹ TH. PAVEL, *op. cit.*, p. 7.

² C.-A. MIHAILESCU, W. HAMARNEH, « Introduction : Under the Jealous Gaze of Truth », in C.-A. MIHAILESCU, W. HAMARNEH (eds.), *Fiction Updated : Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*, Toronto, Buffalo, University of Toronto Press, 1996, p. 4 : « could not be [...] satisfactorily used in dealing with the works of Thomases like Mann and Pynchon. For modern and postmodern narratives challenge the explanatory abilities of formalist models in different ways than premodern narratives do ».

³ Voir, en particulier, U. MARGOLIN, « Individuals in Narrative Worlds : An Ontological Perspective », in *Poetics Today*, vol. 11, n°4, 1990, p. 844-871.

être étudiés à partir des genres de la fiction, question récemment théorisée par Françoise Lavocat et qui permet de repenser le rapport de certaines fictions, perçues comme autonomes, à d'autres mondes, qu'ils soient fictionnels ou actuels, par le biais de relations d'accessibilité. L'on pourrait alléguer aussi la transformation du rôle et de la place du narrateur qui a un impact sur la vérité fictionnelle des propositions prises en charge par son discours, la fiction moderniste se plaisant à questionner l'authenticité et la facticité du monde qu'elle déploie. De ce point de vue, les développements récents de Ryan et Doležel ont fourni des modèles stimulants permettant de réinvestir certains des acquis de la narratologie classique tout en questionnant à la fois une problématique vérité de l'énoncé fictionnel et le rapport de ce dernier au monde de référence. Ajoutons les appels réitérés des romanciers à une lecture participative et active qui coïncide avec la promotion d'un lecteur-bâisseur de monde défendue par les théories de la fiction. Ces deux dernières caractéristiques impliquent que l'investigation, toute internaliste qu'elle soit, ne doive pas pour autant sacrifier des questions d'ordre pragmatique centrées sur le cadre de l'expérience fictionnelle et le rapport du lecteur au texte de fiction.

Existe-t-il une éthique et une fictionnalité propres au modernisme qui puissent conférer au concept à la fois une unité et une légitimité ? Cet ouvrage cherchera non seulement à répondre par l'affirmative, mais aussi à prouver que la notion critique de modernisme ne peut prétendre à une unité et à une légitimité à l'échelle européenne qu'au prix d'une inversion des perspectives classiques de la critique anglo-saxonne. Il convient pour cela de passer du dogme de l'autonomie et de la clôture du texte à une ouverture intertextuelle, et d'une étude formaliste centrée autour de la question de l'autoréférentialité à une étude sémantico-pragmatique impliquant des formes de polyréférentialité. Remontant aux sources vives de la modernité fictionnelle romanesque, le roman moderniste, en particulier durant les deux décennies qui vont de 1910 à 1930, se présente comme un laboratoire dans lequel les écrivains testent non seulement les limites du réalisme, mais aussi, plus largement, celles de la fiction, sans oublier leur dette à l'égard de formes antérieures. C'est ainsi seulement que le roman devient l'objet moderne que l'adjectif « moderniste » promet dans la mesure où le caractère relativiste de la modernité se voit enchâssé dans le texte même par l'hétérogénéité des sources fictionnelles convoquées.

Un corpus d'électrons libres

Comme tout choix effectué en matière de corpus et destiné à prouver la validité d'une théorie, celui dont témoigne cette étude ne laisse pas d'être, sinon contestable, du moins questionnable. L'ampleur de la problématique soulevée, tout comme celle de la période traitée, aurait pu légitimer un corpus très large. Nous avons toutefois préféré un corpus étroit, mais analysé dans le détail pour éviter tout essaimage et survol des œuvres. La validité des propositions énoncées ici pourra, ultérieurement, être mise à l'épreuve d'autres auteurs et d'autres œuvres.

Le choix des quatre romanciers retenus, André Gide, Ramón Gómez de la Serna, James Joyce et Virginia Woolf s'explique d'abord par des questions de maîtrise des langues dans lesquelles ces auteurs ont écrit. Il est patent que d'autres aires linguistiques, géographiques et culturelles auraient mérité de figurer ici en particulier l'aire italienne d'Italo Svevo et Gabriele d'Annunzio, ou celle, germanique, de Musil, Broch, Hesse, Kafka ou Thomas Mann. Cela aurait malheureusement conduit à un travail fonctionnant uniquement à partir de traductions, frein à une étude comparatiste sérieuse et à une interprétation rigoureuse des textes.

Le corpus qui apparaît ici tâche par ailleurs de respecter une forme d'équité entre un modernisme insulaire et un modernisme continental. Dans le premier camp, James Joyce et Virginia Woolf apparaissent comme deux auteurs canoniques des études modernistes anglo-saxonnes qui n'ont échappé à l'acuité d'aucun des grands mouvements de la critique de la seconde moitié du vingtième siècle¹. Ces deux figures n'ont toutefois guère fait l'objet d'études fonctionnant sur les principes des théories de la fiction même si, dans un ouvrage récent intitulé *Virgin and Veteran Readings of « Ulysses »*, la spécialiste de l'auteur irlandais Margot Norris s'essaie à une lecture renouvelée du grand roman joycien à partir de la grille d'analyse des théories des mondes possibles². Notre étude s'ancre dans ce mouvement, qui anticipe, peut-être, les développements futurs de la critique joycienne.

Ni Gide ni Ramón Gómez de la Serna ne sont en revanche, hormis quelques développements ici et là sur *Les Faux-Monnayeurs*³, des habitués de la critique moderniste

¹ Voir J. GOLDMAN, B. RANDALL (eds.), *Virginia Woolf in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012 ; L. SPINKS, *James Joyce : A Critical Guide*, Edingburgh, Edingburgh University Press, 2009 ; B. J. KIRKPATRICK, S. N. CLARKE, *A Bibliography of Virginia Woolf*, Oxford, Oxford University Press, 1997 [1957].

² M. NORRIS, *Virgin and Veteran Readings of « Ulysses »*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

³ John Fletcher et Malcolm Bradbury voient dans *Les Faux-Monnayeurs* un exemple de « roman introverti ». J. FLETCHER, M. BRADBURY, « *The Introverted Novel* », *art cit.*

souvent centrée sur les États-Unis et la Grande-Bretagne. Le premier, fréquemment célébré en vertu de son classicisme, n'en demeure pas moins l'auteur de textes narratifs novateurs, qu'ils soient répertoriés comme des *soties* ou, à l'image des *Faux-Monnayeurs*, comme un roman, dont il figure la seule occurrence dans le corpus gidien. Par ailleurs, si un colloque récent célébrait la modernité d'André Gide¹, la critique française n'a, pas encore, fait franchir à l'auteur des *Nourritures terrestres* la frontière du modernisme européen.

Le cas de Ramón Gómez de la Serna est plus complexe. En effet, si Gide, Joyce et Woolf sont des auteurs-phares au sein des études du roman des premières décennies du vingtième siècle à l'échelle européenne, Ramón Gómez de la Serna fait figure, dans le champ du comparatisme, d'illustre inconnu. Écrivain polygraphe, inventeur d'un genre poétique auquel il donne le nom de *greguería*, Ramón Gómez de la Serna a joui d'un prestige unique dans les lettres espagnoles durant les décennies 1910 et 1920, avant de se voir relégué au second plan à partir de la Guerre civile, en grande partie du fait de son exil volontaire à Buenos Aires et de son refus de tout engagement idéologique et politique. Durant ces deux décennies cependant, le prestige de cet écrivain madrilène cosmopolite, qui avait passé une partie de sa jeunesse à Paris où il fréquenta notamment Apollinaire et les avant-gardes auxquelles il a consacré tout un volume intitulé *Ismos*, dépassa largement les frontières espagnoles. Traduit en français par Jean Cassou et Valery Larbaud, considéré par ce dernier comme l'un des trois plus grands romanciers du temps avec Joyce et Proust, sa prose autant que sa poésie sont depuis tombées dans l'oubli le plus absolu dans le champ de la critique littéraire en langue française. Son nom apparaît encore dans des études des années soixante, sans avoir jamais resurgi depuis lors². Si plusieurs thèses récentes ont été consacrées à l'auteur madrilène dans le domaine des études hispaniques³, c'est encore souvent sa poésie qui en bénéficie. La critique espagnole elle-même ne semble avoir redécouvert les mérites des romans de Ramón⁴ que depuis quelques années⁵. Quoiqu'il en soit, il était grand temps de les présenter en France et de rappeler l'influence de cette figure majeure des lettres européennes

¹ R. KOPP, P. SCHNYDER (éds.), *Gide et la tentation de la modernité*, actes du colloque international de Mulhouse, 25-27 octobre 2001, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de La NRF », 2002.

² Outre M. RAIMOND, *op. cit.*, l'on trouverait aussi un développement sur Ramón Gómez de la Serna dans R.-M. ALBÉRÈS, *L'Aventure intellectuelle du XX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1963 [1959].

³ Voir en particulier L.-A. LAGET, *La Fabrique de l'écrivain : Les premières greguerías de Ramón Gómez de la Serna (1910-1923)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012, et D. VIGNERON, *La Création artistique espagnole à l'épreuve de la modernité esthétique européenne (1898-1931)*, Paris, Publibook, 2009.

⁴ Suivant une tradition critique très ancrée, que l'auteur lui-même a largement engendrée, Ramón Gómez de la Serna sera le plus souvent ici désigné sous son seul prénom, et c'est l'adjectif « ramonien » qui sera employé pour renvoyer à la nature de son style.

⁵ En témoigne un ouvrage récent : E. NAVARRO DOMÍNGUEZ (ed.), *Ramón Gómez de la Serna y la novela : Nuevas perspectivas*, Huelva, Universidad de Huelva Publicaciones, 2009.

des premières décennies du XX^e siècle. Le rapprochement entre ces quatre grands romanciers est ainsi, pour sa plus grande part, inédit. À notre connaissance en effet, il n'existe qu'un autre exemple de regroupement de ces quatre auteurs au sein d'un corpus ô combien plus vaste, puisqu'il ferait figurer pas moins de cent soixante-sept figures d'écrivains pratiquant les trois grands genres, mais aussi des journalistes et des littérateurs, actifs pour certains depuis le tournant du siècle. Ce corpus n'est pas l'outil de travail d'un critique ayant perdu la raison, mais la « Pétition internationale contre l'édition non autorisée et mutilée d'*Ulysse* aux États-Unis » rendue publique à Paris le 2 février 1927 et signée par Gide, Ramón et Virginia Woolf.

Il n'en demeure pas moins que dans ces aires géographiques et culturelles que sont l'Espagne, la France et la Grande-Bretagne, d'autres auteurs auraient mérité de figurer en bonne place dans cette étude : *Azorín*, Miguel de Unamuno ou Ramón del Valle-Inclán, Marcel Proust, Blaise Cendrars, Dorothy Richardson, D. H. Lawrence ou Gertrude Stein. Beaucoup trouveront droit de cité dans cette étude, mais au sein d'un corpus secondaire qui convoquera aussi des écrivains de langue allemande lus en traduction comme Thomas Mann, Franz Kafka ou Arthur Schnitzler. Reste la question américaine. Si des romanciers comme William Faulkner et Ernest Hemingway seront cités dans cette étude, ce sera, là aussi, dans un plus vaste corpus secondaire, la question des rapports entre les modernismes se développant de chaque côté de l'Atlantique, fondamentale du fait de la double-nationalité de poètes comme T. S. Eliot ou Ezra Pound, excède le champ d'investigation de cette étude et a de plus déjà amplement été analysée ailleurs¹.

Un autre choix devait aussi être effectué dans les productions, abondantes par leur nombre de titres et/ou l'ampleur des textes, des quatre auteurs. Chez Gide, son seul et unique roman s'imposait et, en dépit des (très) nombreuses monographies consacrées aux *Faux-Monnayeurs* (1926), que son inscription en 2013 au programme des agrégations de lettres a encore permis d'enrichir², l'étude du texte à partir des théories de la fiction reste à faire. Il en va de même de ses soties. C'est principalement sur *Les Caves du Vatican* (1914) que notre attention se portera, sans interdire des références ponctuelles aux deux autres textes appartenant à ce genre problématique : *Paludes* (1895) et *Le Prométhée mal enchaîné* (1899).

¹ Voir B. TADIÉ, *L'expérience moderniste anglo-américaine, 1908-1922 : formes, idéologie, combats*, Paris, Didier Érudition, 1999.

² Parmi les ouvrages les plus récents, citons H. BATY-DELALANDE (éd.), *André Gide, « Les Faux-Monnayeurs » : relectures*, Saint-Cyr-sur-Loire, Publie Papier ; Paris, Université Paris Diderot, 2013 ; F. LESTRINGANT (éd.), *Lectures des « Faux-Monnayeurs »*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012 ; P. MASSON, *Le Roman-somme d'André Gide : « Les Faux-Monnayeurs »*, Paris, PUF, 2012 ; A. WALD LASOWSKI, J. JULY, *Gide, « Les Faux-Monnayeurs »*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2012 ; J.-M. WITTMANN, *Gide politique : essai sur « Les Faux-Monnayeurs »*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

Pour rendre compte de la diversité de la production woolfienne, il convenait de choisir des textes à la fois représentatifs des expérimentations de la romancière dans les années 1920 et différents dans leur forme : ont été retenus *La Chambre de Jacob* (1922), premier roman réellement novateur de la romancière qui prive son protagoniste de tout discours intérieur ou presque, *Mrs Dalloway* (1925), dont les rapprochements avec *Ulysse*, souvent analysés, gagneraient à être réévalués et *Orlando* (1928), fausse biographie métafictionnelle dont l'aspect ludique fonctionnant sur l'ambiguïté revendiquée du vrai et du faux semble tout à fait propice à une investigation en termes fictionnels. D'autres romans, au premier rang desquels *Traversées* (1915), qui fait intervenir le couple Dalloway avant son assumption dans le grand roman de 1925, *Vers le phare* (1927) et *Les Vagues* (1931) seront aussi mentionnés ponctuellement.

L'œuvre de Ramón est gigantesque dans ses proportions et là encore, des choix s'imposaient. Les textes retenus s'expliquent par leur contemporanéité avec ceux des trois autres auteurs et deux appartiennent à la décennie des années vingt, *L'Incongru* (1922) et *Le Romancier*¹ (1923). Le corpus intègre aussi *Polycéphale et madame* (1932), peu étudié car considéré comme un texte mineur du romancier, voire comme un retour à un romanesque plus traditionnel que celui de son roman de l'incongruité, sans intrigue suivie et à la frontière du genre fantastique, et de son roman du romancier intégrant les fragments des textes composés par le protagoniste Andrés Castilla. D'autres romans seront convoqués ponctuellement : *Le Docteur invraisemblable* (1914-1921), première tentative de Ramón dans le genre romanesque, et *Ciné-Ville* (1925), représentation en carton-pâte d'un Hollywood qui ne dit jamais son nom, à la fois hautement fantaisiste et profondément angoissante².

Considérant *Ulysse* (1922) comme une somme en soi, dont l'ampleur excède potentiellement celle de tous les textes d'un autre auteur du corpus mis bout à bout, c'est sur ce seul roman de James Joyce que se concentreront nos investigations³. Néanmoins, l'étude d'

¹ Nous emploierons, au sein de cette étude, ces traductions des deux titres, plus proches des originaux que celles d'André Soucas, *Gustave l'incongru* et Adolphe de Falgairolle, *Le Roman du romancier*. Les traductions employées, dont les références se trouvent dans la bibliographie située à la fin de cet ouvrage, sont néanmoins celles de ces deux traducteurs. De même, nous substituons aux noms francisés des protagonistes, Gustave et André Castilla, les noms originaux, Gustavo et Andrés Castilla.

² Les traductions françaises des romans de Ramón sont pour certaines assez anciennes, en particulier celle du *Romancier*, réalisée par Adolphe de Falgairolle en 1947. Parmi les plus récentes, certaines multiplient les libertés avec le texte, à l'image de celle d'André Soucas pour *L'Incongru*. Nous avons par conséquent été amené à retraduire certains passages. Tous les changements seront signalés par des crochets, hormis les noms des deux protagonistes restitués dans leur forme originale, afin de ne pas nuire au confort de lecture.

³ Nous précisons ici que la traduction employée dans la présente étude est celle d'Auguste Morel, assisté de Stuart Gilbert, entièrement revue par Valéry Larbaud et l'auteur, éditée dans la collection de la Pléiade. Nous sommes pleinement conscient de son ancienneté, qui explique la vaste entreprise éditoriale menée par Jacques Aubert et ses collaborateurs qui a abouti, en 2004, à la publication d'une nouvelle traduction aux éditions

Ulysse ne peut faire l'économie de celle des textes qui le précèdent, le recueil de nouvelles *Dublinois* (1914) et *Portrait de l'artiste en jeune homme* (1916). En raison de la propension, justifiée, de la critique à voir en *Finnegans Wake* un roman postmoderniste et non plus moderniste, ce dernier ne sera pas traité ici hormis quelques mentions ponctuelles¹.

Reste à poser la question de la chronologie. De toutes les caractéristiques associées au modernisme, il semble qu'elle soit la moins problématique en particulier pour la date symbolique qui marque son commencement lié à la crise du roman réaliste et naturaliste du siècle précédent, qu'on s'accorde pour la placer en 1890 ou, pour mieux coïncider avec le début du XX^e siècle, en 1900, ouvrant une période qui s'étendrait jusqu'en 1930 environ. Ces limites restent malgré tout purement indicatives dans la mesure où l'analyse précise du concept de modernisme impose des retours en arrière plus larges – jusqu'à Flaubert notamment – de même que des projections après 1930, vers le Nouveau Roman ou les fictions postmodernistes. Aussi les dates retenues dans notre travail, 1910-1939, doivent-elles être lues objectivement comme une façon de marquer les trois décennies qui accueillent les romans de notre corpus primaire, des *Caves du Vatican* en 1914 à *Polycéphale et madame* en 1932, mais aussi comme une précision salutaire, l'adjectif « moderniste » n'étant pas d'un emploi courant en français pour la période comme on le verra.

Cette étude progressera en trois temps. Dans une première partie, c'est le concept anglo-saxon de « modernisme » qui sera questionné, à travers un bilan de la recherche qui creusera les ambiguïtés énoncées plus haut en questionnant la pertinence d'une traduction à l'échelle européenne passant par une ouverture du corpus et la promotion du cadre conceptuel alternatif des théories de la fiction. C'est ensuite le rapport du roman moderniste à l'histoire littéraire qui sera évalué, à travers la proposition d'une transposition de la question du roman pur vers la synthèse, par le roman de la période, des modernités précédentes, donnant naissance à un roman hypermnésique construisant non seulement ses relations d'accessibilité avec le monde actuel, mais aussi avec des mondes fictionnels préexistants ou concomitants. Ce qu'il perd en autonomie, déjà illusoire, le roman moderniste le gagne peut-être du côté de l'unité, laquelle sera analysée au sein d'une dernière partie où seront mis à nu les mécanismes

Gallimard. L'édition de la Pléiade a cependant la qualité de proposer un appareil critique plus qu'abondant, en matière de notes et de notices explicatives, facilitant amplement le travail de recherches. En vertu de son ancienneté toutefois, certaines traductions seront revues dans le corps de cet ouvrage, et les changements signalés par des crochets. Certains passages ambigus seront par ailleurs comparés avec les propositions de la traduction de 2004.

¹ C'est la comparaison entre les monologues autonomes de Molly Bloom et d'Ana Livia Plurabelle qui permet à Brian McHale, dans la *coda* de son ouvrage, de prouver, par l'exemple, la différence de dominante entre le modernisme d'*Ulysse* et le postmodernisme de *Finnegans Wake*. B. McHALE, *op. cit.*, p. 232-235.

de construction de la fiction moderniste, en même temps que la pratique nouvelle qu'elle impose au lecteur, le tout construisant une expérience fictionnelle inédite.

En guise de fil conducteur, nous aurions pu maintenir l'image des coups de canon et des sons de cloche de l'histoire littéraire, mais nous espérons avoir d'ores et déjà prouvé ce qu'ils peuvent avoir d'artificiel. Nous aurions également pu faire le choix de promouvoir le dialogue qui tient une place importante dans la fiction de nos quatre auteurs. Celui-ci sera en effet présent à tous les stades de cette étude : dialogue d'une forme de modernité avec celles qui l'ont précédée, entre des cultures et des concepts critiques différenciés, dialogue des auteurs entre eux et au sein même du cadre théorique que nous avons choisi entre le versant sémantique et le versant pragmatique des théories de la fiction. Nous avons toutefois préféré l'image, que nous voulons étroitement associée à la question des mondes possibles, d'un continent moderniste à dessiner ou redessiner, selon que l'on se place du point de vue continental ou anglo-saxon, de même qu'il conviendra de tracer ou retracer la carte théorique qui peut y conduire. Ces chemins, cette terre, doivent être arpentés, et l'image du continent sera bien souvent indissociable de la notion de mouvement, qu'il s'agira de comprendre moins au sens périodique et esthétique que cinétique du terme, à l'image de nos personnages, Bloom, Orlando, Bernard Profitendieu, Gustavo, et bien d'autres encore, marchant sur le chemin de la vie.

« Et sur ce, nous commençons »¹.

¹ TH. MANN, *op. cit.*, p. 6.

PREMIÈRE PARTIE

VOYAGE AU PAYS DU *MODERNISM*

On ne traduit pas aisément un concept que notre langue ignore quasi totalement comme celui de *modernism* et, pour prouver le bien fondé d'une étude comparatiste, il apparaît – on nous pardonnera ce lieu commun – que traduire nécessite, dans le cas présent, de trahir. Il serait en effet peu opérant de proposer une traduction littérale d'un concept inféodé, comme l'est celui de *modernism*¹, à une tradition nationale ou plus largement culturelle, dans la mesure où le modernisme est employé à la fois dans la critique britannique et américaine. L'objectif de cette première partie sera donc de discuter le concept anglo-saxon afin d'en pointer les ambiguïtés autant que les insuffisances en lien avec le genre du roman. Il s'agira également d'instaurer un mouvement, de faire évoluer le concept ou mieux, voyager, de lui faire traverser les frontières pour le mettre au contact d'autres termes voisins, qu'ils portent le nom de « modernité » et d'« avant-garde » en langue française ou de *modernismo* en espagnol. Les transformations que nous ferons subir au concept prendront forme à travers une nouvelle grille de lecture des œuvres romanesques du tournant du siècle, privilégiée par rapport aux analyses formalistes, épistémologiques et/ou mimétiques pratiquées par la critique anglo-saxonne. C'est ainsi une double ouverture qui est à dessiner : celle du corpus, trop souvent fermé sur des auteurs anglo-saxons en dépit de l'extension européenne voire internationale largement reconnue au modernisme, mais aussi l'ouverture de textes longtemps clôturés vers une référence, qui n'est pas nécessairement synonyme de représentation du monde actuel, par le truchement des théories de la fiction. Cet ensemble composite qui intègre la théorie littéraire des mondes possibles et les études pragmatiques constitue, plus qu'un parent pauvre, un blanc dans les *modernist studies* anglo-saxonnes, l'un de ces *gaps* que les théoriciens reconnaissent comme une caractéristique essentielle de la texture des mondes fictionnels.

La cartographie de la modernité comme du modernisme, présentant des voies d'accès à ces contrées pourtant maintes fois fréquentées par les traditions critiques nationales, ignore

¹ À partir de ce point, et pour le confort de lecture, le terme sera désormais traduit, durant tout le reste de cette étude, sauf lorsqu'il s'agira de le confronter avec d'autres concepts voisins, ce qui rendra nécessaire un maintien des termes dans leur langue originale.

pourtant cette nouvelle route que nous nous proposons d'emprunter pour la première fois. Il s'agira ainsi de prouver que l'utilisation des théories de la fiction permet de jeter un regard nouveau à la fois sur la place du modernisme en tant qu'esthétique unifiée, en lui conférant une unité et une légitimité à l'échelle européenne, mais aussi sur son lien au réalisme qui précède en même temps qu'une lecture renouvelée d'auteurs pourtant canoniques. De ce point de vue, l'utilisation de la métaphore du voyage pourrait sembler saugrenue voire, à l'image du romanesque de Ramón Gómez de la Serna, incongrue, tant l'aventure qu'un « voyage au pays du *modernism* » connote nous conduit vers des contrées fort proches peuplées par des romanciers dont les noms, hormis justement celui de l'auteur madrilène, ne nous surprennent plus guère par leur exotisme. Pourtant, force est de constater que, de ce côté-ci de la Manche ou de l'Atlantique, le continent qu'est *le modernism*, cartographié par les critiques autochtones, fait figure de *terra incognita* que l'on abordera d'abord du point de vue de ceux qui l'ont découverte. Car si les romans du corpus se plaisent, quoiqu'à des degrés divers selon les auteurs, à mettre à mal la chronologie linéaire du récit, la volonté de traduire le concept anglo-saxon, elle, doit, sous peine de devenir inintelligible, être astreinte à un ordre rigoureux. Aussi les questions relatives à la sémantique des mondes possibles du roman moderniste, c'est-à-dire les propriétés particulières des univers imaginaires, doivent-elle être précédées d'interrogations sémantiques dans l'ordre linguistique, en même temps que d'une nouvelle cartographie critique. Car le modernisme est d'abord, ne l'oublions pas, un mot, qui servirait à définir un ensemble de romans britanniques et américains, et potentiellement européens, expérimentaux dans leurs formes et novateurs dans leurs ambitions. Ouvrir le canon moderniste à l'échelle européenne suppose d'abord de bâtir des ponts entre les trois grandes aires géographiques et culturelles qui nous intéressent ici, à savoir l'Espagne, la Grande-Bretagne et la France.

Chapitre premier

Au cœur du monde : le concept de *modernism*

I. Une origine anglo-saxonne

1) Naissance et maturation du concept

a. *L'acte initiateur*

Un premier constat s'impose à qui lit le riche corpus critique anglo-saxon : nombreuses sont les monographies qui commencent par remarquer la nature intrinsèquement ambiguë du modernisme. Si le concept ne laisse pas d'être problématique et même « intolérablement vague »¹, son origine, elle, ne l'est pas : le terme s'écrit en langue anglaise et apparaît dans le titre de nombre d'ouvrages de synthèse qui tentent tous, peu ou prou, de le définir, de le problématiser ou de le repenser. Dans le climat épistémologique du monde universitaire anglo-saxon, le terme de « modernisme » fait aujourd'hui figure d'outil courant dans le champ de l'historiographie littéraire et culturelle de la première moitié du XX^e siècle. S'il est risqué, en dehors du terrain purement symbolique, d'assigner une date précise au début de la période moderniste anglo-saxonne ou plus largement occidentale², l'on peut s'essayer à dater la première occurrence de l'emploi du terme au sein de la critique. Dans les ouvrages de synthèse récents, il demeure toutefois difficile de trouver un consensus sur la période exacte d'apparition ou de démocratisation du terme, à la fois dans les œuvres littéraires et dans le langage critique.

Pericles Lewis ouvre la préface de son livre en affirmant que « [l]e terme *modernisme*, dans son sens littéraire, est devenu courant en anglais peu après la Première Guerre mondiale pour décrire une nouvelle littérature expérimentale [...] »³. En revanche, dans un imposant ouvrage compilant des extraits de textes européens nécessaires à la compréhension du concept, qu'ils soient littéraires ou critiques, les auteurs de *Modernism : An Anthology of Sources and Documents* situent la naissance du concept critique de modernisme dans les années cinquante :

¹ A. EYSTEINSSON, *The Concept of Modernism*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1990, p. 1 : « *intolerably vague* ».

² Voir *infra*, p. 97 et *sq.*

³ P. LEWIS, *op. cit.*, p. xvii : « *The term modernism, in its literary sense, became current in English shortly after the First World War to describe new experimental literature [...]* ».

Les présupposés à l'origine de sa construction étaient d'abord que son élan initial était terminé, et que certaines de ses formes avaient par conséquent été sélectionnées pour être canonisées après-coup sous l'étiquette de « haut modernisme » et deuxièmement, que l'essence de l'impulsion moderniste était un esprit d'expérimentation formelle.¹

Le premier donne l'impression d'une utilisation courante du terme, y compris par les artistes concernés, après la Première Guerre mondiale, lorsque les autres y voient une reconstruction critique *a posteriori*, premier indice d'une absence de consensus véritable.

Dans son ouvrage *Five Faces of Modernity*, Matei Calinescu s'est livré à une historiographie du terme dans son sens « artistique et littéraire »², c'est-à-dire, le sens conféré par la critique actuelle, par opposition aux utilisations antérieures du mot « modernisme », « employé comme synonyme de “modernité” dans un sens très général »³. Il n'est guère étonnant, eu égard à l'importance des « petites revues » et autres magazines dans le développement du modernisme, bien mise en lumière par Benoît Tadié dans son étude du concept⁴, l'une des rares en langue française, que le terme apparaisse *a priori* pour la première fois dans le titre d'une revue éphémère, *The Modernist : A Monthly Magazine of Modern Arts and Letters* dont le premier numéro est publié en 1919. La ligne éditoriale pourrait toutefois sembler éloignée des mots d'ordre esthétiques que l'on prête communément au modernisme car « l'avant-propos du premier numéro montre bien que *The Modernist* [...] est davantage concerné par la politique que par la littérature ou les arts »⁵. Calinescu note en effet que « le programme du magazine est inféodé à la cause du progrès, du changement révolutionnaire et du socialisme »⁶, citant les mots teintés de lyrisme de l'éditeur James Waldo Fawcett, qui laissent effectivement peu de place au doute quant à l'orientation politique du magazine⁷.

Il est intéressant de comparer cet emploi du terme, davantage politiquement qu'esthétiquement connoté, à celui qui en est fait hors des frontières britanniques, en France par exemple et durant la même année, sous la plume de Paul Valéry dans ses lettres sur « La

¹ V. KOLOCOTRONI, J. GOLDMAN, O. TAXIDOU (eds.), *Modernism : An Anthology of Sources and Documents*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p. xvii : « *The assumptions underlying this construction were firstly that the initial impetus of Modernism was over, and in its selective canonised form was thereafter to be known as “High Modernism” ; and secondly that the essence of the Modernist impulse was the spirit of formal experimentation* ».

² M. CALINESCU, *op. cit.*, p. 81 : « *artistic-literary* ».

³ *Ibid.*, p. 80 : « *used as a synonym for “modernity” in a very general sense* ».

⁴ B. TADIÉ, *op. cit.*

⁵ M. CALINESCU, *op. cit.*, p. 81 : « *the foreword to the first issue makes it clear that The Modernist [...] is more concerned with politics than with literature or the arts* ».

⁶ *Ibid.*, p. 81 : « *the program of the magazine is committed to the cause of progress, revolutionary change, and socialism* ».

⁷ « Dans le ciel de la Russie est apparue une nouvelle étoile, une étoile qui progresse en direction de l'ouest, désormais observée avec des yeux brillants et impatients par les pauvres et les opprimés de chaque pays » : « *In the sky of Russia a new star has appeared, a star progressing westward, watched now by the poor and downtrodden of every land with shining, eager eyes* ». *Ibid.*, p. 81.

Crise de l'esprit ». Dans la première lettre, Valéry propose une définition renouvelée du moderne, traçant les contours d'une catégorie existentielle davantage qu'un rapport particulier au présent : « Je ne déteste pas de généraliser la notion de moderne et de donner ce nom à certain mode d'existence, au lieu d'en faire un pur synonyme de *contemporain* »¹. Cependant, « ce qui caractérise une époque *moderne* » pour Valéry, c'est ce que nous pourrions appeler un cosmopolitisme voire un syncrétisme de la pensée, « la libre coexistence dans tous les esprits cultivés des idées les plus dissemblables, des principes de vie et de connaissance les plus opposés »². C'est cette nature de la pensée moderne que Valéry nomme, dans la suite, « modernisme », le terme devant être entendu à la fois comme la complaisance de l'Europe à se gargariser de pensées nouvelles dont la Première Guerre mondiale aura souligné la vanité, mais aussi, en quelque sorte, comme un mouvement ou une tendance partagée : « Eh bien ! L'Europe de 1914 était peut-être arrivé à la limite de ce modernisme »³. Sous la plume de Valéry, le suffixe « -isme » prend une coloration péjorative qui heurterait sans doute beaucoup la critique anglo-saxonne, de même que cette hypothétique « limite » du modernisme en 1914. Il faut néanmoins préciser que la définition de Valéry est ici épistémologique et, si elle apparaît plus large que la vision politique de James Waldo Fawcett, elle demeure très loin de l'acception esthétique qui sera privilégiée par la critique littéraire ultérieure.

Étonnamment plus familière, eu égard au silence quasi général de la critique anglo-saxonne quant à l'emploi du terme en langue française, apparaît l'utilisation qui en est faite par Albert Thibaudet dans un article de mai 1920 publié dans *La NRF* et intitulé « Discussion sur le moderne » :

Depuis Baudelaire et les Goncourt il existe dans la littérature française un « modernisme » qui ne rentre dans aucune des catégories classicisme, romantisme, réalisme, symbolisme, mais qui les traverse toutes, doublant parfois les trois derniers [...] et s'opposant d'autres fois à eux. Quelle que soit la forme artistique qu'il revête, il s'appuie sur ces principes avoués ou latents que le moderne, le plus moderne possible, le plus différent du traditionnel doit être recherché ou estimé comme le but le plus enviable de l'art – et que ce moderne, comme le traditionnel auquel il s'oppose, peut constituer un ensemble, un système, un ordre théorique, une formule d'art complète et féconde.⁴

¹ P. VALÉRY, *La Crise de l'esprit*, in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 992.

² *Ibid.*, p. 992.

³ *Ibid.*, p. 992.

⁴ A. THIBAUDET, « Discussion sur le moderne », in *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007, p. 428.

Les mots de Thibaudet sont finalement très proches des définitions orthodoxes délivrées par les *modernist studies* anglo-saxonnes : le modernisme y est défini en effet comme une éthique de la rupture avec la tradition et comme la recherche effrénée du nouveau en art. Thibaudet semble d'ailleurs avoir l'intuition, qui n'aurait encore été théorisée par aucun critique, de la possibilité de voir dans le modernisme un mouvement, même si le terme n'apparaît pas. Il pourrait en effet constituer « un ensemble, un système, un ordre théorique, une formule d'art complète et féconde » et ce n'est pas un hasard s'il associe ici le modernisme à d'autres « -ismes » tout en ayant aussi l'intuition d'une catégorie transcendante, qui pourrait rimer soit avec exclusion et opposition – le modernisme n'est pas le classicisme, ni le romantisme ni le réalisme, pas même le symbolisme – soit avec inclusion et synonymie. Cependant, et contrairement à la critique anglo-saxonne qui s'y essaie périodiquement, Thibaudet, au-delà de l'éthique moderniste, ne propose ici aucune caractéristique, ni formelle, ni esthétique, ni générique – la convocation de Baudelaire et des Goncourt connote néanmoins une dimension plurigénérique – ni stylistique, qui puisse permettre de dessiner les contours d'un hypothétique mouvement moderniste. Toutefois, si l'on pourrait être tenté de voir en « modernisme » un simple synonyme de « moderne », cela n'est pas le cas dans la mesure où l'auteur ne décrit pas ici ce que nous appellerons un moderne anhistorique, celui, relatif, de toutes les tentatives de dépassement qui tissent l'histoire littéraire occidentale, mais un moderne systématisé pour ne pas dire théorisé à partir d'une période qui débiterait avec Baudelaire : un modernisme à l'anglo-saxonne en somme.

Cela n'est pas le moindre des paradoxes de rencontrer la première définition du modernisme à se rapprocher de celles délivrées périodiquement par la plume des critiques anglo-saxons chez un auteur français et il faut attendre 1924 pour que le terme réapparaisse dans la langue de Shakespeare. Matei Calinescu note que cette année voit la publication d'un article dû à John Crowe Ransom, fondateur de la doctrine critique du *New Criticism*, intitulé « *The Future of Poetry* » et publié dans la revue *The Fugitive*. Pour la première fois peut-être est posée la question, promise à un brillant avenir en ce qu'elle ouvre quasi chaque monographie consacrée au modernisme et à laquelle la présente étude a tout juste commencé à sacrifier : « qu'est-ce que le modernisme ? »¹ La réponse n'est pas absolument claire, mais Crowe Ransom utilise un mouvement poétique unifié, l'imagisme, dont les « manifestes

¹ J. CROWE RANSOM, « *The Future of Poetry* » in *The Fugitive*, vol. 3, n°1, 1924. *University of Illinois at Urbana-Champaign*, Department of English [en ligne] : « *what is modernism ?* » http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/ransom/future.htm.

modernistes »¹ sont convoqués pour apporter la réponse dans le genre de la poésie, le seul à être traité : « En premier lieu, ils [les imagistes] se sont déclarés en faveur de l'honnêteté du thème et de la justesse de l'expression »². Puis « [l]eur second principe a suivi. En mettant l'accent sur la nouveauté du sujet, [...] ils étaient obligés de rendre leurs mètres plus élastiques pour accommoder leurs innovations »³. En somme, la poésie moderniste repose sur des sujets nouveaux mis en relief par une technique et des formes nouvelles. Toutefois, la vision propre à Crowe Ransom est marquée par une forme d'inquiétude et le moderne ne s'y voit pas autant glorifié que les mots suivants, qui pourraient évoquer la rhétorique de l'avant-garde par leur connotation guerrière, le laissent supposer : « [m]ais nous, les modernes, sommes impatients et destructeurs »⁴. Ce qui suit est en effet plus mesuré :

Nous oublions totalement l'énorme difficulté technique dans l'art de la poésie, [...] et nous n'obtenons pas aussi aisément que nos pères l'extase qui est l'effet total de la poésie, l'impression de miracle face à l'union d'une signification intrinsèque et d'une forme objective. Nos âmes, en réalité, ne jouissent pas du plaisir d'une pleine et entière bonne santé.⁵

Le lexique médical ne doit pas nous abuser : il n'est pas question ici d'une décadence de l'art poétique, mais, d'une façon originale et par une voix qui s'associe aux nouvelles tentatives de la période, d'une difficulté dans la mise en place de ces dernières. Matei Calinescu a raison de noter que « même si le terme de "crise" n'apparaît pas dans son article, cette notion est clairement convoquée »⁶. Il ne s'agit pas toutefois, à l'inverse de ce que professent les *modernist studies* actuelles, d'une crise liée à l'environnement – social, politique, épistémologique – mais à la forme elle-même et à son adéquation avec une matière nouvelle. En cela, le modernisme de Crowe Ransom est déjà moderniste au sens historiquement premier du terme, c'est-à-dire formaliste, mais il lui manque cette héroïsation de la nouveauté qui conduit les critiques à voir dans les œuvres modernistes, quitte à oblitérer totalement les tentatives qui, à la même période, restaient classiques, des réponses, souvent explosives, à une crise de la représentation. La conclusion de l'article est éclairante sur ce point :

¹ *Ibid.* : « *modernist manifestoes* ».

² *Ibid.* : « *In the first place, they declared for honesty of theme and accuracy of expression* ».

³ *Ibid.* : « *Their second principle followed. Emphasizing the newness of the matter, [...] they were obliged to make their meters more elastic to accommodate their novelties* ».

⁴ *Ibid.* : « *But we moderns are impatient and destructive* ».

⁵ *Ibid.* : « *We forget entirely the enormous technical difficulty of the poetic art, [...] and we do not obtain so readily as our fathers the ecstasy which is the total effect of poetry, the sense of miracle before the union of inner meaning and objective form. Our souls are not, in fact, in the enjoyment of full good health* ».

⁶ M. CALINESCU, *op. cit.*, p. 82 : « *Although the word "crisis" does not occur in his article, this notion is clearly implied [...]* ».

Le futur de la poésie est immense ? Cela n'est pas si sûr de nos jours [...]. Le poète intelligent d'aujourd'hui est placé d'une façon très inconfortable dans une position qu'il ne pourra pas occuper indéfiniment : pour le dire vulgairement, il est en train de sauter la clôture, mais ne peut retomber en toute sécurité ni d'un côté ni de l'autre.¹

Cette conclusion est frappante, d'autant plus qu'elle court-circuite l'une des composantes-clés du discours rhétorique de la modernité analysé par Éric Pellet selon lequel

l'artiste moderne utilise le point de vue du futur pour conférer au présent la force du passé [...], et, en passant, offrir à ces [*sic*] contemporains une représentation "héroïsée" de sa propre posture.²

L'article de Crowe Ransom est ainsi étonnant car c'est un modernisme d'abord souffrant qui s'y dessine. S'il concerne la poésie, genre qui ne nous intéressera pas en priorité ici, ce texte n'en demeure pas moins important en sa qualité de témoignage d'époque sur un modernisme en germe que la critique aura par la suite glorifié selon un processus de canonisation qui est aussi synonyme d'héroïsation.

L'on en trouve déjà une trace dans ce qui constitue la première monographie consacrée à la poésie moderniste, un ouvrage de 1927 dû à Laura Riding Jackson et Robert Graves, *A Survey of Modernist Poetry*³. D'une façon étonnante, Matei Calinescu, dans la lecture qu'il offre de l'ouvrage, constate qu'« [e]n ce qui concerne le terme "modernisme" lui-même, Riding et Graves semblent le considérer comme acquis et en conséquence, n'essaient pas d'offrir, même vaguement, une définition systématique »⁴. Certaines des caractéristiques de la poésie moderniste semblent ainsi bel et bien acquises, à l'exemple de sa « déviation délibérée de la tradition poétique acceptée »⁵ par « la tentative de "libérer le *poème* de nombre de ses habitudes traditionnelles qui l'empêchaient d'achever sa pleine signification" »⁶ ou encore « la difficulté qu'elle [la poésie moderniste] présente pour le lecteur moyen »⁷. Il est malaisé, aujourd'hui, de jauger de l'impact de cet ouvrage guère utilisé désormais hormis pour procéder à l'archéologie du concept, mais force est de constater, au regard de la critique en

¹ J. CROWE RANSOM, *art. cit.* : « *The future of poetry is immense ? One is not so sure in these days [...]. The intelligent poet of today is very painfully perched in a position which he cannot indefinitely occupy : vulgarly, he is straddling the fence, and cannot with safety land on either side* ».

² É. PELLET, *art. cit.*, p. 192.

³ L. RIDING JACKSON, R. GRAVES, *op. cit.*

⁴ M. CALINESCU, *op. cit.*, p. 83 : « *Concerning the term "modernism" itself, Riding and Graves seem to take it for granted and as a result do not try to offer an even remotely systematic definition* ».

⁵ *Ibid.*, p. 83 : « *wilful deviation from accepted poetic tradition* ».

⁶ *Ibid.*, p. 83 : « *the attempt to "free the poem of many of the traditional habits which prevented it from achieving its full significance"* ».

⁷ *Ibid.*, p. 83 : « *the difficulty it presents to the average reader* ».

langue anglaise produite depuis les années trente, qu'il n'a pas neutralisé l'emploi simultané du terme « moderne » qui existe en anglais comme dans notre langue.

S'interrogeant sur la lenteur de la démocratisation du terme « modernisme » dans le monde anglo-saxon, Matei Calinescu l'impute à un fait de sémantique historique, à savoir « l'évolution de “moderne” à la fois comme adjectif et comme nom »¹. En effet,

[]orsque « moderne » cessa d'être le synonyme de « contemporain »², il devint capable de prendre en charge les fonctions sémantiques de base du terme « modernisme », sans souffrir des connotations potentiellement péjoratives ou vulgaires desquelles ce dernier terme s'était libéré très récemment. Ainsi, de très nombreuses théories esthétiques autant que des visions et des choix qu'aujourd'hui nous n'hésiterions pas à décrire comme « modernistes », continuèrent d'être formulés au sein du cadre plus large de l'idée de « moderne ».³

Il est aisé de constater, de ce point de vue, que pendant plusieurs décennies, les termes de « modernisme » et de « moderne » ont été employés par la critique anglo-saxonne d'une façon équivalente. Deux exemples, parmi d'autres, le prouvent. Le premier est un article devenu, dans le monde anglo-saxon, proprement légendaire : « *Spatial Form in Modern Literature* » de Joseph Frank, publié pour la première fois en 1945. La métaphore employée par Frank pour désigner la propension de la littérature moderne à fonctionner par la récurrence de motifs qui permettent l'ordonnement quasi visuel du texte repose en effet sur l'étude d'écrivains que d'aucuns classeraient aujourd'hui dans le camp des modernistes : Eliot, Pound, Proust, Joyce et Djuna Barnes. L'autre exemple est l'ouvrage collectif dirigé par Richard Ellmann et Charles Feidelson, *The Modern Tradition, Backgrounds of Modern Literature* publié en 1965⁴. Méconnu en France, l'ouvrage, véritable somme-critique hors-du-commun par son volume, a de quoi donner le vertige. L'ambition est en effet de présenter au lecteur, selon le sous-titre de l'ouvrage, « l'arrière-plan de la littérature moderne », par une anthologie diachronique de textes théoriques qui dessinent quelques grands concepts indissociables de la modernité : le symbolisme, le réalisme, la nature, l'histoire culturelle, le mythe, la conscience de soi et l'existence. L'ensemble, à la fois harmonieux et composite, qui fait figurer dans le même ouvrage et quasi côte à côte des textes de Schopenhauer, Freud, Rousseau ou Picasso, est

¹ *Ibid.*, p. 85 : « *the evolution of “modern” as both an adjective and a noun* ».

² C'est-à-dire lorsqu'il abandonna son seul sens de déictique temporel pour signifier un rapport d'opposition et de rupture avec ce qui précède, moderne non seulement au présent, mais aussi et surtout *par rapport à*.

³ M. CALINESCU, *op. cit.*, p. 85 : « *When “modern” ceased to be a synonym for “contemporary”, it became capable of performing the basic semantic functions of “modernism”, unimpeded by the potentially pejorative or vulgar associations from which the latter term had freed itself only very recently. Thus, a large number of aesthetic theories, insights, and choices, which today we would not hesitate to describe as “modernist”, went on being formulated within the broader framework of the idea of “the modern”* ».

⁴ R. ELLMANN, C. FEIDELSON Jr., *The Modern Tradition, Backgrounds of Modern Literature*, New York, Oxford University Press, 1965.

aussi le témoignage d'une utilisation du terme « moderne » encore courante, lequel n'est en aucun cas supplanté par son cousin en « isme », pas même dans l'introduction des éditeurs. Il semble ainsi que le terme de « modernisme » ne se soit pleinement imposé qu'au cours de la décennie des années soixante-dix, qui a vu l'apparition d'un ouvrage collectif vite devenu une véritable vulgate du concept : *Modernism, A Guide to European Literature : 1890-1930*. Pour cartographier plus précisément encore la critique moderniste, l'on pourrait affirmer qu'entre cette date et la publication en 2010 d'un nouvel ouvrage-somme, aux proportions démesurées, dans le titre duquel le modernisme aura gagné un « s » sur lequel nous reviendrons, *The Oxford Handbook of Modernisms*, le concept aura connu toutes les déclinaisons, accompagnant ainsi les transformations de l'univers académique anglo-saxon, du formalisme initial associé au *New Criticism*, à la relecture féministe ou postcoloniale du canon, en passant par les lectures marxistes.¹

Ce survol des textes théoriques ou critiques des années vingt a permis de mettre en lumière la difficulté et la lenteur avec lesquelles le terme de « modernisme » s'est imposé et, d'une façon étonnante, c'est finalement Thibaudet qui, à l'époque, semble le plus proche de ce que la critique anglo-saxonne appellera communément « modernisme ». Mais c'est finalement la légitimité de la suffixation en « -isme » que la rivalité fratricide du terme avec « moderne » vient mettre en question.

b. Babelisme

Comment expliquer cette substitution sinon par une volonté de fixer un concept en lien avec le moderne que la forme adjectivale du terme ne pouvait que cantonner à la relativité, le moderne pouvant, *a priori*, être associé à chaque nouvelle génération apparaissant dans l'histoire littéraire et qui cherche à s'opposer à la précédente sous le signe de la nouveauté, ce que le volume d'Ellman et Feidelson mettait en lumière. Le terme « modernisme » naît d'abord d'une volonté de mettre en relief moins un simple moment du moderne qu'un moment essentiel qui coïnciderait avec une période de bouillonnement expérimental. Cependant, l'ajout de l'« -isme », plutôt que de fixer le concept, l'a en réalité rendu plus problématique. Ce qui ne devait être qu'un nouveau chapitre de l'histoire des formes et de

¹ Voir, respectivement, B. KIME SCOTT (ed.), *Gender and Modernism*, London, New York, Routledge, 2008 ; les ouvrages de R. S. PATKE, *Modernist Literature and Postcolonial Studies*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013 et A. DE LANGE, *Literary Landscapes : from Modernism to Postcolonialism*, Basingstoke, New York, Palgrave Macmillan, 2008 ; F. JAMESON, *The Modernist Papers*, London, New York, Verso, 2007.

leur renouvellement s'est vu transformé en une question, ô combien plus large, d'histoire culturelle pour connoter désormais un mouvement, synonyme d'unité et d'organisation ou, pour reprendre le terme de Thibaudet, de systématisation « car le principe du mouvement [est] un constituant essentiel du modernisme, un élément fondamental de sa cohésion et de son évolution »¹.

Le terme demeure ainsi extrêmement labile et c'est à raison que Monique Chefdor, dans sa contribution à un ouvrage collectif injustement méconnu eu égard à la richesse de ses propositions et à la diversité de ses contributeurs, qualifie le concept de « Babel revisitée » en remarquant que « [l]'un des obstacles majeurs rencontrés par les critiques du modernisme, en particulier par les comparatistes, est la confusion sémantique générée par le terme lui-même »². En alléguant le comparatisme, Monique Chefdor signale l'existence de particularismes locaux ou de visions et traditions critiques nationales du moderne, une idée partagée par Antoine Compagnon qui remarque, dans *Les Cinq paradoxes de la modernité*, que « *moderne, modernité [et] modernisme [...]* n'ont pas le même sens en français, en anglais, en allemand ; ils ne renvoient pas à des idées claires et distinctes, à des concepts fermés »³. La même idée se trouvait déjà, dès 1976, dans l'ouvrage collectif de Malcolm Bradbury et James McFarlane. Énumérant les nombreux « -ismes » qui ponctuent la vie littéraire du tournant du siècle – « naturalisme, impressionnisme, symbolisme, imagisme, futurisme, expressionnisme »⁴ – les auteurs font le constat suivant :

Une chose est sûre : le modernisme, que le terme soit employé pour décrire un élément à l'intérieur de la séquence [des mouvements] ou pour décrire la séquence elle-même [...] est sujet à une extrême confusion sémantique.⁵

Il existe, de ce point de vue, une différence frappante entre les traditions critiques anglo-saxonne et française ou continentale et les mots qui vont suivre ne sont dictés par aucun jugement de valeur, pas davantage par un quelconque chauvinisme ou sentiment de préférence nationale. Les ouvrages, quelle que soit la langue dans laquelle ils sont composés, qui

¹ M. BRADBURY, J. McFARLANE, « *Movements, Magazines and Manifestos : the Succession from Naturalism* », in M. BRADBURY, J. McFARLANE (eds.), *op. cit.*, p. 192 : « *For the movement principle [i]s an essential constituent of Modernism, a basic part of its cohesion and its evolution* ».

² M. CHEFDOR, « *Modernism : Babel Revisited ?* », in M. CHEFDOR, R. QUINONES, A. WACHTEL (eds.), *Modernism : Challenges and Perspectives*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1986, p. 1 : « *One of the major obstacles encountered by critics of Modernism, particularly by comparatists, is the semantic confusion generated by the term itself* ».

³ A. COMPAGNON, *op. cit.*, p. 15.

⁴ M. BRADBURY, J. McFARLANE, « *The Name and Nature of Modernism* », *art. cit.*, p. 44 : « *Naturalism, Impressionism, Symbolism, Imagism, Futurism, Expressionism* ».

⁵ *Ibid.*, p. 45 : « *What is clear is that Modernism, whether used as a term within the sequence or a term to describe the sequence, [...] is subject to extreme semantic confusion* ».

s'interrogent sur la modernité, constatent tous les ambiguïtés du terme, surtout en lien avec les questions de périodisation que le concept suppose. Les critiques, nombreux, qui écrivent sur le modernisme doivent d'abord, aujourd'hui encore, clarifier le terme lui-même et légitimer son emploi.

La comparaison entre deux tentatives didactiques récentes de clarifier le concept le prouve. L'introduction de l'ouvrage de Peter Childs débute par ce qui apparaît comme une nécessité, à savoir « [r]épondre à la question : qu'est-ce que le modernisme ? »¹. Fourbissant ses arguments ainsi que sa propre relecture du concept pour la suite de son ouvrage, le critique cède la parole à l'un des deux pères-fondateurs des *modernist studies* contemporaines, en l'occurrence Malcolm Bradbury, dont il reproduit la définition livrée dans le *Dictionary of Modern Critical Terms* qui synthétise les principales caractéristiques de l'art moderniste, sans distinction d'abord de pratiques ou de genres :

Il est expérimental, complexe du point de vue formel, elliptique, contient des éléments de *décréation* autant que de création, et tend à associer la liberté de l'artiste par rapport au réalisme, au matérialisme, aux genres et aux formes traditionnels avec des notions d'apocalypse culturelle et de désastre.²

La suite se développe sur une modalité interrogative déguisée, d'abord du point de vue des limites chronologiques du modernisme, mais aussi de sa relativité à l'échelle de l'histoire littéraire :

Nous pouvons discuter son commencement (le symbolisme français, la décadence, la crise du naturalisme) de même que sa fin [...]. Nous pouvons considérer qu'il s'agit d'un concept périodisé (disons de 1890 à 1930) ou qu'il ignore les époques (englobant Sterne, Donne, Villon, Ronsard).³

Face à ces questions, seuls demeurent le corpus d'écrivains modernistes et les critères formels :

L'intérêt principal reste un corpus d'auteurs majeurs [...] dont les œuvres sont esthétiquement radicales, contiennent des innovations techniques frappantes, insistent sur une forme spatiale

¹ P. CHILDS, *op. cit.*, p. 1 : « *Answering the Question : What is Modernism ?* ».

² *Ibid.*, p. 1-2 : « *It is experimental, formally complex, elliptical, contains elements of decreation as well as creation, and tends to associate notions of the artists's freedom from realism, materialism, traditional genre and form, with notions of cultural apocalypse and disaster* ».

³ *Ibid.*, p. 3 : « *We can dispute about when it starts (French symbolism ; decadence ; the break-up of naturalism) and whether it has ended. We can regard it as a timebound concept (say 1890 to 1930) or a timeless one (including Sterne, Donne, Villon, Ronsard)* ».

ou « un art de la fugue » par opposition à une chronologie linéaire, inclinent vers les modalités ironiques et impliquent une certaine « déshumanisation de l'art ».¹

Comparons cette définition à celle qui est livrée par Deborah Parsons dans un ouvrage de 2007 :

Le début du vingtième siècle a été le témoin d'une révolution internationale dans le domaine des arts, alors qu'un large éventail de groupes culturels, de mouvements esthétiques comme d'écrivains et artistes isolés cherchaient à étendre et à transformer leur relation avec la réalité et sa représentation. Le mot « modernisme » désigne la fusion rétrospective de ses diverses expérimentations esthétiques dans le style – entendu au sens large – et le climat social et psychologique d'un âge « moderne », traditionnellement daté de 1910 à 1930.²

Deborah Parsons précise ensuite ce qui apparaît comme une forme d'essence du modernisme, qui transcende, semble-t-il, les bornes chronologiques strictes d'une période :

Comme le modernisme connote une sensibilité culturelle plus qu'une période particulière dans le temps, en effet, il n'est pas simplement interchangeable avec des référents historiques stricts comme « le début du vingtième siècle » ou « les années 1920 », même s'il les chevauche.³

L'on peut commencer par relever les points communs entre les deux définitions, au premier rang desquels la valeur expérimentale de la littérature moderniste et son rapport étroit au contexte de sa production. Remarquons toutefois que là où Bradbury témoigne implicitement d'une période de crise, Parsons, elle, insiste davantage sur l'idée d'une modernisation de la société que l'art de la période chercherait à refléter. Car cette dernière s'ancre dans le courant récent de réévaluation du concept à l'aune d'une représentation renouvelée de la réalité. Bradbury, à l'inverse, et si le versant formaliste de sa définition est minoré par rapport à son volume co-dirigé avec McFarlane qui convoquait déjà le contexte épistémologique de crise, voire d'apocalypse culturelle, indissociable, selon eux, du modernisme, met toujours l'accent sur les caractéristiques formelles. Ces dernières seraient partagées par un corpus d'œuvres européennes et américaines – il évite scrupuleusement le

¹ *Ibid.*, p. 2 : « *The best focus remains a body a major writers [...] whose works are aesthetically radical, contain striking technical innovation, emphasize spatial or "fugal" as opposed to chronological form, tend towards ironic modes, and involve a certain "dehumanization of art" ».*

² D. PARSONS, *Theorists of the Modernist Novel : James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf*, New York, Routledge, 2007, p. 11 : « *The beginning of the twentieth century witnessed an international revolution in the arts, as a wide range of cultural groups, aesthetic movements and individual writers and artists sought to extend and transform their relationship with and representation of reality. The word "modernism" represents the retrospective fusion of these very diverse aesthetic experiments into the comprehensive style or social and psychological temper of a "modern" age, typically dated between 1910 and 1930 ».*

³ *Ibid.*, p. 11 : « *Because modernism connotes a cultural sensibility rather than a particular period in time, however, it is not simply interchangeable with strictly historical references such as "the early twentieth century" or "the 1920's", even though it overlaps with them ».*

terme de mouvement que le « -isme » connote – puisqu’il cite pêle-mêle pour le roman : James, Conrad, Proust, Mann, Gide, Kafka, Svevo, Joyce, Musil et Faulkner. On note une même prudence chez Deborah Parsons qui parle de « *comprehensive style* », c'est-à-dire d'un style entendu « au sens large » soit une pluralité d'idiosyncrasies présentant potentiellement des points communs. De ce point de vue encore, la définition livrée par Deborah Parsons témoigne des lectures critiques plus récentes du modernisme, en lien avec la redéfinition du canon : associant d’abord « le formalisme esthétique »¹ du modernisme aux grands noms que sont Pound, Eliot, Joyce et Woolf, elle précise ensuite que « les investigations des critiques post-structuralistes, féministes et postcoloniales »² ont permis de bouleverser le concept de modernisme qui « est désormais largement reconnu comme étant ouvert à une interprétation et à une redéfinition bien plus large [...] »³. Toutefois, la définition livrée par Deborah Parsons ne porte guère les traces de cette relecture ouverte en ce qu’elle témoigne à la fois d’une vision extrêmement classique du modernisme, mais aussi d’une ambiguïté-clé pour comprendre les limites du concept, qu’elle ne décèle cependant pas au bon endroit :

selon le contexte et la perspective adoptée, le modernisme peut être perçu comme un élan créatif vigoureux pour « faire du nouveau »⁴, à travers une rupture concertée avec les conventions artistiques abrutissantes du passé immédiat et une volonté d’embrasser le moderne, ou comme une littérature marquée par la crise et la dislocation, insistant désespérément sur le pouvoir de l’art susceptible de donner une forme à un monde qui a perdu tout ordre et toute stabilité.⁵

Coexisteraient donc deux modernismes : le premier, lumineux, regroupant les tentatives expérimentales cherchant à doter le monde moderne de nouvelles pratiques artistiques en adéquation avec l’époque ; le second, plus sombre, dressant un art autonome comme rempart au chaos du monde. Les derniers mots évoquent en effet, d’une manière quasi transparente, l’article consacré par T. S. Eliot au roman de Joyce, « *Ulysses, Order and Myth* », texte-clé pour la compréhension de la vision première du modernisme comme formalisme, « une sorte d’héroïsme esthétique qui, face au chaos du monde moderne [...], perçoit l’art comme la seule

¹ *Ibid.*, p. 11 : « *aesthetic formalism* ».

² *Ibid.*, p. 11 : « *the insights of post-structuralist, feminist and post-colonial critics* ».

³ *Ibid.*, p. 11 : « *is now widely recognized to be open to much broader interpretation and redefinition [...]* ».

⁴ L’expression anglaise employée est mise entre guillemets car elle est la citation d’un slogan, célèbre, d’Ezra Pound : « *Make it new!* », mot d’ordre devenu un lieu commun de la critique moderniste anglo-saxonne, équivalent, par sa postérité, de la formule rimbaldivienne « Il faut être absolument moderne ».

⁵ D. PARSONS, *op. cit.*, p. 11 : « *depending on context and perspective, modernism can be seen as a vigorous creative impulse to “make it new”, through a determined break with the stultifying artistic conventions of the immediate past and an embrace of the modern, or as a literature of crisis and dislocation, desperately insisting on the power of art to give shape to a world that has lost all order and stability* ».

réalité fiable » et « comme un principe d'ordonnement d'une nature quasi religieuse »¹. C'est ce qui donne un sens autant qu'une légitimité au *New Criticism*, indissociable, d'abord, du modernisme et comme théorisé par l'article d'Eliot qui traduit « son insistance appuyée sur la forme comme un véhicule autonome de la signification esthétique »². Ce ne sont là, toutefois, que deux visions du monde moderne qui cohabitent sans engendrer de contradiction conceptuelle.

C'est sur un autre point, en effet, que Parsons témoigne d'une contradiction-clé dans la critique moderniste anglo-saxonne à savoir la cohabitation de deux héritages : la vision propre au *New Criticism* et plus tard au structuralisme, d'un texte autonome et clôturé et celle, mimétique, du nouveau réalisme d'« artistes qui cherch[ent] à étendre et à transformer leur rapport avec la réalité et sa représentation ». Les deux définitions témoignent aussi d'ambiguïtés en lien avec la périodisation du concept. En effet, Bradbury comme Parsons hésitent à accoler au modernisme des limites strictes – 1890-1930 pour le premier, 1910-1930 pour la seconde – dans la mesure où le concept, qualifié de « sensibilité culturelle » par Deborah Parsons, pourrait excéder les bornes du tournant du siècle, jusqu'à inclure des écrivains antérieurs de plusieurs centaines d'années comme Sterne, Donne, Villon ou Ronsard. De ce point de vue, l'ambiguïté de la critique anglo-saxonne est forte : on comprend mal en effet l'intérêt d'employer le terme de « modernisme » si ce dernier devient explicitement synonyme de « moderne » entendu comme une volonté de rupture, cyclique dans l'histoire littéraire, avec la tradition qui précède. C'est en effet en ce sens que Bradbury entend le terme de « modernisme » si ce dernier n'est pas circonscrit à la période 1890-1930, mais peut être de toutes les époques. Il semble dès lors que ce soient les idées de mouvement, de groupe plus ou moins unifié et de points communs formels et stylistiques qui légitiment l'étiquette critique. Ce qui ne diverge pas, de l'un à l'autre, c'est ainsi cette volonté de fusion sous une étiquette commune dont seule Deborah Parsons rappelle le caractère rétrospectif, ce qui ne l'empêche pas d'associer Joyce, Richardson et Woolf sous une même appellation de « théoriciens du roman moderniste » dans le titre qu'elle donne à son ouvrage.

Il faut rappeler que les écrivains de l'époque, considérés aujourd'hui par les critiques anglo-saxons comme modernistes, ne revendiquent pas cette étiquette et ne l'ont, pour la plupart, jamais revendiquée. Certains se reconnaissent dans des « -ismes » et il ne semble guère cavalier d'affirmer que Filippo Tommaso Marinetti est futuriste, André Breton

¹ A. EYSTEINSSON, *op. cit.*, p. 9 : « a kind of aesthetic heroism, which in the face of the chaos of the modern world [...] sees art as the only dependable reality and as an ordering principle of a quasi-religious kind ».

² *Ibid.*, p. 11 : « his persistent emphasis on form as an autonomous vehicle of aesthetic significance ».

surréaliste et Wyndham Lewis vorticiste, par exemple. Nonobstant, Anne Tomiche a bien montré dans un article récent qu’au-delà de l’étiquette renvoyant au mouvement, ces auteurs que la critique anglo-saxonne qualifierait de modernistes et que la critique continentale associerait plus volontiers à l’avant-garde¹, n’emploient qu’avec une grande parcimonie des concepts que la critique a depuis érigés en lieux-communs du discours polémique de la période :

[p]as plus que les futuristes italiens, les acteurs du vorticisme n’utilisent le terme d’avant-garde quand ils fondent leur mouvement. Qui plus est, il faut noter non seulement l’absence du terme « avant-garde » mais également celle de « *modernism* ». Par contre, on trouve dans *Blast*², et de façon récurrente, la présence des termes « *modern* » et « *modernity* ».³

Si les poètes que les traditions nationales ont reconnus comme modernistes ou avant-gardistes témoignent d’une méfiance ou d’une ignorance quant à l’emploi de ces étiquettes, qu’en est-il des romanciers sans affiliation de la période, situation la plus courante face à un hypothétique roman d’avant-garde ou moderniste dont l’existence est loin d’aller de soi ?

2) De quelques romanciers européens face au moderne/isme

L’ambition des lignes qui suivent n’est pas d’effectuer une traque systématique des occurrences des termes « moderne » ou « moderniste » sous la plume des quatre auteurs du corpus, mais de chercher, à partir d’emplois signifiants, à questionner leur rapport au moderne et à faire émerger les points de convergence autant que de divergence. S’il est incontestable du point de vue de la critique anglo-saxonne que Virginia Woolf fait partie du corpus moderniste, jamais elle n’a employé le terme tel quel. Pourtant, à l’échelle de notre corpus, c’est elle qui utilise, de la façon la plus tonitruante, l’adjectif qualificatif « moderne » dans le titre même de l’un de ses articles les plus commentés, écrit en 1919 : « Le Roman moderne ». Véritable manifeste qui ne dit pas son nom, « Le Roman moderne » gagne à être analysé d’une façon rigoureuse afin de faire ressortir de sa structure argumentative sa rhétorique particulière, qu’elle soit moderne ou moderniste. C’est pourquoi nous nous proposons de lire cet article à partir de la grille interprétative du discours rhétorique de la modernité récemment proposée

¹ Ce terme, que nous analyserons ultérieurement, ajoute de nombreuses ambiguïtés à la relation déjà complexe entretenue par le moderne et le modernisme. Voir *infra*, p. 138 *et sq.*

² *Blast*, qu’il faudrait plutôt écrire *BLAST* pour respecter les choix typographiques effectués par son auteur, est le manifeste du vorticisme composé par le peintre et écrivain anglais Wyndham Lewis, dont la première livraison paraît en 1914.

³ A. TOMICHE, « Le Cas du futurisme et du vorticisme », in C. BERNARD, R. SALADO (éds.), *op. cit.*, p. 32.

par Éric Pellet. Ce dernier distingue huit caractéristiques fondamentales de ce type de discours, qui apparaît durant des périodes différentes de l'histoire littéraire pourvu que son auteur cherche à promouvoir une pratique moderne de la littérature par rapport à ses devanciers. Ces caractéristiques se retrouvent toutes ou presque chez Virginia Woolf.

C'est d'abord le cas du « contexte polémique » par lequel l'artiste « réactualis[e] pour son compte la querelle des Anciens et des Modernes ». En effet, l'artiste moderne « se définit en s'opposant » car « son discours suppose nécessairement une cible, généralement les artistes détenteurs d'un pouvoir institutionnel et identifiés comme les héritiers de pratiques antérieures »¹. Celle de Woolf est claire et nommée : « Mr Wells, Mr Bennett et Mr Galsworthy »², hydre à trois têtes de la génération antérieure à laquelle la romancière reproche implicitement de perpétuer l'héritage du roman victorien. « [L]'argument du progrès en art »³ est aussi convoqué par la romancière, le terme ouvrant d'ailleurs le texte de Virginia Woolf :

Quand on considère même de la façon la plus libre et la plus large le roman moderne, il est difficile de mettre en doute que la pratique de cet art marque d'une certaine manière un progrès sur l'ancienne.⁴

Apparaît ensuite « le jeu des oppositions binaires » par « une stratégie courante [qui] consiste à dévaloriser l'adversaire en substituant par analogie à un couple de valeurs un autre couple dont les connotations axiologiques sont plus marquées »⁵. À l'opposition simple entre romanciers traditionnels et romanciers novateurs, Virginia Woolf substitue celle, plus fine, de romanciers matérialistes et de romanciers spiritualistes. À première vue, l'efficacité argumentative pourrait en pâtir dans la mesure où les termes ne sont pas explicitement connotés du point de vue axiologique. L'opposition pourrait en effet renvoyer à un simple choix, à une préférence pour l'extérieur et le concret ou l'intérieur et l'abstrait. Virginia Woolf associe cependant à son opposition binaire ce qu'il faut considérer comme un argument d'autorité : ce sont, notamment, les romanciers russes qui font le choix du spiritualisme et leur pratique est traitée selon une modalité très nettement méliorative. Celle-ci passe d'abord par une interrogation oratoire – « Si nous voulons la pénétration de l'âme et du cœur, où la trouverions-nous d'une profondeur comparable ? » – puis par une comparaison en faveur du

¹ É. PELLET, *art. cit.*, p. 184.

² V. WOOLF, « Le roman moderne », in *L'Art du roman*, trad. R. CELI, Paris, Seuil, coll. « Points », 2009 [1919], p. 8.

³ É. PELLET, *art. cit.*, p. 185.

⁴ V. WOOLF, *art. cit.*, p. 7.

⁵ É. PELLET, *art. cit.*, p. 187.

roman russe dans laquelle elle élargit le défaut de matérialisme à tout le roman anglais contemporain. Le but est d'illustrer le fait que le roman spiritualiste à l'exemple des Russes est encore *à faire* et que c'est elle qui, implicitement, et en raison de la connaissance des Russes dont elle témoigne en les louant, s'en chargera probablement : « Si nous avons la nausée de notre propre matérialisme, le moindre de leurs romanciers a par droit de naissance une instinctive révérence pour l'esprit humain ». Remarquons que dans ce qui précède, la grandeur russe est aussi traitée à partir d'un argument essentialiste qui tend peut-être à rendre plus héroïque encore le sentiment d'émulation qui pousserait un romancier britannique qui ne possède pas « par droit de naissance » cette « instinctive révérence pour l'esprit humain » à chercher à égaler les Russes. La fin du passage s'achève sur un registre hagiographique qui file, sans en donner l'impression, l'opposition binaire :

Dans tout écrivain russe il nous semble discerner les traits d'un saint, si la compassion pour la souffrance d'autrui, l'amour pour lui, l'effort pour atteindre un but digne des plus hautes exigences de l'âme constituent la sainteté. C'est le saint en eux qui nous accable du sentiment de notre propre médiocrité d'êtres irreligieux et réduit tant de nos romans célèbres au clinquant et au trucage.¹

La fin du passage ramène sur le devant de la scène l'opposition entre spiritualisme et matérialisme qui s'élargit peut-être à toute la littérature romanesque anglaise du passé, par l'expression vague de « romans célèbres », alors même que Virginia Woolf prétendait ne pas « cherch[er] querelle »² aux classiques, mais à ses seuls devanciers immédiats.

C'est ainsi logiquement « le motif de la rupture » qui se retrouve dans son texte, ce dernier, écrit Éric Pellet, « se manifest[ant] le plus souvent à travers des métaphores : ruines que l'on abat pour reconstruire du neuf, costumes usés que l'on abandonne pour de nouveaux habits [...] »³. Cette dernière métaphore se retrouve précisément dans « Le Roman moderne » alors que Woolf disserte de ce que le roman doit représenter : « Que nous nommions la chose esprit ou vie, vérité ou réalité, cette chose, l'essentielle, a passé, ou a fui, et refuse d'être contenue plus longtemps dans des vêtements qui lui vont si mal »⁴. Une autre métaphore classique se retrouve aussi dans le texte, celle qui « décline *le motif de la délivrance* »⁵. Dans le texte de Virginia Woolf, le romancier classique est un esclave qui subit le joug d'une

¹ V. WOOLF, *art. cit.*, p. 16.

² *Ibid.*, p. 8.

³ É. PELLET, *art. cit.*, p. 189.

⁴ V. WOOLF, *art. cit.*, p. 11.

⁵ É. PELLET, *art. cit.*, p. 189. Il précise son argument par quelques exemples : « représentation figurée de l'émancipation : la littérature "ancienne" est une prison, ses thuriféraires des gardiens, et les formes anciennes des chaînes dont il convient de se libérer ».

tradition allégorisée sous les traits d'un tyran qui utilise les ingrédients surannés du roman pour l'enchaîner :

L'auteur semble contraint, non par sa propre et libre volonté mais par quelque puissant tyran sans scrupules qui l'a réduit en esclavage, de fournir une intrigue, de fournir de la comédie, de la tragédie, de l'amour, de l'intérêt [...].¹

Ces chaînes, l'écrivain doit les briser s'il veut recouvrer sa liberté :

si l'écrivain était un homme libre et pas un esclave, s'il pouvait écrire ce qu'il veut écrire et non pas ce qu'il doit écrire, s'il pouvait fonder son ouvrage sur son propre sentiment et non pas sur la convention, il n'y aurait ni intrigue ni comédie ni tragédie ni histoire d'amour ni catastrophe au sens convenu de ces mots [...].²

Le dernier trait caractéristique lié au discours rhétorique de la modernité transparaîtrait dans ce qu'Éric Pellet nomme le « recensement des troupes »³. Virginia Woolf oppose en effet « l'œuvre de leurs prédécesseurs » à celle de « plusieurs jeunes écrivains parmi lesquels Mr Joyce [...] »⁴. En comparant scrupuleusement les catégories de Pellet à l'article de Woolf, l'on verrait que ce dernier ne les actualise pas toutes, mais certaines pourraient aisément être retrouvées dans « Mr Bennett et Mrs Brown », article ultérieur de la romancière qui reprend, en la rendant plus longue et plus complexe encore, l'argumentation centrale du « Roman moderne ». L'on y trouverait en sus « l'historisation des autorités et des catégories esthétiques »⁵ par l'opposition systématique dessinée par Woolf entre ceux qu'elle appelle désormais les Edwardiens – Wells, Bennett et Galsworthy – et les Géorgiens comme Joyce, Lawrence ou Forster. C'est par une « invocation du futur » que cet article se clôt, laquelle n'était pas présente dans « Le Roman moderne » : « [c]ar je vais faire pour finir une prédiction d'une témérité sans égale : nous sommes en train de vaciller au bord d'une des grandes périodes de la littérature anglaise »⁶. On reconnaît le dualisme à l'œuvre dans l'article de John Crowe Ransom consacré à la poésie, mais que Virginia Woolf traite sous une modalité plus conquérante. À bien y regarder, seule une composante du discours rhétorique de la modernité analysé par Éric Pellet n'apparaît pas chez Woolf, ce qu'il décrit comme « [l]'argument de l'inadéquation des formes au temps ». Or cette absence semble particulièrement importante en ce qu'elle indique peut-être l'angle idoine sous lequel analyser

¹ V. WOOLF, *art. cit.*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 12.

³ É. PELLET, *art. cit.*, p. 193.

⁴ V. WOOLF, *art. cit.*, p. 12.

⁵ É. PELLET, *art. cit.*, p. 190.

⁶ V. WOOLF, « Mr Bennett et Mrs Brown » [1924], in V. WOOLF, *L'Art du roman, op. cit.*, p. 70.

le roman moderniste. Ce n'est pas en effet à l'aune du monde que le roman se dessine ou, pour employer les termes utilisés par Woolf elle-même, du réel, mais plutôt en lien avec l'impression de « vie » : sa recette, pour le dire autrement, ne repose pas uniquement dans une représentation différente du réel, mais dans une forme renouvelée qui puisse donner l'impression – l'illusion ? – de la vie. Nous y reviendrons.

Une autre question, plus théorique, se pose à partir de cette association des caractéristiques rhétoriques du discours de la modernité au texte particulier de Virginia Woolf. C'est du « roman moderne » que disserte la romancière et, de même, Éric Pellet considère la « permanence rhétorique du discours de la modernité » selon une vision éthique de cette dernière appartenant à tous les temps et à toutes les périodes. De ce fait, il semble que le qualificatif « moderne » puisse ici suffire. Les arguments en faveur d'une lecture moderniste du texte pourraient d'abord sembler assez pauvres : Virginia Woolf est anglaise et le texte est écrit en 1919 soit en plein cœur de la période que la critique anglo-saxonne s'accorde globalement à considérer comme moderniste. Au-delà, existe-t-il des arguments propres à Virginia Woolf qui pourraient servir à identifier une rhétorique, non pas moderne et anhistorique, mais moderniste et par conséquent circonstancielle ? Le premier se trouve dans ce qui s'apparente sans doute au passage le plus important de l'article, qui nous impose de citer longuement :

le problème qui se pose au romancier d'aujourd'hui, et qui se posait sans doute aussi au romancier du passé, c'est d'inventer les moyens d'exprimer librement ce qu'il veut exprimer. Il doit avoir le courage de dire que ce qui l'intéresse ce n'est plus « ceci » mais « cela » ; à partir de « cela » seulement il doit construire son œuvre. Pour *les modernes*, « cela », l'intérêt essentiel, gît très vraisemblablement dans les régions obscures de la psychologie. C'est pourquoi, tout de suite, l'accent tombe d'une manière un peu différente, il est mis sur quelque chose jusqu'à présent négligé ; tout de suite une forme nouvelle devient nécessaire, difficile à saisir pour nous, et incompréhensible pour nos prédécesseurs.¹ (nous soulignons)

Le début de la citation pourrait donner l'impression que Virginia Woolf expose une histoire cyclique du moderne : chaque romancier novateur doit inventer de nouveaux moyens d'expression, libres, pour affirmer une rupture dans le centre d'intérêt dominant dont le roman témoigne. Toutefois, c'est précisément cet intérêt nouveau et décrit comme inédit, « les régions obscures de la psychologie », qui isole la tentative woolfienne de l'histoire cyclique de la modernité, surtout en ce qu'il appelle une forme inédite, « incompréhensible pour [ses] prédécesseurs ». Il ne s'agit pas d'un simple accent, hérité du romantisme, mis sur la subjectivité, mais d'une exploration de régions sous-terraines de l'esprit ignorées jusqu'alors,

¹ V. WOOLF, « Le roman moderne », *art. cit.*, p. 15.

Virginia Woolf redoublant la dynamique verticale de la modernité d'une rhétorique de la profondeur. Le texte témoigne ainsi d'un glissement sémantique dans l'emploi du substantif « les modernes » : les individus désignés ne sont pas les modernes de toutes les périodes, qui s'opposent cycliquement aux générations précédentes, mais les modernes de son temps, ses contemporains, pour peu qu'ils aient l'ambition inédite de vouloir traduire la vie intérieure par une forme renouvelée. D'un sens anhistorique, le moderne se voit historicisé en modernisme et ce n'est pas un hasard si la question formelle couplée à la promotion de la vie intérieure sera traitée par les *modernist studies* comme l'un des arguments-clés justifiant l'existence d'un modernisme romanesque.

Nous pourrions ajouter également le rapport passablement ambigu de Virginia Woolf à l'égard de la tradition. En effet, ce qui ressort de la liste des arguments permettant la permanence rhétorique du discours de la modernité selon Éric Pellet, c'est une éthique de la rupture, clairement affichée voire revendiquée. Or le rapport de Virginia Woolf à la tradition est ambigu. Sans témoigner d'une révérence démesurée aux romanciers classiques à travers l'utilisation de l'argument du progrès dans l'art, Woolf se montre au demeurant assez peu critique vis-à-vis des écrivains du passé reculé, par opposition aux prédécesseurs immédiats que sont Wells, Bennett et Galsworthy : « [a]vec leurs outils simples et leurs matériaux – rudimentaires, pourrait-on dire – Fielding s'en tirait bien, et Jane Austen encore mieux [...] »¹. On reconnaîtrait ici la tendance analysée par Jean Guiguet dans son ouvrage fondateur consacré à la romancière :

Son antagonisme à ses prédécesseurs immédiats cache ses affinités avec ceux-là même qui les ont précédés, et plus profondément encore avec tout un courant qu'on peut suivre de siècle en siècle dans la littérature anglaise [...].²

De plus, l'examen de la tentative de rénovation de Joyce par le biais de « *Portrait de l'artiste en jeune homme* ou, ce qui promet d'être une œuvre beaucoup plus intéressante, *Ulysse*, qui paraît en ce moment dans la *Little Review* [...] »³ est plus que mesurée. Quoique non dépourvue de qualités, l'œuvre joycienne « ne supporte pas la comparaison avec [...] *Jeunesse*, ou *Le Maire de Casterbridge* »⁴, romans respectivement composés par Joseph Conrad et Thomas Hardy. De plus, implicitement, la méthode joycienne pour représenter « la vie » souffre aussi de la comparaison avec des œuvres plus anciennes comme « *Tristram*

¹ *Ibid.*, p. 7.

² J. GUIGUET, *Virginia Woolf et son œuvre : l'art et la quête du réel*, Paris, Éd. Didier, coll. « Études anglaises », 1962, p. 26.

³ V. WOOLF, « Le Roman moderne », *art. cit.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

Shandy ou même *Pendennis*¹ » dans lesquelles la romancière « voi[t] qu’il y a non seulement d’autres aspects de la vie mais encore de plus importants ». Au-delà de la relation problématique avec Joyce, c’est aussi un rapport ambigu à la tradition qui se lit ici et qu’on verra ultérieurement se dessiner comme une caractéristique importante du modernisme. Ce n’est pas l’éthique de la table-rase qui apparaît en effet, mais la possibilité d’une sélection au sein de l’histoire littéraire qui passe à la fois par la promotion de bons ancêtres – Sterne, Fielding, Austen – autant que par une partition de l’histoire récente : disqualifier Bennett, Wells et Galsworthy n’empêche pas d’admirer Conrad et Hardy. En somme, c’est une partie de l’histoire littéraire d’hier qui est regardée avec méfiance et non celle d’avant-hier, un indice, peut-être, du rapport inédit de ce moderne circonstanciel que serait le modernisme avec le passé. Bien entendu, notre méthode peut apparaître comme biaisée, puisqu’elle consiste à lire le texte de Woolf à l’aune des caractéristiques qui seront reconnues *a posteriori* par la critique moderniste. Leur présence dans le texte n’en constitue pas moins un indice de la validité potentielle de l’étiquette et du concept.

L’on pourrait alléguer également les questions épistémologiques que Virginia Woolf repère dans le roman russe et que la critique anglo-saxonne verra aussi comme une marque de fabrique du roman moderniste :

En fait il serait plus exact de parler ici d’absence de conclusions chez les Russes : il n’y a pas de réponses ; considérée avec honnêteté la vie pose question sur question qu’il nous faut laisser résonner à l’infini, une fois le livre fermé, dans une interrogation sans espoir qui nous emplit d’une désolation profonde, voire finalement d’amère rancune.²

Deux caractéristiques du modernisme se dessinent finalement ici, la première relative à la forme, en l’occurrence la présence de fins ouvertes ou ambiguës, la seconde au contenu, par la mise en question de la connaissance des êtres et des choses, dont l’impossibilité donnera sa couleur si particulière à nombre de tentatives modernistes au premier rang desquelles *La Chambre de Jacob*. Si l’on ajoute un passage bien connu du roman de Ford Madox Ford publié en 1915, *Le Bon soldat*, quatre ans avant l’article de Woolf et un an avant *Portrait de l’artiste en jeune homme* (ci-après *Portrait*) qu’elle mentionne, l’on commencerait presque à être convaincu de l’existence d’un groupe, voire d’un mouvement : « Je ne sais rien, rien au monde, du cœur des hommes. Je sais seulement que je suis seul, horriblement seul »³ (notre traduction). Si l’argumentation woolfienne semble en effet, dans cet article, évoquer ce que la

¹ Roman de William Makepeace Thackeray, publié entre 1848 et 1850.

² V. WOOLF, « L’Art du roman », *art. cit.*, p. 16.

³ F. MADOX FORD, *The Good Soldier*, London, New York, W. W. Norton, 1995, p. 12 : « *I know nothing – nothing in the world – of the hearts of men. I only know that I am alone – horribly alone* ».

critique anglo-saxonne analysera à l'aune du concept de modernisme, reste que jamais Virginia Woolf ne mentionne un éventuel « -isme ». C'est ce que précise bien Michael H. Whitworth, en écrivant que

Woolf était consciente de faire partie d'un mouvement littéraire et plus profondément encore des différences entre les générations, mais l'on ne trouve guère sous sa plume les termes « modernisme » et « moderniste » pour renvoyer à ce mouvement ou à son attitude en tant qu'écrivain.¹

L'impression de Virginia Woolf autant que ses classifications ne sauraient suffire pour assurer l'existence objective d'un mouvement du fait des différences, parfois importantes, entre les écrivains qui animeraient ce groupe.

Ce n'est en effet que sous le signe, fort peu scientifique au demeurant, de l'« air de famille » mentionné par David Lodge et qui se retrouve dans l'ouvrage, plus récent, de Peter Gay, lequel voit dans le modernisme une grande famille composée d'individualités différentes², que pourrait se trouver l'hypothétique unité du terme. Pourquoi, dès lors, ne pas faire le deuil du concept et lui préférer, ce qui fut visiblement le cas durant plusieurs décennies, celui, moins risqué, de « moderne » ? C'est la question qui est posée par Benoît Tadié à l'orée de son étude :

Il ne serait [...] guère intéressant de vouloir sauver ce mot (mot qui n'était de surcroît guère employé par ceux qu'il désigne) si on n'y trouvait malgré tout une trace de la dynamique qui animait au début du vingtième siècle une grande partie des recherches artistiques et littéraires. De ce point de vue, la production d'auteurs liés à des formations collectives, comme Pound ou Lewis, se distingue nettement de celle d'un Hardy, [...] d'un Conrad ou d'un James, plus solitaires. On peut donc suggérer une première distinction entre art moderne et moderniste : ce dernier ne serait pas seulement reflet mais aussi projet, ne caractériserait pas seulement de nouvelles formes mais se déterminerait par rapport à un élan revendicatif dans un contexte donné. [...] Il y a dans le mot « modernisme » l'idée d'une quête collective du moderne, que confirme la lecture des textes de l'époque, et qu'on ne trouve pas nécessairement dans un mot plus ancien comme « avant-garde » (apparu, dans le contexte de l'art, au milieu du XIX^e siècle).³

La posture adoptée par Benoît Tadié a cela d'intéressant qu'elle ne se limite pas à un genre, mais qu'elle embrasse dans un même mouvement le roman et la poésie pour conférer au terme

¹ M. H. WHITWORTH, « *Virginia Woolf, Modernism and Modernity* », in S. SELLERS (ed.), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010 [2000], p. 108 : « Woolf was conscious that she was part of a literary movement, and was acutely conscious of the differences between generations, but she did not habitually write of the movement as "modernism" or of its attitude as "modernist" ».

² P. GAY, *Modernism : the Lure of Heresy, from Baudelaire to Beckett and Beyond*, London, William Heinemann, 2007.

³ B. TADIÉ, *op. cit.*, p. 13.

de « modernisme » une unité et une légitimité critique à partir de l'idée d'un projet indissociable d'expériences plurielles associées à des formations collectives – l'imagisme de Pound, le vorticisme de Lewis – et au fonctionnement de nombreuses revues. Néanmoins, si la définition du terme fonctionne dans le cas de groupes unifiés¹, elle semble aussi s'appliquer à un romancier comme Joyce. La publication d'*Ulysse* est en effet étroitement associée au fonctionnement des revues et en particulier de la *Little Review* de Pound qui publia le texte par épisodes entre mars 1918 et décembre 1920. Si l'on ajoute les efforts de Valery Larbaud pour promouvoir le roman en France, on comprend que l'entreprise joycienne ne fut pas absolument solitaire². De plus, et au premier abord, le rapport de Joyce au moderne, car à l'image de Woolf, le terme « modernisme » n'apparaît pas dans ses écrits, témoigne de points communs avec celui de sa contemporaine britannique. Dans un article justement intitulé « *Joyce, Modernism and Post-Modernism* », Christopher Butler pose la question du modernisme joycien qui doit, d'abord, trouver une réponse dans « [...] le mouvement qui le conduit au-delà de ses prédécesseurs du dix-neuvième siècle »³, un *au-delà* synonyme, comme chez Woolf, de progrès, qui se dit d'abord d'une façon modérée par une opposition, peu connotée axiologiquement, entre littérature classique et moderne :

Il est sans doute flatteur et agréable de la [la vie] voir présentée d'une façon dénuée de complications, comme les classiques affectent de le faire, mais c'est une approche intellectuelle qui ne satisfait plus l'esprit moderne. Celui-ci s'intéresse avant tout aux subtilités, aux incertitudes et aux complexités souterraines sous l'empire desquelles se trouve l'homme moyen et qui constituent sa vie. Je dirais que la littérature classique et la littérature moderne diffèrent entre elles comme l'objectif diffère du subjectif : la littérature classique représente le plein jour de la personnalité humaine, alors que la littérature moderne s'intéresse au crépuscule, à l'esprit passif plutôt qu'actif.⁴

Par les jeux d'antithèse entre la simplicité et la complexité, l'objectif et le subjectif, le diurne et le crépusculaire, l'actif et le passif, c'est une opposition claire entre la littérature classique – qui pourrait inclure, eu égard aux caractéristiques ci-dessus, le roman réaliste du XIX^e siècle – et le roman moderne que Joyce dessine, dans laquelle se retrouve l'accent placé

¹ La tentation est grande de les qualifier d'« avant-gardes », mais Tadié rend caduc le concept en associant au terme de modernisme ce que la tradition continentale voit le plus souvent dans les tentatives avant-gardistes, à savoir la formation collective, le groupe et la conception propagandiste de l'art.

² C'est ce que montre Pericles Lewis dans sa discussion, que nous réservons en ce qui nous concerne pour une partie ultérieure de cette étude, du rapport entre modernisme et avant-garde : « *Ulysse* de James Joyce (1922), désormais couramment proclamée plus grand roman du vingtième siècle et perçu comme appartenant au haut modernisme, a en réalité été écrit dans un milieu d'avant-garde [...] » : « *James Joyce's Ulysses (1922), now frequently proclaimed the greatest novel of the twentieth century and seen as part of high modernism, was in fact written in an avant-garde milieu [...]* ». P. LEWIS, *op. cit.*, p. 96.

³ C. BUTLER, « *Joyce, Modernism and Post-Modernism* », in D. ATTRIDGE (ed.), *The Cambridge Companion to James Joyce*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 259 : « [...] by moving beyond his nineteenth-century predecessors ».

⁴ A. POWER, *Entretiens avec James Joyce*, trad. A. VILLELAUR, Paris, Belfond, 1979, p. 96.

sur les profondeurs de la vie intérieure. Cette caractéristique fondamentale, Joyce en hérite, comme Woolf la tenait en particulier des Russes, d'un précurseur immédiat : Ibsen, un écrivain dont les « éblouissantes [...] études de la vie moderne » ont permis de « sonder des profondeurs psychologiques nouvelles » qui ont, « par là même, influenc[é] toute une génération d'écrivains »¹. Comme dans l'article de Woolf, les formules sont frappantes et la profession de foi associée à une exploration de l'intériorité, visible, ainsi de cette réflexion qui laisse peu de place à l'ambiguïté : « le sujet moderne, ce sont les forces souterraines [...] »².

D'autres déclarations se rapprochent plus encore de la rhétorique de progrès woolfienne, en particulier lorsque Joyce aborde l'entreprise de composition d'*Ulysse* qui consiste à « écrire un livre de dix-huit points de vue différents en autant de styles, tous apparemment inconnus ou inaperçus de [s]es confrères [...] »³. L'emploi du verbe « *discover* » dans la lettre originale⁴ et la connotation scientifique qu'il recèle dit implicitement la rhétorique de progrès de la littérature qui anime aussi le grand roman joycien, et qui apparaît d'une façon éclatante dans le chapitre des « Bœufs du soleil » et sa généralisation du pastiche qui conduit le texte à parcourir plusieurs siècles de littérature en langue anglaise. Cette analogie entre le discours formel et la science n'est toutefois pas isolée chez Joyce et apparaîtrait précédemment dans son oeuvre, notamment dans un passage de *Stephen le héros* dans lequel le personnage éponyme affirme que « [l]'esprit moderne est un esprit de vivisection. La vivisection elle-même est le procédé le plus moderne que l'on puisse concevoir »⁵. Les mots de Joyce ne sont pas sans rappeler une autre déclaration bien connue, « [j]'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur les cadavres »⁶, due à ce même écrivain qui, à la fin de son texte, soulignait que « [l]e groupe d'écrivains naturalistes auquel [il a] l'honneur d'appartenir, a assez de courage et d'activité pour produire des œuvres fortes, portant en elle leur défense »⁷. L'on pourrait arguer que plusieurs années séparent cette affirmation de l'écriture d'*Ulysse* de même que plusieurs œuvres publiées : *Dublinois* et *Portrait* et que Stephen Dedalus n'est pas Joyce, mais une

¹ *Ibid.*, p. 43.

² *Ibid.*, p. 63.

³ *Lettres de James Joyce*, trad. M. TADIÉ, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1961, p. 194.

⁴ « *writing a book from eighteen different points of view and in as many styles, all apparently unknown or undiscovered by my fellow tradesmen [...]* » (nous soulignons). *Letters of James Joyce*, London, Faber and Faber, 1957, p. 167.

⁵ J. JOYCE, *Stephen le héros*, trad. L. SAVITSKY, in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 488. *Stephen Hero*, London, Jonathan Cape, 1956 [1944, posth.] : « *The modern spirit is vivisection. Vivisection itself is the most modern process one can conceive* »

⁶ É. ZOLA, « Préface de la deuxième édition », in *Thérèse Raquin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [1867], p. 25.

⁷ *Ibid.*, p. 29.

persona, un faux *alter ego* dans lequel Joyce investit certaines de ses conceptions personnelles – ainsi de tout ce qui concerne notamment l'épiphanie – mais avec lequel il ne se confond jamais totalement. En vérité, la proximité entre la vision de l'esprit moderne fondée sur la vivisection et la méthode naturaliste témoigne surtout de ce que Joyce, comme d'« autres modernistes majeurs de la période ont accompli : la maîtrise complète, fondée sur la récréation et la parodie, des traditions précédentes »¹. Butler rappelle ainsi qu'« entre 1900 et 1902 il avait [...] lu Zola [...] » parmi d'autres lectures comme celles de Verlaine, Huysmans et Tolstoï, sans parler d'Ibsen. En rapprochant de nouveau Woolf de Joyce, la première comme le second partagent visiblement certaines références, en particulier celle des romanciers ou nouvellistes russes, *Dublinois* pouvant être décrit comme « un ensemble de nouvelles distinctement tchekhovien [...] »². L'un comme l'autre partagent aussi un même jugement positif des premières tentatives de rénovation du réalisme opérées, notamment, par Thomas Hardy. Reste que, d'une façon paradoxale, l'éthique de Woolf semble plus avant-gardiste, par une volonté affichée, même si l'on a vu combien elle doit être manipulée avec précaution, de couper les ponts avec la tradition dont « [l]a fidélité extraordinaire de Joyce au temps passé » ne témoigne pas, loin s'en faut et qui « signifie ainsi que les *idées* qu'il présente dans ses livres ne sont pas celles de l'avant-garde moderniste »³. Car il faudrait ajouter aux accointances naturalistes de Joyce des traditions, en particulier philosophiques, plus lointaines, qui ne font guère partie de la vulgate moderniste : Aristote, Thomas d'Aquin ou encore Giordano Bruno. D'une façon révélatrice, lorsque Woolf compose « Le Roman moderne », c'est sa rhétorique d'essayiste voire de polémiste et le ton du manifeste qui traduisent un auto-adoubement dans le camp des modernes ; « [c]'est à travers son style que le modernisme est convoqué »⁴ dans le cas de Joyce. Woolf et lui incarneraient ainsi deux tendances du modernisme anglo-saxon : une fidélité affichée au passé du point de vue philosophique et littéraire associée à un style résolument novateur et, à l'inverse, une volonté de rupture polémique avec le passé passant par une écriture qui, aussi novatrice et expérimentale soit-elle, ne va pas jusqu'aux dernières extrémités joyciennes.

L'idée de groupe unifié, dont Zola claironne l'existence à la fin de sa préface à la seconde édition de *Thérèse Raquin*, n'existe pas dans le cas de Woolf, Gide et Joyce, que Bradbury range pourtant dans le camp des écrivains modernistes. L'on notera, de ce point de

¹ C. BUTLER, *art. cit.*, p. 263 : « [...] other major modernists of the period also achieved : the complete recreative and parodic mastery of previous traditions ».

² *Ibid.*, p. 264 : « a distinctly Chekhovian set of short stories [...] ».

³ *Ibid.*, p. 265 : « Joyce's extraordinary fidelity to past time thus means that the ideas he presents in his books are not those of the modernist avant-garde ».

⁴ *Ibid.*, p. 265 : « It is through his style that modernism is implied ».

vue, la différence d'appréciation des critiques anglaise et française. Même si Alain Goulet, dans sa préface de l'ouvrage consacré en 1985 aux *soties* de l'auteur des *Nourritures terrestres* par Bertrand Fillaudeau, proclamait qu'« [o]n n'a que trop célébré le "classicisme" de l'écriture gidienne »¹, ce n'est qu'à l'aube des années 2000 qu'un colloque fut consacré à la modernité de l'écrivain, d'une façon assez timide dont le titre des actes dirigés par Robert Kopp et Peter Schnyder témoigne : *Gide et la tentation de la modernité*². Outre-Manche et outre-Atlantique, la critique ne témoigne guère des mêmes précautions dans la mesure où Gide est fréquemment associé aux listes de romanciers modernistes pour peu que le concept se voie accorder une extension continentale. Le volume de Bradbury et McFarlane fait même à Gide l'honneur d'une présence sur la couverture de la réédition augmentée, côté à côté avec Gertrude Stein et E. M. Forster.

Le nom de l'écrivain français figure aussi dans un article ultérieur de Robert Wohl qui fragmente le modernisme européen en une succession de quatre générations délimitées par les dates de naissance des écrivains qui les composeraient. Gide figure dans la deuxième, « la génération de 1890 »³ dans laquelle « on assiste à une véritable explosion de la créativité moderniste »⁴ par le biais d'auteurs qui « ont marqué de leur empreinte les années qui précèdent ou suivent directement le tournant du siècle »⁵. Néanmoins, jamais Gide n'a employé le terme, sinon dans une acception péjorative à l'image de cette phrase du *Journal*, datée du 18 avril 1918 : « Rien ne m'est plus étranger que ce souci de modernisme qu'on sent incliner toutes les pensées et toutes les résolutions de Cocteau »⁶, le terme devant ici être entendu comme la recherche effrénée du moderne, voire de la mode, synonyme d'inauthenticité foncière.

Plus encore que dans le cas de ses contemporains anglo-saxons, c'est ainsi la nature moderne même des écrits gidiens qui prête à controverse. La question posée par Joyce et Woolf est celle qui consiste à savoir *comment* ces derniers font œuvre moderne. Concernant Gide, il faut se demander *s'il* est moderne ou cherche seulement à l'être. Il n'est que de regarder quelques occurrences de l'emploi du terme dans la correspondance ou l'œuvre de l'écrivain. André Gide définit *Paludes*, dans une lettre adressée à Paul Valéry le 28 mai

¹ A. GOULET, « Préface », in B. FILLAUDEAU, *L'Univers ludique d'André Gide : les soties*, Paris, José Corti, 1985, p. 11.

² R. KOPP, P. SCHNYDER (éds.), *op. cit.*

³ R. WOHL, « *The Generation of 1914 and Modernism* », in M. CHEFDOR et al. (éds.), *op. cit.*, p. 70 : « *the generation of 1890* ».

⁴ *Ibid.*, p. 70 : « *one finds a real explosion of modernist creativity* ».

⁵ *Ibid.*, p. 70 : « *make their presence felt during the years just preceding or following the turn of the century* ».

⁶ A. GIDE, *Journal I : 1887-1925*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1063.

1894 par cette confession : « j'écris un roman moderne »¹. Effectivement, par son récit de l'échec – le narrateur, comme Édouard ultérieurement et comme Stephen dans l'œuvre de Joyce, ne parvient pas à écrire – par son opacité langagière, sa poétique du détail qui traduit le goût de l'infiniment petit et du microscopique, son hybridité générique et sa propension à l'autoréflexivité, la modernité de *Paludes* semble indiscutable autant qu'affichée. Cela est d'autant plus vrai que « Gide entre en littérature avec la conviction qu'il faut sortir du XIX^e siècle littéraire »² et que « le père à tuer, c'est Zola »³. Toutefois, Jean-Michel Wittmann rappelle que « le terme, au moins depuis le cri de Rimbaud – “Il faut être absolument moderne” –, ne peut être employé sans un soupçon d'ironie »⁴. Cette ironie, le romancier fictif Robert de Passavant en fait les frais dans *Les Faux-Monnayeurs*, sous la plume incisive d'Édouard qui juge plus que fraîchement la dernière parution de son confrère : « “*La Barre fixe*. Ce qui paraîtra bientôt le plus vieux, c'est ce qui d'abord aura paru le plus moderne. Chaque complaisance, chaque affectation est la promesse d'une ride. [...]” » (*FM*, p. 228).

De plus, en replaçant Gide dans le cadre plus large de la *Nouvelle Revue Française*, il devient impossible de réunir Anglo-Saxons et Français dans un même ensemble. Anne-Rachel Hermetet rappelle à ce titre, d'une façon salutaire, qu'au sein de la revue « [l]a traque des références au “moderne”, à la “modernité” [...] se révèle bien frustrante, tant les occurrences sont peu nombreuses, comme si le mot même constituait un tabou »⁵. Ce tabou ne se manifesterait-il pas également dans le lien qui unit la revue et ses contributeurs aux écrivains novateurs de la période ? L'ambivalence de Gide d'abord, de Jacques Rivière ensuite, quant à l'œuvre de Proust en témoignerait à un premier niveau « franco-français » :

Jacques Rivière a considérablement œuvré avant la Première Guerre mondiale, pour qu'À *la recherche du temps perdu* soit publié dans *La NRF*, alors que le manuscrit avait été refusé, on le sait, par les éditions Gallimard. Ses interventions sur le roman de Marcel Proust attestent, toutefois, une tension importante dans son appréciation de l'œuvre, puisqu'il semble devoir concilier deux positions divergentes, sinon antagonistes : son admiration réelle et éclatante pour Proust et sa conviction que le classicisme prime en art.⁶

C'est cette conviction qui explique peut-être l'absence, dans les pages de la revue, des tentatives les plus novatrices de la littérature d'outre-Manche : *Ulysse* et les poésies de

¹ A. GIDE, P. VALÉRY, *Correspondance : 1890-1942*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de *La NRF* », 2009, p. 287.

² J.-P. BERTRAND, « *Paludes* » d'André Gide, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2001, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ J.-M. WITTMANN, « *Paludes* : Notice », in A. GIDE, *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 1299.

⁵ A.-R. HERMETET, « La Question de la modernité se pose-t-elle dans *La NRF* ? », in C. BERNARD, R. SALADO (éds.), *op. cit.*, p. 64.

⁶ *Ibid.*, p. 67-68.

T. S. Eliot notamment, les écrits de Britanniques beaucoup plus prompts, à l'image de Virginia Woolf, à employer le terme même de « moderne » ou à faire œuvre moderne soit, au sens anglo-saxon, expérimentale. La raison est analysée par Anne-Rachel Hermetet à partir de la ligne éditoriale promue par Jacques Rivière, c'est-à-dire « la nécessité d'un retour à un classicisme clairement associé au XVII^e siècle français [...] »¹ par lequel « [l]e nouveau directeur de *La NRF* pose [...] les fondements d'un discours critique et d'une pratique littéraire partagés entre lecture de la tradition et tentation de la modernité »². Il est intéressant de constater que le terme employé par Anne-Rachel Hermetet est le même qui a été choisi par Kopp et Schnyder pour le titre de leur volume : chez Gide, la modernité est une tentation et ne fait pas l'objet d'une volonté de systématisation ou d'une recherche effrénée. Cet état de fait tendrait à rendre plus que douteuse l'existence, à l'échelle européenne, du projet moderniste décrit par Benoît Tadié et, plus encore, celle d'un mouvement unifié.

La question du moderne se pose d'une façon différente dans le cas de Ramón Gómez de la Serna. C'est en effet un terme voisin qui est mis en exergue dans le titre d'un essai de jeunesse publié en 1909, « *El Concepto de la nueva literatura* », sans que les mots « moderne » et « moderniste » ne soient jamais employés. L'on pourrait, à la lecture de ce texte, arguer qu'il apparaît moderniste dans le sens péjoratif que Valéry donne à ce terme, c'est-à-dire par la mise en exergue d'une forme de syncrétisme de la pensée, d'éclectisme qui, à l'inverse de ce qui se produira sous la plume de l'auteur français en 1919, « est perçu comme l'un des points forts de la jeunesse littéraire de l'Espagne d'alors »³. Selon Ramón en effet, « [l]e concept de la nouvelle littérature n'obéit pas à la simplicité des prescriptions : c'est quelque chose de beaucoup plus compliqué, qui entremêle beaucoup d'autres concepts »⁴. Effectivement, l'article apparaît particulièrement référencé et contient, en son sein, une énumération de penseurs que nous associerions à la modernité car « [l]'irruption dans le monde d'Emerson, Stirner, Nietzsche, Gorki, Haeckel, depuis peu, a été décisive »⁵. Toujours est-il que jamais Ramón n'emploie les termes de « moderne » ou de « modernisme », sans doute en raison d'un particularisme local propre à l'Espagne. Il s'agit en effet de la seule aire géographique et culturelle européenne à avoir reconnu, et employé explicitement, un terme

¹ *Ibid.*, p. 63.

² *Ibid.*, p. 63-64.

³ L.-A. LAGET, *op. cit.*, p. 80.

⁴ R. GÓMEZ DE LA SERNA, « *El Concepto de la nueva literatura* », in R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Obras completas I : « Prometeo » I, Escritos de juventud (1905-1913)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 1996, p. 150 : « *El concepto de la nueva literatura no obedece al simplicismo de las preceptivas : es algo mucho más complicado, que entrelaza otros muchos conceptos* ».

⁵ *Ibid.*, p. 152 : « *La irrupción en la vida de Emerson, Stirner, Nietzsche, Gorki, Haeckel, hace muy poco, ha sido decisiva* ».

désignant un mouvement poétique particulier, sous l'impulsion de Ruben Darío et Juan Ramón Jiménez, le *modernismo*. Sans vouloir jouer sur les mots au risque de retrouver une difficulté babélienne inextricable, il serait toutefois possible d'affirmer que le *modernismo* fut fort peu *modernist*. C'est en tout cas l'idée implicitement développée par Renato Poggioli dans son classique *Teoria dell'arte d'avanguardia* dont nous traduisons ici la version anglaise de Gerald Fitzgerald :

Qu'est-ce que le modernisme ? Nous savons que le terme devint le programme positif et l'enseignement particulier d'un mouvement littéraire espagnol (mieux, un mouvement hispano-américain) au début de ce siècle. Ce mouvement, paradoxalement, peut être décrit comme l'une des tendances d'avant-garde les plus discrètes, timides, ou modérées, à être apparue depuis la fin du dix-neuvième siècle.¹

Remarquons que le développement de Poggioli constitue, sinon un contresens dans les termes, du moins une analyse passablement anachronique. S'il s'agit en effet d'analyser le *modernismo* à partir des avant-gardes des années 1910 et 1920, ce dernier pourrait en effet paraître timoré. Yvan Lissorgues et Serge Salaün écrivent ainsi que la production, en vers ou en prose, autour de l'année 1900 ne peut être appelée « avant-garde littéraire (le terme est trop connoté) ». Cependant, elle n'en constitue pas moins « une certaine production “de pointe” »² du fait, par exemple, de l'investissement esthétique et formelle des *modernistas* notamment dans la promotion de mètres rares ou dans une certaine violence exercée sur le mètre classique, mais aussi dans l'*ethos* même des poètes qui animent le mouvement, car « [l']affirmation de la modernité passe d'abord par des *comportements* de la différence, dans la tradition romantique du “mal de vivre” »³. Aussi serions-nous plus prompt à faire de Ramón, en raison de la nature plus violemment expérimentale de son écriture, un avant-gardiste ou un *modernist* davantage qu'un *modernista*, lequel Ramón, selon Francisco Umbral qui associe d'ailleurs explicitement Ramón à la *vanguardia*, « n'a pas grand-chose à voir avec les *modernistas* [...] »⁴.

Ce point de vue a été largement reconsidéré par Laurie-Anne Laget dans sa thèse consacrée à la pratique littéraire ramonienne des années dix en constatant les « rémanences *modernistas* » de la revue *Prometeo* dirigée par Ramón :

¹ R. POGGIOLI, *The Theory of the Avant-Garde*, trad. G. FITZGERALD, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1968 [1962], p. 218 : « *What is modernism, then ? We know that the term became the positive program and particular teaching of Spanish literary movement (better, a Hispano-American movement) at the beginning of this century. This movement, paradoxically, may be described as one of the most discreet, timid, or moderate avant-garde tendencies to appear since the end of nineteenth century* ».

² Y. LISSORGUES, S. SALAÜN, « Crise du réalisme », in C. SERRANO, S. SALAÜN (éds.), *1900 en Espagne*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1988, p. 144.

³ *Ibid.*, p. 148.

⁴ F. UMBRAL, *Ramón y la Vanguardia*, Madrid, Espasa Calpe, coll. « Austral », 1996 [1978], p. 53 : « *no tiene mucho que ver con los modernistas [...]* ».

En réalité, à la date de 1909 et jusqu'en 1912, l'essentiel des collaborateurs littéraires de *Prometeo* répondent aux canons de l'esthétique alors dominante : celle du *modernismo* en poésie et celle du *costumbrismo* pour la prose.¹

Cette accointance *modernista* de la revue se retrouve aussi dans les textes proposés par Ramón lui-même puisque ses « premières créations [...] qui paraissent dans la revue attestent l'ascendant formel et thématique que le *modernismo* ou le symbolisme pouvaient [...] avoir sur la prose de Ramón »². Toute une tradition critique est ainsi relue, réévaluée, et le jugement proféré par Laurie-Anne Laget « peut sembler étonnant à un lecteur actuel, tant l'image que l'on a aujourd'hui de l'œuvre ramonien est résolument différente ». En effet,

[I]a prise en considération des écrits antérieurs au succès des années vingt et des origines de la *greguería* – qui est l'une des coupables de cette assimilation de la prose ramonienne avec les techniques du fragment et du collage cubistes, de la *deshumanización del arte*, voire de l'analogie surréaliste – doit nous mettre en garde contre le titre de premier écrivain d'avant-garde espagnol dont se voit nanti Ramón.³

Une telle vision prime dans une monographie comme celle de John McCullough qui traite Ramón comme un romancier *modernist*, sans mettre en exergue une première partie de carrière placée sous le signe du *modernismo* et sans questionner la possibilité de l'associer, sans ambiguïtés, au concept anglo-saxon. Une telle posture peut néanmoins s'expliquer. Ramón, durant sa vie, eut des relations plus ou moins étroites avec de nombreux « -ismes » auxquels il consacra d'ailleurs un ouvrage entier, *Ismos*. La lecture de l'ouvrage illustrerait d'ailleurs la vision extrêmement large qui est celle de Ramón qui englobe à la fois des groupes constitués, mais aussi, et qu'on nous pardonne un néologisme de plus, en les « ismisant », des auteurs – il parle par exemple d'Apollinarisme – et des genres littéraires, à l'exemple de son article « *Novelismo* ». Quelles que soient la latitude des « ismes » et les accointances *modernistas* de l'auteur madrilène, l'éthique ramonienne semble toutefois plus proche de celle des Anglo-Saxons que des auteurs français de la période, du fait de la rénovation formelle, qui passe par l'invention poétique de la *greguería* et la rupture affichée avec le roman *decimonónico*.

Cette archéologie de l'emploi de « moderne » ou de ses dérivés à l'échelle européenne, que le terme émane d'articles polémiques, de revues ou des œuvres romanesques mêmes des auteurs du corpus, est loin d'être dépourvue d'ambiguïtés, mais elle témoigne bien d'une relation entre des auteurs que l'on cherche à regrouper sous une étiquette unique. D'une façon

¹ L.-A. LAGET, *op. cit.*, p. 36.

² *Ibid.*, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 53.

étonnante eu égard aux définitions les plus orthodoxes du concept, ce n'est pas du côté de la forme et du style que cette relation se tisse¹, mais, semble-t-il, du côté d'un rapport problématique, non seulement au passé, mais aussi à la littérature en train de s'écrire. Il peut s'agir du respect woolfien vis-à-vis des classiques de la prose de langue anglaise et de ses premiers rénovateurs quasi contemporains ou de l'hostilité à l'encontre des continuateurs du roman victorien, de l'influence naturaliste d'un Joyce, des premières amours *modernistas* de Ramón ou d'une forme de néo-classicisme chez Gide et les contributeurs de *La NRF* associée à un intérêt timide pour des rénovations ponctuelles. En somme, la révolution moderniste, si elle existe, semble être bâtie sur des fondations déjà bien établies que les écrivains ne cherchent pas nécessairement à dynamiter. Cette absence de projet formel et stylistique commun n'a pas empêché la critique anglo-saxonne de canoniser un groupe, plus ou moins large c'est selon, d'écrivains modernistes, tous marqués par des pratiques novatrices d'écriture et un formalisme esthétique qui, selon Deborah Parsons, serait « typiquement identifié aux figures canoniques d'Ezra Pound et T.S. Eliot, mais aussi de Joyce et Woolf »² auxquelles il faudrait aussi ajouter des noms comme ceux de W. B. Yeats, Wyndham Lewis ou encore William Faulkner. C'est là, du moins, la première tendance qui émane d'études modernistes protéiformes.

3) Des lectures critiques plurielles

a. Modernism et New Criticism : une association naturelle

Historiquement, le modernisme anglo-saxon est, pour la première génération de critiques à l'avoir promulgué et analysé, avant tout un formalisme. C'est ce que rappelle Tim Armstrong, dans une réévaluation culturaliste récente du concept :

« modernisme » n'était pas un terme très employé. L'objet de l'étude littéraire appelée « modernisme » est une construction rétrospective de l'après-guerre, largement américaine et académique, liée à une « Histoire des vainqueurs » associée au *New Criticism* et à un canon étroit.³

¹ D'une façon qui nous semble révélatrice, Virginia Woolf, dans son article, réclame une forme nouvelle mieux adaptée aux tentatives de rénovation des modernes sans rien dire de la nature de cette forme, mais insiste plutôt sur ce qu'elle devra contenir, à savoir, une représentation de la vie spirituelle.

² D. PARSONS, *op. cit.*, p. 11 : « *aesthetic formalism* [...] typically identified with the canonical figures of Ezra Pound and T.S. Eliot, as well as Joyce and Woolf ».

³ T. ARMSTRONG, *Modernism : A Cultural History*, Cambridge, Malden, Polity Press, 2005, p. 24 : « "modernism" was not a term much used. The object of literary study called « modernism » is a retrospective construction, largely American, post-war and academic ; linked to a "winner's history" associated

C'était là, déjà, l'idée développée par Astradur Eynsteinsson dans son examen du concept. Dans la première partie de son ouvrage, le critique islandais place en tête de son étude des paradigmes de la critique moderniste les lectures associées au *New Criticism* :

D'un certain point de vue, le modernisme, par son rejet de la représentation sociale traditionnelle et sa promotion de la conscience formelle, pourrait sembler l'exemple idéal des principes des tenants du *New Criticism* et de leur vision du poème comme un tout isolé, dont l'unité repose sur des tensions internes qui demeurent peut-être non résolues, mais qui ne perturbent pas néanmoins l'autonomie de l'œuvre. En effet, lorsque les critiques utilisent l'expression de « critique moderniste », ils semblent souvent référer au *New Criticism* et ils ne semblent pas conscients de l'absence de connexion « naturelle » entre les œuvres modernistes et ce paradigme critique ou analytique particulier.¹

C'est en lien avec le genre poétique qu'Eysteinnsson mentionne ici l'obédience des *modernist studies* au *New Criticism*, mais la situation ne serait pas différente dans le champ romanesque et Catherine Bernard a raison de résumer ce qu'elle appelle « une définition exclusive du modernisme », quel que soit le champ artistique, dans laquelle elle voit « érig[ées] en absolu littéraire » des caractéristiques comme « l'autoréférentialité, l'impératif de nouveauté, le retrait de l'art de l'industrie culturelle moderne » et « l'exaltation du génie singulier, seul médium de valeurs universelles transcendantes et a-historiques »². Quelle a été l'ampleur réelle de cette lecture qui voit dans le modernisme une esthétique formaliste reposant sur la clôture et l'autonomie de l'œuvre d'art ? Si cette vision semble trouver sa source dans certains des articles de T. S. Eliot lui-même au premier rang desquels « *Ulysses, Order and myth* », Astradur Eysteinnsson en repère la trace dans certaines contributions importantes du corpus critique moderniste, notamment dans le fameux article de Joseph Frank sur la forme spatiale.

Dans l'introduction de son article canonique, Joseph Frank déclare ainsi que « [son] objectif [...] est [...] de tracer l'évolution de la forme dans la poésie moderne et, plus particulièrement, dans le roman »³. Au-delà de l'accent mis sur la forme et son évolution, c'est aussi le primat de la poésie qui peut attirer notre attention tant la formule employée par le critique semble généraliser l'étiquette générique jusqu'à cantonner le roman à un

with the New Criticism and a narrow canon ».

¹ A. EYSTEINSSON, *op. cit.*, p. 11 : « *From a certain perspective, modernism, in its rejection of traditional social representation and in its heightening of formal awareness, would seem the ideal example of New Critical tenets and of the New Critical view of the poem as an isolated whole, whose unity is based on internal tensions that perhaps remain unresolved but nonetheless do not disturb the autonomy of the work. Indeed, when critics use the term "modernist criticism" they often seem to be referring to New Criticism, and they appear unaware that there need be no "natural" connection between modernist works and this particular critical or analytical paradigm* ».

² C. BERNARD, *art. cit.*, p. 14.

³ J. FRANK, *art. cit.*, p. 225 : « *my purpose [...] is [...] to trace the evolution of form in modern poetry and, more particularly, in the novel* ».

sous-genre de la poésie. L'on reconnaît ici l'influence du symbolisme et l'héritage de Mallarmé, en particulier la pratique du vers jusque dans la prose¹, qui imprégnerait encore les analyses d'un Édouard Dujardin qui associe le genre narratif qu'est pourtant le monologue intérieur, à l'« ordre de la poésie »². Cette optique, encore marquée par l'influence wagnerienne et par la recherche d'une synthèse des arts, n'est toutefois plus vraiment celle de Joseph Frank qui, concentrant son investigation sur la langue de la littérature moderniste et son organisation sur la page ou à l'échelle du texte, trouve dans la poésie le terrain d'application le plus fécond dont le roman reprend certaines des techniques sur une longueur accrue. De plus, le langage poétique, moins tenu que le discours romanesque à des questions de référence ou de représentation, peut plus facilement supporter le dogme de l'autonomie, de la clôture du texte et de l'autoréférentialité et être en somme un art du pur langage. C'est dire que, selon une idée qui fait quasi figure de lieu-commun du discours critique moderniste, le roman devient aussi poème et emprunte à la poésie son mode de fonctionnement. C'est ce que cherche à prouver Joseph Frank en débutant par des analyses de textes d'Eliot et de Pound, pour glisser ensuite vers Proust, Joyce et Djuna Barnes :

La forme esthétique dans la poésie moderne [...] est fondée sur une logique spatiale qui réclame une réorientation complète de l'attitude du lecteur vis-à-vis du langage. Comme un groupe de mots donné fait référence à quelque chose qui est situé à l'intérieur du poème lui-même, le langage dans la poésie moderne est véritablement réflexif [...]. En lieu et place de la référence instinctive et immédiate des mots et des groupes de mots aux objets ou événements qu'ils symbolisent, et la construction du sens à partir de la séquence de ces références, la poésie moderne demande à ses lecteurs de suspendre le procès de la référence ponctuelle temporairement jusqu'à ce que l'ensemble entier des références internes puisse être appréhendé comme une unité.³

La même posture se trouve au sein d'un article de Maurice Beebe intitulé « *What Modernism Was* » selon lequel le modernisme se distingue en raison de caractéristiques fondamentales : le formalisme et l'autonomie esthétique, le détachement, le refus de l'engagement et l'ironie, l'utilisation du mythe en tant qu'outil structurant et l'autoréflexivité,

¹ « [...] la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature ; que vers il y a sitôt que s'accroît la diction, rythme dès que style ». S. MALLARMÉ, « Crise de vers », in *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, nrf, Poésie/Gallimard, 2003.

² É. DUJARDIN, *Le Monologue intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'oeuvre de James Joyce*, Paris, Albert Messein Éditeur, 1931, in É. DUJARDIN, *Les Lauriers sont coupés*, Paris, GF Flammarion, 2001 [1888], p. 136.

³ J. FRANK, art. cit., p. 229-230 : « *Esthetic form in modern poetry [...] is based on a space-logic that demands a complete re-orientation in the reader's attitude towards language. Since the primary reference of any word-group is to something inside the poem itself, language in modern poetry is really reflexive [...]. Instead of the instinctive and immediate reference of words and word-groups to the objects or events they symbolize, and the construction of meaning from the sequence of these references, modern poetry asks its readers to suspend the process of individual reference temporarily until the entire pattern of internal references can be apprehended as a unity* ».

l'œuvre concentrant son attention sur « sa propre création et sa composition »¹. Une même obédience au formalisme et à une lecture désormais moins *new criticist* que structuraliste guide David Lodge dans *The Modes of Modern Writing*, ce qui lui permet, comme Beebe, de délivrer une série de caractéristiques du roman moderniste. La date de publication, 1977, semble au surplus constituer un moment-charnière au sein des *modernist studies*. Composé dans la continuité de l'article « *The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy* » intégré à la somme de Bradbury et McFarlane, le livre de Lodge pourrait faire figure de chant du cygne d'une vision critique du modernisme que ladite somme aura largement contribué à reconsidérer. Sans annuler totalement les acquis du formalisme esthétique, *Modernism 1890-1930* oriente les recherches modernistes vers une articulation plus visible de la forme et du contexte épistémologique, et c'est toute la deuxième partie de l'ouvrage qui est consacrée au « climat culturel et intellectuel du modernisme ». Catherine Bernard a raison de constater qu'

[e]ntre 1971 et 1976, date de la publication de la somme de Malcolm Bradbury et James McFarlane, [...] les modes de théorisation « *post-hoc* » semblent avoir radicalement changé. Bradbury et McFarlane optent pour une lecture de nature ouvertement épistémologique, subordonnant l'analyse des mutations génériques induites par le tournant moderniste à la convocation cette fois d'un contexte culturel et idéologique [...].²

Sans schématiser à l'extrême, Astradur Eysteinnsson remarquant, en 1990, que « [j]usqu'à ce jour, [...] les critiques persistent à lire le modernisme à l'aune des manifestations du *New Criticism* »³, ce que nous considérerons comme le tournant épistémologique des *modernist studies* s'est imposé, depuis près de quatre décennies, comme le discours naturel de la critique moderniste.

b. Le tournant épistémologique

Il ne semble aujourd'hui plus guère concevable de publier une monographie consacrée au modernisme ou à l'un de ses aspects en faisant l'économie d'une mise en contexte. Emblématique est, de ce point de vue, l'article de Michael Bell, « *The Metaphysics of Modernism* » au sein du *Cambridge Companion of Modernism* dirigé par Michael Levenson. Après avoir rappelé l'influence de ce qu'il appelle plaisamment le « triumvirat » de la pensée

¹ M. BEEBE, « *What Modernism Was* », in *Journal of Modern Literature*, vol. 3, n°5 (July), Bloomington, Indiana University Press, 1974, p. 1073 : « *its own creation and composition* ».

² C. BERNARD, *art. cit.*, p. 15-16.

³ A. EYSTEINSSON, *op. cit.*, p. 11 : « *To this day, [...] critics persist in reading modernism through the spectacles of New Criticism* ».

moderne, composé de Marx, Freud et Nietzsche, Michael Bell analyse différents domaines en lien avec le développement de l'esthétique moderniste, des questions linguistiques engendrées par les travaux de Saussure et Wittgenstein, au développement de l'anthropologie à partir de Frazer dont on connaît l'influence en particulier sur la poésie d'Eliot, en passant par les questions relatives à la sexualité, centrales chez Lawrence ou Joyce, dans la mouvance de l'ouvrage *Sexe et caractère* d'Otto Weininger.¹

Une même tendance se retrouve, plus récemment encore, au sein de l'ouvrage collectif dirigé par David Bradshaw et Kevin J. H. Dettmar, au titre révélateur, *A Companion to Modernist Literature and Culture* dont la première partie intitulée « *Origins, Beginnings, and the New* », analyse le modernisme à l'aune des catégories suivantes : philosophie, religion, politique, sciences physiques, biologie, technologie, psychologie, anthropologie, obscénité et censure, langage, géographie, édition, sexe et sexualité². Se lit dans ce copieux sommaire une réelle volonté d'épuiser à la fois le modernisme en tant que période de l'histoire culturelle de l'occident, mais aussi de fédérer un concept encore trop plastique. Cet argument fédérateur, la critique moderniste l'a amplement trouvé, au moins depuis *The Sense of an Ending* de Frank Kermode, dans le terme de crise, à tel point que « [s]uggérer que le Modernisme coïncide avec un moment de crise épistémologique est désormais un truisme »³. C'est en effet l'un des présupposés qui ouvrent le recueil de Bradbury et McFarlane selon lesquels l'« une des caractéristiques de la période [...] est qu'elle est remarquablement historiciste, disposée à des visions de l'Histoire apocalyptiques et centrées sur la notion de crise »⁴, une assertion qui semble d'ores et déjà faire figure de lieu commun dans la mesure où les auteurs précisent que « [l]'idée est à ce point familière qu'elle ne nécessite qu'une brève exemplification »⁵. D'une façon surprenante néanmoins, le contexte historique et épistémologique, s'il est traité en tête de l'ouvrage, se voit accorder une place relativement restreinte au regard des formes et des styles qu'il engendre en littérature.

Cet arrière-plan d'une critique qui n'a pas pour autant fait le deuil du formalisme a ensuite connu une postérité plurielle à partir d'une mutation au sein des *modernist studies* qu'a bien mise en lumière Catherine Bernard :

¹ M. BELL, « *The Metaphysics of Modernism* », in M. LEVENSON, *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1999, p. 9-32.

² D. BRADSHAW, K. J. H. DETTMAR (eds.), *A Companion to Modernist Literature and Culture*, Malden, Oxford, Wiley-Blackwell, 2006.

³ C. BERNARD, R. SALADO, *art. cit.*, p. 9.

⁴ M. BRADBURY, J. McFARLANE, « *The Name and Nature of Modernism* », *art. cit.*, p. 20 : « *one of the features of the age [...] is that it is remarkably historicist, disposed to apocalyptic, crisis-centered views of history* ».

⁵ *Ibid.*, p. 20 : « *So familiar is the view that it needs only brief exemplification* ».

Dans la critique anglo-américaine le concept de modernisme aura connu un destin complexe, dans lequel se réfracte la mutation progressive qui a plus largement fondu les études littéraires dans une vaste entité décloisonnée, in-disciplinée, héritière tout à la fois de l'analyse du discours structuraliste (ou « *discursive turn* »), des « *cultural studies* » anglaises et des analyses de Michel Foucault sur l'histoire des mentalités et des systèmes de représentation.¹

Les distances prises avec le formalisme strict du *New Criticism* d'abord, avec la critique structurale ensuite, par le retour du contexte et du hors-texte, dessinent ainsi le cheminement de la critique anglo-saxonne vers une forme d'histoire culturelle et d'histoire des formes, sinon une fusion des deux, qui permet de voir le modernisme comme une nouvelle révolution culturelle après le baroque, les Lumières et le romantisme. C'est la position adoptée notamment par l'historien Norman F. Cantor, qui voit dans le modernisme

un mouvement culturel qui fleurit durant les quatre premières décennies de ce siècle et qui mit l'accent sur des manières de penser a-historiques, non narratives ou « synchroniques », la dimension microcosmique ou à petite échelle, l'autoréférentialité et le relativisme moral. Surtout, le Modernisme fut une révolte contre le Victorianisme.²

Insistant sur l'idée de rupture, le modernisme se définirait comme l'envers absolu de la culture du siècle précédent et Cantor prend soin d'opposer systématiquement les caractéristiques de deux périodes : le microcosme en lieu et place du macrocosme, le désordre face à l'ordre, le refus de l'historicisme, etc.

Dans un ouvrage plus récent, Pericles Lewis fait aussi du modernisme « un phénomène central de l'Histoire culturelle » :

Même s'il n'a pas tout à fait la stabilité des noms de périodes antérieures dans l'histoire culturelle, comme la Renaissance ou les Lumières (dont la solidité est démontrée par l'utilisation de l'article défini), il s'approche de l'ampleur du romantisme, un terme qui embrasse également de multiples phénomènes culturels parfois opposés et qui peut, de la même façon, être utilisé pour désigner soit un mouvement international, soit une période historique entière.³

La solidité des termes est démontrée par l'utilisation de l'article défini, certes, mais aussi et surtout, dans le cas des Lumières, par l'emploi contemporain du terme par les auteurs qui en

¹ C. BERNARD, *art. cit.*, p. 14.

² N. F. CANTOR, *Twentieth-Century Culture : Modernism to Deconstruction*, New York, Peter Lang, 1988, p. 6 : « [...] a cultural movement flourishing in the first four decades of this century and that it emphasized ahistorical, non-narrative or « synchronic » ways of thinking ; the microcosmic, small-scale dimension ; self-referentiality, and moral relativism. Above all, Modernism was a revolt against Victorianism ».

³ P. LEWIS, *op. cit.*, p. xvii : « While it does not have quite the expansiveness of names for earlier periods in cultural history, such as the Renaissance or the Enlightenment (whose solidity is demonstrated by the use of the definite article), it approaches the breadth of romanticism, a term that also embraces various sometimes opposed cultural phenomena and that can likewise be used to name either an international movement or an entire historical period ».

incarnaient l'esprit. C'est ce que rappelle Michel Foucault en précisant qu' « un périodique allemand, la *Berlinische Monatschrift*, en décembre 1784, a publié une réponse à la question : *Was ist Aufklärung* ? Et cette réponse était de Kant » dans ce qui est devenu, depuis, son fameux opuscule du même titre¹. C'est à une même question, ironie du sort, qu'ont eu à répondre les lecteurs d'une gazette espagnole quant à leur compréhension du *modernismo*. Richard A. Cardwell rappelle en effet que « [l]e jour du 17 février 1900 »² dans le périodique *Madrid Comico*, l'écrivain et critique Enrique Gómez Carrillo formule une liste de cinq questions destinée à tracer les contours, à partir de l'avis des lecteurs, du mouvement hispanique. Elle vise à savoir ce qu'est le *modernismo* dans la littérature et dans les arts, qui sont ses représentants et ses ennemis ou encore, si la langue espagnole sortira grandie ou appauvrie des expérimentations *modernistas*. Aucune trace, en revanche, d'une telle interrogation pour le *modernism*.

La démarche qui érige le modernisme en mouvement culturel n'est pas sans ambiguïtés. En effet, Cantor historicise le soi-disant anhistorique, héritant de la rhétorique victorienne que le modernisme prétendrait liquider, tandis que Pericles Lewis confère une très forte plasticité au concept, lui permettant, de façon quasi oxymorique, de regrouper les manifestations les plus opposées. Bradbury et McFarlane, eux, voient dans le modernisme une fusion de ce que les théoriciens de l'histoire littéraire et culturelle s'étaient pourtant efforcés de construire, à savoir un dualisme entre la prééminence, selon les mouvements et les périodes, du rationnel et de l'irrationnel avec, d'un côté, le classicisme, les Lumières et le réalisme, et de l'autre, le baroque, le *Sturm und Drang* et le romantisme, « une fusion effroyablement explosive : de la raison et de la déraison, de l'intellect et de l'émotion, du subjectif et de l'objectif »³. C'est d'ailleurs sans doute cette idée d'une fusion de tendances contradictoires voire opposées qui empêche la critique anglo-saxonne de parvenir à une unification pleine et entière du concept qui reste condamné à être analysé sous une modalité interrogative.

Ce besoin d'unité, les *modernist studies* l'assouvissent précisément dans la notion de crise qu'il faut résumer à travers trois domaines : un aspect socio-politique dans une crise du libéralisme, celui, philosophique et scientifique, d'une crise de la raison que l'on pourrait nommer plutôt crise épistémologique, et enfin, les mutations dans l'ordre des pratiques

¹ M. FOUCAULT, « Qu'est-ce que les lumières ? », in *Dits et écrits II : 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1381.

² R. A. CARDWELL, « Introducción », in R. A. CARDWELL, B. MCGUIRK (eds.), *op. cit.*, p. 3 : « El día 17 de febrero de 1900 ».

³ M. BRADBURY, J. MCFARLANE, « The Name and Nature of Modernism », *art. cit.*, p. 48 : « an appallingly explosive fusion – of reason and unreason, intellect and emotion, subjective and objective ».

littéraires et plus généralement artistiques perçues comme une crise de la représentation. De ce point de vue, et si l'on a déjà dit combien le modernisme gagne à être étudié rétrospectivement et sans naïveté comme une reconstruction critique, les contemporains eux-mêmes témoignent de cette période de trouble. La tentation serait grande de la résumer à la Première Guerre mondiale si les différentes aires géographiques et culturelles étudiées et les écrivains qui les animent, n'apportaient un démenti.

Commençons par le cas de l'Espagne. Si le concept de crise associé au tournant du siècle a un sens, alors cette dernière l'exemplifie parfaitement. L'expression est aujourd'hui largement contestée et remise en question, mais il est impossible de ne pas mentionner, avant le coup de canon de 1914 qui aura d'ailleurs largement épargné l'Espagne du fait de sa neutralité, le désastre de 98 qui a engendré l'idée, d'abord sous la plume de l'écrivain *Azorín*, d'une génération de 98, preuve de l'influence de l'Histoire en marche sur les bouleversements littéraires. En effet, la date choisie est symbolique : elle correspond au traité de Paris par lequel la monarchie espagnole perd toutes ses colonies américaines après sa défaite contre les États-Unis dans la guerre hispano-américaine. De ce point de vue, les tentatives comparatistes qui visent à regrouper les auteurs en générations, si elles sont louables du fait de l'association, dans une volonté d'objectivité, du concept périodique avec la date de naissance des écrivains et leur phase d'écriture la plus féconde, masquent néanmoins les particularismes locaux. C'est par exemple le cas chez Robert Wohl, qui place Miguel de Unamuno dans un groupe, auquel appartient aussi André Gide, qu'il définit comme « génération de 1890 », masquant de fait la date symbolique de 1898. Bien souvent en effet, le symbole prend le pas sur la chronologie objective, sous la plume des écrivains eux-mêmes.

L'analyse des fictions woolfiennes pourrait nous aiguiller sur une fausse piste et nous inviter à percevoir le symbole dans la Première Guerre mondiale, qu'elle est la seule à évoquer directement à l'échelle de notre corpus primaire. Les intrigues des trois grandes œuvres joyciennes se déroulent toutes en effet avant le premier conflit mondial, et ce dernier n'est jamais mentionné au sein des œuvres de Ramón. Chez Gide, le rapport à la guerre est questionné dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* pour être immédiatement refusé :

« Une peinture exacte de l'état des esprits avant la guerre » - non ; quand bien même je pourrais réussir, ce n'est point là ma tâche ; l'avenir m'intéresse plus que le passé, et plus encore ce qui n'est non plus de demain que d'hier, mais qu'en tout temps l'on puisse dire : d'aujourd'hui. (*JFM*, p. 523)

C'est un péril contre l'éthique même de la modernité comme une paradoxale intemporalité classique que semble percevoir Gide dans la tentation de représenter la Première Guerre mondiale au sein d'un roman dans lequel l'auteur fait le choix inverse, par exemple, de Thomas Mann. Ce dernier achève en effet *La Montagne magique* par le chapitre « Coup de canon », qui reprend la métaphore employée dans « Caprices du mercure » en lui redonnant son sens propre et qui illustre la participation de Hans Castorp au conflit après sept ans passés « chez ceux d'en haut »¹. Woolf, elle, fait figurer le conflit, toujours de façon indirecte, à la fois dans *La Chambre de Jacob* et dans *Mrs Dalloway*². En comparant sa posture avec celle de Gide, on serait presque tenté d'affirmer que la modernité woolfienne se pense en adéquation avec la représentation de ce coup de canon de l'Histoire puisque sa présence se lit dans les deux premiers romans véritablement novateurs de la romancière. Par le biais du personnage de Septimus Smith, *Mrs Dalloway* éclaire poétiquement ce que le docteur William Bradshaw nomme scientifiquement, durant la soirée de Clarissa, « les effets différés de la psychose traumatique de la guerre des tranchées »³ (*MD*, p. 1233). *La Chambre de Jacob* aborde aussi la Première Guerre mondiale, en particulier dans son avant-dernier chapitre qui consacre toute une section à la mise en branle politique d'un conflit qui se dessine, chez Woolf, entre implicite et explicite dans une volonté résolument satirique :

Cinq coups furent psalmodiés par Big Ben ; Nelson accepta ce salut. À l'Amirauté, les fils de cuivre transmirent en frémissant quelque lointaine communication. Une voix ne cessait de remarquer que des Premiers ministres et des vice-rois prenaient la parole au Reichstag ; entraient dans Lahore ; disait que l'empereur était en voyage ; à Milan il y avait des émeutes ; disait qu'il y avait des rumeurs à Vienne ; disait que l'ambassadeur à Constantinople était reçu en audience par le sultan ; la flotte était à Gibraltar.⁴ (*CJ*, p. 1056-1057)

L'on aura noté que le locuteur de ce qui s'apparente à un discours que la narratrice⁵ du roman transcrit au style indirect n'est jamais directement nommé comme pour mettre d'emblée à distance la fiabilité des informations rapportées. L'anaphore couplée au pluriel et aux articles

¹ TH. MANN, *op. cit.*, p. 807.

² Dans *Orlando*, l'événement n'est mentionné qu'une seule et unique fois, au sein d'une parenthèse associée à l'invective « "Sale boche !" » (en français dans le texte) proférée par la chambrière de l'héroïne, le narrateur prenant soin de préciser l'origine de cette xénophobie : « (car il y avait eu une autre guerre ; cette fois contre les Allemands) » : « "Sale bosch !" she said (for there had been another war ; this time against the Germans) » (*O*, p. 390/213).

³ « the deferred effects of shell shock » (201).

⁴ « Five strokes Big Ben intoned ; Nelson received the salute. The wires of the Admiralty shivered with some far-away communication. A voice kept remarking that Prime Ministers and Viceroyals spoke in the Reichstag ; entered Lahore ; said that the Emperor travelled ; in Milan they rioted ; said there were rumours in Vienna ; said that the Ambassador at Constantinople had audience with the Sultan ; the fleet was at Gibraltar » (151).

⁵ Nous reviendrons ultérieurement sur l'impact de cette narration genrée. Voir *infra*, p. 431 et sq.

indéfinis traduit bien la situation de trouble extrême dans laquelle se trouve non seulement l'Angleterre, mais aussi l'Europe tout entière, une crise dont la gravité est comme redoublée par la faiblesse de ceux qui sont censés la gérer. Ils incarnent, pour employer la formule de Paul Ricœur à propos de *Mrs Dalloway*, « les figures d'Autorité et de Pouvoir » représentées symboliquement par les coups de Big Ben, déjà présents ici et qui témoignent de la mise en marche de l'Histoire et du « temps monumental »¹. Les destinataires des communications télégraphiques sont, « de l'autre côté de la rue [...] »², « seize gentlemen »³ qui « décrèt[ent] que le cours de l'histoire d[oit] prendre telle forme ou telle autre »⁴ (*CJ*, p. 1057) et qui, au regard de leurs grands devanciers, « Pitt et Chatham, Burke et Gladstone »⁵ statufiés, « [o]nt l'air trop rougeauds, trop gras, trop pâles ou trop maigres, pour s'occuper, comme les têtes de marbre l'avaient fait, du cours de l'histoire »⁶ (*CJ*, p. 1058). Puisque les grands personnages du présent ne valent pas ceux du passé, mais qu'ils n'en écriront pas moins l'histoire à venir, est-ce véritablement vers eux qu'il convient de se tourner pour trouver l'origine du passage d'un monde à un autre que connaît la société britannique durant les premières décennies du XX^e siècle ?

La Première Guerre mondiale n'aurait-elle pas seulement rendu plus visible, et à en croire *La Chambre de Jacob*, carnalisé, un bouleversement que les plus fins observateurs auraient déjà dû constater ? Dans un passage fréquemment cité de son essai « Mr Bennett et Mrs Brown », la romancière britannique affirme, quoi qu'en restant prudente, que « vers décembre 1910 le personnage humain a changé »⁷. Elle précise ensuite que

[t]outes les relations humaines ont bougé : entre maîtres et serviteurs, entre mari et femme, entre parents et enfants. Et quand les relations humaines changent, il y a en même temps un changement dans la religion, dans la conduite, la politique et la littérature.⁸

Ce texte, version écrite d'une conférence donnée à Cambridge le 18 mai 1924 tend à démontrer, alors même que Virginia Woolf est en train d'écrire *Mrs Dalloway*, que la société anglaise n'a pas attendu la Première Guerre mondiale pour subir bouleversements et mutations. Modernisme oblige, l'on pourrait en conclure avec Norman F. Cantor que Virginia

¹ P. RICŒUR, *Temps et récit II : la configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Point », 2005 [1984], p. 200.

² « across the street [...] » (151).

³ « sixteen gentlemen » (151).

⁴ « decreed that the course of history should shape itself this way or that way » (151).

⁵ « Pitt and Chatham, Burke and Gladstone » (151).

⁶ « looked too red, fat, pale or lean, to be dealing, as the marble heads had dealt, with the course of history » (152).

⁷ V. WOOLF, « Mr Bennett et Mrs Brown », *art. cit.*, p. 46.

⁸ *Ibid.*, p. 47.

Woolf observe la fin d'un monde et le commencement d'un nouveau par le petit bout de la lorgnette, donne davantage d'importance au micro-événement, à l'histoire du foyer qu'à la grande histoire. Nul passage n'en témoigne mieux que l'ultime section de l'avant-dernier chapitre de *La Chambre de Jacob* qui voit, en quelques lignes, Betty Flanders, la mère de Jacob, se lever, alarmée par le bruit :

« Les canons ? » dit Betty Flanders, à moitié endormie, se levant de son lit et allant à la fenêtre [...].

« Pas à cette distance, pensa-t-elle. C'est la mer. »

De nouveau, au loin, elle entendait le bruit sourd, comme si les femmes de la nuit battaient de grands tapis. Il y avait Morty perdu, et Seabrook mort ; ses fils qui se battaient pour leur patrie. Mais est-ce que les poulets étaient en sûreté ? Ce bruit, était-ce quelqu'un qui marchait en bas ? Rebecca avec son mal de dents ? Non. Les femmes de la nuit battaient de grands tapis. Ses poules bougèrent légèrement sur leurs perchoirs.¹ (CJ, p. 1060-1061)

L'événement est évidemment représenté en sourdine, à la fois sur le plan auditif – à cette distance, la canonnade pourrait tout aussi bien être le bruit de la mer – mais aussi du point de vue du rapport du personnage, qui ouvre le roman et le clôt, au conflit et qui dessine une séparation nette entre le masculin, pris dans le coup de canon de la guerre, et le féminin, associé ici à l'univers domestique. La pensée des hommes – le frère, le mari décédé puis les enfants de Betty associés au conflit – est ensuite supplantée par les préoccupations quotidiennes exprimées par des morceaux de monologue narrativisé. À bien y regarder, Woolf combine, en quelques lignes, à la fois le rapport mythique, le rapport historique et le rapport quotidien au temps du conflit. Qui sont en effet ces « femmes de la nuit » qui « batt[ent] de grands tapis » sinon les déesses tutélaires de foyers qu'elles seules, désormais, ont à protéger ? Le rapport historique s'incarne dans les hommes au combat et le domestique, dans les préoccupations de Betty Flanders, les deux derniers pouvant d'ailleurs être reliés, l'interrogation première de Betty sur « les poulets » pouvant évidemment se lire à la fois au premier degré, mais aussi et surtout, comme un terme affectueux associé à ses enfants.

Ce jeu entre la grande histoire et l'histoire quotidienne et domestique se retrouve en filigrane dans « Mr Bennett et Mrs Brown ». La date retenue, 1910, est en effet associée à deux autres symboles que la romancière ne mentionne pas, mais qu'il faut signaler : la mort d'Edward VII d'une part, qui servira aussi symboliquement à Virginia Woolf à opposer la littérature edwardienne à celle des géorgiens, c'est-à-dire les écrivains qui composent sous le

¹ « “The guns ?” said Betty Flanders, half asleep, getting out of bed and going to the window [...]. / “Not at this distance”, she thought. “It's the sea.” / Again, far away, she heard the dull sound, as if nocturnal women were beating great carpets. There was Morty lost, and Seabrook dead ; her sons fighting for their country. But were the chickens safe ? Was that some one moving downstairs ? Rebecca with the toothache ? No. The nocturnal women were beating great carpets. Her hens shifted slightly on their perches » (154).

règne de George V – Joyce, Lawrence, Forster – mais aussi la première exposition à Londres des post-impressionnistes, ce terme forgé par Roger Fry pour désigner tous les peintres français de la fin du XIX^e siècle qui n’avaient jamais eu l’honneur d’une exposition en Angleterre. Preuve que si Virginia Woolf raisonne en termes sociaux et politiques, c’est aussi du point de vue artistique que se dessine sa périodisation.

En France, la fracture représentée par la Première Guerre mondiale se manifeste sans doute d’une façon plus prégnante, en particulier dans les deux lettres de Paul Valéry sur « La Crise de l’esprit ». Il est à noter que ce titre apparaît révélateur : si le modernisme anglo-saxon est rétrospectif, la crise qu’il associe aux bouleversements esthétiques du temps n’en fut pas moins douloureusement ressentie par les contemporains européens et la phrase liminaire le dit on ne peut plus explicitement : « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles »¹.

C’est ainsi dans une Europe profondément bouleversée que se déroulent les diverses expérimentations esthétiques réunies sous l’appellation de « modernisme » par une critique anglo-saxonne qui a très largement délaissé ces dernières années les questions formelles. L’introduction du *Oxford Handbook of Modernisms* est révélatrice :

La recherche au sein des études modernistes depuis la fin des années 1980 a déplacé l’accent initialement placé sur l’esthétique vers un sens, culturellement plus dense, des connexions multiples du modernisme avec une large variété de pratiques. Cela ne signifie pas que l’esthétique [...] a été exclue du champ ou jetée par-dessus bord, mais plutôt qu’elle n’est plus considérée comme le principal problème soulevé par les discussions autour du modernisme et de ses héritages.²

Ce qui est vrai actuellement des études anglo-saxonnes doit-il l’être aussi pour qui s’essaie à une accommodation du concept dans un univers académique qui l’ignore presque totalement ? Analyser le modernisme suppose, d’abord, de remonter à la source, non seulement historique, mais aussi critique, en évaluant la pertinence de la vision, désormais classique, qui s’est d’abord imposée dans le monde anglo-saxon avant d’être supplantée par des centres d’intérêt périphériques. De plus, l’introduction citée ci-dessus laisse supposer que la question esthétique en lien avec le modernisme ne pose désormais plus problème, pas davantage que la légitimité même du concept. Cette certitude vole cependant en éclats dès que l’on observe de

¹ P. VALÉRY, *op. cit.*, p. 988.

² P. BROOKER, A. GASIOREK, D. LONGWORTH, A. THACKER, « Introduction », in P. BROOKER *et al.* (eds), *op. cit.*, p. 2 : « Research in modernist studies since the late 1980s has moved away from an earlier emphasis on the aesthetic and towards a more culturally “thick” sense of modernism’s multiple connections to a wide variety of non-aesthetic practices. This doesn’t mean that the aesthetic [...] has been bracketed off or jettisoned, but rather that it is no longer assumed to be the principal issue at stake in discussions of modernism and its legacies ».

près les caractéristiques classiques associées aux formes romanesques modernistes qui se révèlent vite ambiguës sur trois points : la question de l'autonomie, celle de caractéristiques formelles partagées qui légitimeraient l'emploi du suffixe pour référer à un groupe de romanciers et enfin, l'idéologie sous-jacente à l'opposition avec le réalisme, véritable pierre de touche de l'esthétique romanesque moderniste.

II. Les caractéristiques classiques du roman moderniste

1) Du roman comme art de la forme

a. *Un genre parvenu à l'autonomie : la clé Flaubert*

Il pourrait sembler pour le moins paradoxal de parler de « caractéristiques classiques » en lien avec un concept qui, plus qu'aucun autre si l'on suit la critique anglo-saxonne, a essayé de mettre à distance le classique pour promouvoir le nouveau, pour perpétuer cette paradoxale « tradition du moderne » analysée par Antoine Compagnon, qui « commença avec la naissance du nouveau comme valeur »¹. En plus d'une quarantaine d'années d'existence toutefois, les caractéristiques énoncées par la critique moderniste anglo-saxonne seront devenues classiques et n'auront été remises en question que récemment sans neutraliser toutefois les fondements du modernisme comme formalisme esthétique qui auraient permis, *a priori*, de conférer à la fois une unité et une légitimité au concept. La suffixation en « -isme » dont le terme témoigne tend en effet à évoquer par une analogie facilement explicable l'idée de mouvement et, en somme, d'une unité esthétique et/ou stylistique, même relative. Pour être pleinement légitimé, un terme comme celui de modernisme doit pouvoir en effet être clairement analysé à partir de deux données : d'une part, son rapport à la tradition littéraire – il est en effet le seul « -isme » de l'histoire à intégrer la racine « modern- » elle-même et l'on est toujours moderne « contre » ou « par rapport à » – mais également son unité en tant que mouvement ou groupe : il est un « -isme ». Traditionnellement, la critique anglo-saxonne met en relief deux constantes qui permettent de définir le modernisme : l'innovation formelle d'une part et la rupture avec les réalismes du siècle précédent d'autre part. Cela ne l'empêche pas de trouver l'origine de ces caractéristiques en France, chez Gustave Flaubert, qui se voit fréquemment accompagné d'autres écrivains ou mouvements prestigieux concevant le roman comme un art de la forme.

¹ A. COMPAGNON, *op. cit.*, p. 9.

« L'un des legs esthétiques du modernisme, repris d'ailleurs par le structuralisme, est le dogme de l'autonomie (et corrélativement de la clôture) des œuvres littéraires »¹ écrit Richard Saint-Gelais. Ce « dogme de l'autonomie » fait en effet figure de lieu-commun et l'idée n'est pas récente : dans les années quatre-vingt, Suzi Gablik, dans *Le Modernisme et son ombre* et même si son étude concerne le domaine des arts plastiques plutôt que littéraires, affirmait déjà que « [l]e modernisme n'a reconnu qu'un seul principe : l'autonomie »². En appliquant cette idée au champ romanesque, l'on peut aisément en tracer la généalogie en remontant, comme le fait Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*, à Flaubert. Ce qu'écrit Bourdieu des artistes qui, comme l'auteur de *Mme Bovary*, travaillent à conférer son autonomie au genre romanesque pourrait, semble-t-il, tout à fait être appliqué aux modernistes :

Leur autonomie consiste dans une obéissance librement choisie, mais inconditionnelle, aux lois nouvelles qu'ils inventent et qu'ils entendent faire triompher dans la République des lettres.³

L'influence déterminante reconnue à Flaubert dans ce processus d'autonomisation n'est pas, loin s'en faut, limitée à la critique de langue française : rares sont en effet les ouvrages anglo-saxons à ne pas reconnaître en Flaubert le précurseur capital du modernisme. L'on peut noter d'emblée ce qu'une telle promotion a d'intrinsèquement ambigu dans l'univers de *modernist studies* qui se seront, pour une large part, centrées sur un corpus quasi uniquement anglo-saxon. L'influence d'écrivains français, Flaubert au premier chef, mais aussi Baudelaire dont l'on verra plus loin l'importance pour l'association entre modernisme et modernité en raison de son article canonique « Le Peintre de la vie moderne », est toutefois partout alléguée au point que Clement Greenberg puisse voir dans la France le berceau du modernisme car « Flaubert, Baudelaire, peut-être Gautier, peut-être d'autres écrivains français montrent des signes précoces d'activité moderniste »⁴. Greenberg se livre à une archéologie des changements esthétiques intervenus dans le courant du XIX^e siècle à partir d'une relecture de Lanson, qui affirme l'importance de Théophile Gautier dans le passage du romantisme vers le naturalisme, et de Thibaudet, qui associe, comme on l'a vu plus haut, les Goncourt à une pratique moderniste de l'écriture, ce qui le laisse d'abord dubitatif :

¹ R. SAINT-GELAIS, « La Fiction à travers l'intertexte », in *Fabula*, colloque en ligne « Frontières de la fiction » [en ligne],

<http://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Saint-Gelais.pdf>.

² S. GABLIK, *op. cit.*, p. 28.

³ P. BOURDIEU, *op. cit.*, p. 116.

⁴ C. GREENBERG, « *Beginnings of Modernism* », in M. CHEFDOR et al. (eds.), *op. cit.*, p. 19 : « *Flaubert, Baudelaire, maybe Gautier, maybe other French writers show early signs of Modernist activity* ».

Au premier abord, je ne vois pas davantage Gautier comme allant vers le naturalisme que les Goncourt vers ce que je reconnaîtrais comme le modernisme. Cependant, je réalise ensuite que ma lecture est trop restreinte. En l'élargissant, je vois que le naturalisme, un réalisme plus détaché et plus impassible, constituait bel et bien d'une certaine façon l'une des origines du modernisme dans la fiction française. Flaubert est là pour me le dire : le premier moderniste tout art ou medium confondu, Flaubert est la clé, autant le premier « art pour l'art »-iste que Gautier, et bien davantage le premier naturaliste [...].¹

L'argumentation de Greenberg n'est pas dépourvue de simplifications et de raccourcis, particulièrement en ce qui concerne l'association de Flaubert et du naturalisme qui ne va pas de soi dans la mesure où l'écrivain a témoigné à de multiples reprises sa méfiance à l'encontre de l'étiquette zolienne². Quoi qu'il en soit, l'influence de l'œuvre de l'auteur de *Madame Bovary* et de *L'Éducation sentimentale* s'explique par son statut de symbole de l'autonomisation du genre romanesque : il est perçu comme le premier romancier à avoir pratiqué le culte de la forme au détriment du contenu en privant largement le roman du romanesque. L'on pourrait d'ailleurs aisément constater que les exemples mobilisés par Greenberg – Flaubert, Gautier et l'art pour l'art, plus loin Manet et le naturalisme – sont les mêmes que ceux employés par Pierre Bourdieu pour analyser la conquête de l'autonomie par l'art moderne, dans un ouvrage qui ne devait être publié que cinq ans après la contribution de Greenberg au collectif de Chefdor, Quinones et Wachtel.

Flaubert est ainsi devenu, pour les générations ultérieures, le symbole de l'association du roman à des principes auto-suffisants, découlant de la seule liberté du créateur, non plus dictés par une quelconque école, par l'académisme ou la recherche scrupuleuse du vrai, mais désormais celle du « mot juste », au point qu'il puisse devenir pour Percy Lubbock, contemporain des auteurs de notre corpus, le symbole même de ce que l'on appelle depuis les essais de Henry James, digne successeur de Flaubert de ce point de vue, l'art du roman³. Il ne s'agit pas ici d'un surinvestissement de la critique moderniste anglo-saxonne tant certaines des affirmations des romanciers de la période rappellent la posture flaubertienne face au

¹ *Ibid.*, p. 18 : « At first glance I do not see Gautier as tending toward naturalism any more than I see the Goncourts as tending toward what I would recognize as Modernism. But then I realize that my focus is too narrow. Widening it, I see that naturalism, a more detached, more impassive realism, did lie somehow at the origins of Modernism in French fiction. Flaubert is there to tell me that : the first Modernist in whatever art or medium, Flaubert is the key, as much the first "art-for-art's sake"-ist as Gautier, and far more the first naturalist [...] ».

² « Après les Réalistes, nous avons les Naturalistes et les Impressionnistes. Quel progrès ! Tas de farceurs, qui veulent se faire accroire et nous faire accroire qu'ils ont découvert la Méditerranée ». G. FLAUBERT, « À Madame Roger des Genettes, samedi 8 décembre 1877 », in G. BOLLÈME, *Gustave Flaubert, Préface à la vie d'écrivain ou Extraits de la correspondance*, Paris : Seuil, 1963, p. 280-281.

³ « [D]ès qu'il nous vient à l'idée de disserter des règles de l'art, nous devons être prêts à convoquer Flaubert » : « [A]s soon as ever we speak of the principles of the art, we must be prepared to engage with Flaubert ». P. LUBBOCK, *The Craft of Fiction*, in *Project Gutenberg* [en ligne], mis en ligne le 1^{er} août 2006 [1921], <http://www.gutenberg.org/files/18961/18961-h/18961-h.htm>.

roman et l'accent désormais placé sur la langue, la forme et le style. C'est ce qui ressort, par exemple, des propos tenus par Joyce à Frank Budgen et consignés par ce dernier dans son célèbre *James Joyce and the Making of « Ulysses »*. Alors que Joyce questionne Budgen sur la mémoire que ce dernier garde de la lecture d'un roman, c'est sur la forme en lieu et place du contenu, que l'auteur insiste largement :

Lorsque vous parlez peinture avec Taylor, Sargent ou Suter, vous ne parlez pas des objets représentés, mais de la peinture. C'est la matière qui communique l'image du broc, du morceau de pain, ou quoi que ce soit d'autre, qui vous intéresse. Et à juste titre, dirais-je, car c'est là que la beauté de la pensée de l'artiste et de son exécution ne font plus qu'une. Si cet écrivain est aussi bon que vous le prétendez, je ne parviens pas à comprendre pourquoi des parties de sa prose ne se sont pas greffées dans votre mémoire, excellente par ailleurs.¹

Ce n'est plus la matière, mais la manière qui intéresse l'écrivain moderniste, une tendance qui explique, héritage là encore de Flaubert, la mise en question de l'intrigue et le quasi-épuisement du romanesque.

b. « Un esprit ordinaire, au cours d'un jour ordinaire » : dérouté de l'intrigue et épuisement du romanesque ?

Les romans modernistes mettent l'accent davantage sur la forme, la structure et la langue que sur l'action et préfèrent réfléchir sur leur fonctionnement plutôt que de proposer au lecteur une histoire captivante. On comprend dès lors la propension de la première critique moderniste à étudier ces romans à l'aune de l'autoréférentialité, laquelle augmente, selon Sébastien Hubier, « lorsque la notion de genre traverse une grave crise »² qui peut conduire le roman à se consacrer à ce que Gide appelle, dans la dédicace du *Journal des Faux-Monnayeurs* : « les questions de métier » (*JFM*, p. 519). Cela n'a pas échappé à Michel Raimond qui remarque, dans son étude fondatrice, que « [c]'est bien un trait essentiel de la crise du roman que les romanciers s'intéressent aux problèmes de leur art, et prennent le goût d'en débattre dans les romans qu'ils écrivent »³. Les quatre auteurs sont emblématiques de cette tendance, et nous y reviendrons, quoiqu'à des degrés divers, des romans du roman les

¹ F. BUDGEN, *James Joyce and the Making of « Ulysses »*, London, Oxford, Melbourne, Oxford University Press, 1972, p. 180 : « When you talk painting to Taylor, Sargent or Suter you don't talk about the object represented but about the painting. It is the material that conveys the image of jug, loaf of bread, or whatever it is, that interests you. And quite rightly, I should say, because that is where the beauty of the artist's thought and handiwork become one. If this writer is as good as you say he is, I can't understand why some of his prose hasn't stuck in your otherwise excellent memory ».

² S. HUBIER, *Le Roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2004, p. 12.

³ M. RAIMOND, *op. cit.*, p. 243.

plus apparents comme *Les Faux-Monnayeurs* et *Le Romancier*, aux réflexions métafictionnelles sur l'art du roman par le truchement de l'écriture biographique dans *Orlando*, en passant par les recherches esthétiques de Stephen Dedalus dans le *Künstlerroman* qu'est *Portrait de l'artiste en jeune homme*.

Le modernisme pourrait ainsi être perçu comme une radicalisation du roman sur rien, ou sur rien d'autre que lui-même, par l'affaiblissement du romanesque – ou son déplacement vers « l'univers “privé” des personnages » pour emprunter l'expression de Philippe Chardin¹ – amorcé par Flaubert et qui témoigne d'une propension forte de la période qui recoupe ce que Gerald Prince voit comme l'« [u]ne des tendances du roman “littéraire” (non “industriel”) » à savoir « celle des chemins qu'il emprunte ou établit pour se détourner du romanesque »². Celle-ci se matérialise par une déroute de l'intrigue qu'il est aisé de déceler dans les œuvres de notre corpus, ne serait-ce que par la ténuité de la trame événementielle représentée.

Au premier abord, il semble que ce soient les romans anglo-saxons qui témoignent le mieux de cet état de fait. *Ulysse* et *Mrs Dalloway* nous présentent tous deux « un esprit ordinaire, au cours d'un jour ordinaire »³ pour reprendre une expression bien connue de Virginia Woolf, ou plutôt, des âmes ordinaires dans la mesure où les deux romans fonctionnent sur des couples de personnages, Stephen Dedalus et Léopold Bloom chez Joyce, Clarissa Dalloway et Septimus Smith chez Woolf. L'on pourrait arguer que ces deux romans sont, évidemment, bien plus que cela, en l'occurrence la concentration de destins humains en une seule journée de la vie, mais l'intériorisation du roman n'en engendrerait pas pour autant une intrigue riche et captivante du point de vue événementiel. À bien y regarder, il faudrait néanmoins gratter assez peu le vernis non romanesque des deux textes pour écorner la représentation de l'ordinaire. Le jour de juin 1923 est-il, chez Woolf, si banal, lui qui témoigne des conséquences encore visibles de la Première Guerre mondiale en la personne de Septimus Smith, vétéran du conflit souffrant de la « psychose différée de la guerre de tranchées » ? De même, si le 16 juin 1904 à Dublin n'est marqué par aucun événement plus fondamental que l'adultère d'une épouse sexuellement délaissée par son mari depuis la mort de leur fils nouveau-né et les atermoiements d'un jeune poète qui a bien du mal à mettre en pratique ses préceptes esthétiques, il est un monde possible, actuel, qui gravite autour de celui-ci et qui est marqué par la rencontre à Dublin de M. James Joyce et de Nora Barnacle le

¹ PH. CHARDIN, *op. cit.*, p. 161.

² G. PRINCE, « Romanesque et roman : 1900-1950 », in G. DECLERQ, M. MURAT (éds.), *Le Romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 183.

³ V. WOOLF, « Le Roman moderne », *art. cit.*, p. 11-12.

16 juin 1904. L'on nous reprochera ici de raffiner et de convoquer la théorie littéraire des mondes possibles pour donner à des romans une forme de romanesque dont ils sont visiblement dépourvus. Toutefois, les personnages eux-mêmes sont-ils vraiment des « esprits ordinaires » ? L'on pourrait d'emblée constater que l'extraordinaire est sans doute moins loin chez Woolf que chez Joyce dans la mesure où Septimus, figure de la folie qui le rapproche aussi du voyant, ne saurait pleinement figurer cette normalité appelée de ses vœux par la romancière, un dualisme impliqué par l'onomastique même que Virginia Woolf met en exergue au commencement du portrait qu'elle offre du jeune homme dans *Mrs Dalloway* : « Londres a englouti des millions de jeunes hommes du nom de Smith ; et n'a pas fait grand cas de prénoms originaux tels que Septimus par lesquels les parents ont cherché à les distinguer »¹ (*MD*, p. 1143). À l'un des patronymes les plus ordinaires de la langue anglaise, s'associe le prénom extraordinaire de Septimus, en langue latine, dont l'on a pu expliquer l'origine par une référence au septième cercle de l'enfer de Dante, celui des suicidés². L'on pourrait noter que la même association, dans les noms des protagonistes, entre l'ordinaire et l'extraordinaire se retrouve dans *Ulysse* par le biais du patronyme Dedalus. « Ce nom absurde que vous avez ; un Grec de l'Antiquité »³ (*U*, p. 4) : la moquerie de Buck Mulligan dans « Télémaque » met en exergue l'origine étrangère du nom de Stephen qui fait de lui, entre autres raisons, une anomalie au sein de cette journée dublinoise. Il n'est pas la seule car Léopold Bloom déambule, lui, avec un nom d'emprunt. À ce titre, ce n'est pas un hasard si la toute première mention du nom véritable du père de Bloom dans le roman est retardée jusqu'à un passage relativement avancé dans l'économie de l'œuvre : « Le Cyclope ». C'est Martin Cunningham qui révèle la vérité du nom de Bloom à une petite assemblée réunie dans le pub de Barney Kiernan et composée de personnages secondaires comme Jack Power, J. J. O'Molloy, le Citoyen et, bien entendu, le narrateur anonyme de première personne qui est l'une des voix narratives du chapitre : « Il s'appelait Virag. C'est le nom du père qui s'est empoisonné. Il a obtenu de changer le nom par décret, pas lui, le père »⁴ (*U*, p. 380). Si cette précision s'insère dans « Le Cyclope », c'est dans le but de mettre en exergue la rhétorique antisémite et nationaliste du Citoyen. En tant que Bloom, Léopold pouvait encore, en dépit de sa judéité, faire illusion dans le paysage dublinois de ce jour de juin du fait de la consonance

¹ « London has swallowed up many millions of young men called Smith ; thought nothing of fantastic Christian names like Septimus with which their parents have thought to distinguish them » (92).

² Voir F. BORT, « Virginia Woolf et Dante : l'enfer de *Mrs Dalloway* », in C. BERNARD, C. REYNIER (éds.), *Virginia Woolf : le pur et l'impur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 92-95.

³ « The mockery of it, he said gaily. Your absurd name, an ancient Greek » (1).

⁴ « His name was Virag. The father's name that poisoned himself. He changed it by deed poll, the father did » (321).

de son patronyme. En tant qu'ex-Virag, patronyme de son père juif-hongrois, il n'en devient que plus suspect, et la première remarque prononcée par le citoyen au moment de la révélation de la vérité par Martin Cunningham est particulièrement ironique : « - Voilà le nouveau Messie de l'Irlande, [...] l'île des saints et des sages »¹ (*U*, p. 380), ironie auctoriale cependant, à en juger par la colère du citoyen lors de la révélation finale de Bloom : « Votre Dieu était un juif. Le Christ était un juif comme moi »² (*U*, p. 385). L'on pourrait aussi ajouter, au-delà de sa judéité, l'intelligence fort peu « normale » de Léopold Bloom, ce soi-disant « homme moyen sensuel » dont les pensées ne sont pas dénuées, loin s'en faut, de connaissances scientifiques même si de ce point de vue, son caractère d'autodidacte qui mêle un savoir scientifique véritable et la sagesse populaire font de lui, selon la belle expression d'André Topia, « à la fois un Homais et un Faust [...] »³, un étonnant être hybride, peu ordinaire par conséquent.

Ce critère de l'épuisement du romanesque et de l'assomption du banal ne serait-il qu'une illusion ? D'autres romans tendraient en effet à le prouver, au premier rang desquels la fantaisie qu'est *Orlando*, biographie à clés merveilleuse de Vita Sackville-West dans laquelle le protagoniste traverse près de quatre siècles d'Histoire anglaise, étant mêlé parfois, ainsi de son ambassade en Turquie durant le soulèvement de Constantinople, à cette grande histoire qui pouvait encore donner son cadre au roman réaliste et naturaliste. Nonobstant, et d'une façon révélatrice, c'est l'histoire privée du protagoniste davantage que la grande histoire qui intéresse le biographe et le fameux soulèvement de Constantinople se voit réduit à quelques lignes dans le chapitre III : « [I]es Turcs se soulevèrent contre le Sultan, mirent le feu à la ville, et tous les étrangers dont ils purent se saisir furent soit passés au fil de l'épée, soit soumis à la bastonnade »⁴ (*O*, p. 277). Et pour cause : la révolution politique n'est que le macrocosme d'une autre révolution, celle du changement de sexe, préparée par le sommeil d'Orlando, motif merveilleux réitéré au sein du texte et qui ajoute à la temporalité linéaire, guère scrupuleuse, du roman⁵, une temporalité cyclique, les phases de léthargie du personnage intervenant à intervalle régulier pour préparer un changement. Aussi les intrigues modernistes, quand elles existent, sont-elles parfois à lire en termes parodiques, comme chez Gide dont *Les Caves du*

¹ « - That's the new Messiah for Ireland ! [...] Island of saints and sages » (321).

² « Your God was a jew. Christ was a jew like me » (326).

³ A. TOPIA, « Le Laboratoire bloomien », in D. FERRER, C. JACQUET, A. TOPIA (éds.), « *Ulysse* » à l'article : *Joyce aux marges du roman*, Tusson, Du Lérot, 1991, p. 38.

⁴ « The Turks rose against the Sultan, set fire to the town, and put every foreigner they could find either to the sword or to the bastinado » (94).

⁵ Voir *infra*, p. 514 et sq.

Vatican et *Les Faux-Monnayeurs* semblent étonnamment riches du point de vue événementiel au regard de *Paludes* et du *Prométhée mal enchaîné*.

Le cas de Ramón semble plus complexe. Les œuvres de l'auteur madrilène ne sauraient en effet être considérées comme des « romans sur rien » au vu du nombre d'aventures qui adviennent aux différents protagonistes, particulièrement dans ses premiers ouvrages, et pas davantage comme des romans de l'ordinaire dans la mesure où la plupart des héros ramoniens sont au contraire marqués du sceau de l'extraordinaire. Dans *L'Incongru*, chaque journée dans la vie du protagoniste Gustavo est en effet ponctuée par une rencontre ou un événement incongru ; dans *Polycéphale et madame*, les deux héros, Perfecto Tulli et Edma, apparaissent fort distants de toute normalité : combinant en eux les âmes de leurs multiples ancêtres, ils changent d'attitude autant que de caractère selon que l'une ou l'autre imprime sa marque à leur personnalité. Ces romans n'en contiennent pas pour autant une intrigue suivie dans la mesure où chaque nouveau chapitre – et ils sont particulièrement nombreux dans les romans de Ramón¹ – se présente comme une aventure distincte de la précédente hormis quelques rares exemples de chapitres suivis, mais jamais sur un grand nombre de pages. C'est dire que le roman ramonien est à l'image de la métaphore de Perfecto qui « veu[t] que la vie ait des chapitres nombreux, mais brefs »² (*PM*, p. 25). Qu'il s'agisse des rencontres incongrues de Gustavo ou, à un degré moindre, chaque nouvelle aventure que constitue, pour le romancier Andrés Castilla, l'écriture d'un roman, les œuvres de Ramón se présentent comme une succession de recommencements qui prive par conséquent les protagonistes de toute évolution et entraîne une constante souvent analysée du romanesque ramonien, à savoir la rapidité avec laquelle se dénoue une intrigue que seul le dernier chapitre aura finalement nouée. C'est le cas de la rencontre au cinéma de l'âme-sœur de Gustavo, qui met fin à la fois à l'incongruité de sa vie et au roman qui en rend compte, ou encore, de la fin de la production de l'œuvre romanesque d'Andrés qui aboutit à la publication des ses œuvres complètes, quand le roman ne refuse pas purement et simplement de se terminer, à l'image du *Docteur invraisemblable* dont les derniers mots sont symboliquement « Etc., etc., etc., etc. » (*DI*, p. 226). Le cas de *Policéfalo y Señora* est plus ambigu dans la mesure où, du moins dans sa première partie, il raconte l'histoire d'amour, matière romanesque par excellence, d' « âmes complexes », Perfecto et Edma, le couple qui donne son titre au roman, sans que leurs

¹ Dans l'ordre croissant, *Polycéphale et madame* contient trente-six chapitres, *L'Incongru* quarante-trois (un de moins dans la dernière édition espagnole revue par l'auteur, le chapitre « Aventure maritime » rédigé spécialement en français pour la première traduction du texte, n'apparaissant plus dans le roman), *Le Romancier* quarante-sept, *Le Docteur invraisemblable* cent vingt-six dans la version de 1925 et cent quatre dans celle de 1941.

² « - [...] *Y quiero que la vida tenga muchos capítulos, pero todos cortos* » (364).

querelles réitérées qui aboutissent au divorce ne suscitent véritablement l'investissement du lecteur.

Les caractéristiques classiques associées au roman moderniste seraient-elles construites sur des fondations précaires ? Si cette première investigation se révèle en effet déceptive, il reste toujours possible, *a priori*, pour conférer au concept une légitimité et une unité, de recourir à son rapport d'opposition à la tradition réaliste passant par la systématisation de certaines caractéristiques formelles.

2) L'opposition aux esthétiques réalistes du siècle précédent

a. Des caractéristiques systématisées

Lorsque les *modernist studies* cherchent des précurseurs après Flaubert, les mêmes noms reviennent bien souvent, au premier rang desquels Henry James et Joseph Conrad, mais aussi des romanciers russes comme Tolstoï, Tourgueniev et Dostoïevski dont l'influence est particulièrement sensible chez Woolf et chez Gide. Chez leurs devanciers anglo-saxons, les modernistes découvrent une première phase de la rénovation narrative du roman par la pratique systématisée de la technique du point de vue, perspectivisme qui constitue la première étape de l'assomption de l'intime dans le champ romanesque. Le roman de Joseph Conrad notamment, sans proposer les expérimentations formelles radicales des romanciers des années vingt, témoigne déjà de caractéristiques typiquement modernistes, en particulier l'importance conférée au lecteur dans la reconstruction des données de la fiction, une tendance décrite à travers une expression particulièrement heureuse par Jeremy Hawthorn comme des « fictions à moitié écrites »¹. Gide apparaît très proche de Conrad de ce point de vue, en témoigne la récurrence des références au lecteur et au travail que ce dernier doit fournir au sein du *Journal des Faux-Monnayeurs*. Ce qui fait l'originalité de ces deux auteurs, c'est le rappel constant du rôle joué par le lecteur dans la reconstruction de la fiction car « [l]'histoire requiert sa collaboration pour se bien dessiner » (*JFM*, p. 529). Certains modernistes héritent aussi de Conrad le doute épistémologique quant à la capacité d'un sujet à connaître autrui, sa vie, ses désirs et ses motivations.

Chez les Russes, les écrivains des premières décennies du vingtième siècle trouvent une plus grande pénétration psychologique dont l'on a vu qu'elle figure, selon le manifeste de Virginia Woolf, l'intérêt central des romanciers qu'elle appelle « modernes ». L'une des

¹ J. HAWTHORN, « *Joseph Conrad's half-written fictions* », in M. SHIACH, *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 151-164.

caractéristiques-clés du roman moderniste anglo-saxon, l'accent mis sur la conscience et son fonctionnement, est déjà repérée par Woolf dans le roman russe dont « l'âme [...] est le personnage principal »¹. La propension du roman ou de la nouvelle russe à ne pas vouloir finir, caractéristique mise en exergue à partir d'une lecture de Tchekhov², inspire aussi la romancière. Une telle caractéristique se retrouverait largement chez Joyce, en particulier dans les nouvelles de *Dublinois*, l'exemple d'« Arabie » qui, après la double déception du narrateur homodiégétique – la kermesse désignée par ce nom est fort peu conforme au « charme de l'orient » (*D*, p. 130) qu'il imagine et il n'y rencontre pas la « sœur de Mangan » (*D*, p. 128), figure féminine dont il est amoureux – s'achève en ces termes : « Levant les yeux, je scrutai ces ténèbres et me vis : un être mené par la vanité, jusqu'à la déraison ; et mes yeux se mirent à brûler de désespoir et de colère » (*D*, p. 133), privant le lecteur d'un dénouement classique.

De telles caractéristiques héritées de certains prédécesseurs immédiats seraient, à en croire la critique anglo-saxonne, systématisées par les œuvres modernistes, soulignant leur opposition aux esthétiques réalistes et naturalistes du siècle précédent. Le roman moderniste serait un roman de la rupture : c'est ce qui ressort des études fondatrices qui lui sont consacrées à l'image de celle de David Lodge, dont la définition est exposée dans *The Modes of Modern Writing* : « [l]a fiction moderniste [...] est, du point de vue formel, expérimentale ou innovante et exhibe des différences marquées vis-à-vis des modes de discours antérieurs, littéraires ou non »³. Lodge égrène ensuite les caractéristiques de ce type de roman : il témoigne d'un « attrait pour la conscience, mais aussi pour les activités subconscientes et inconscientes de l'esprit humain »⁴, ne possède pas de « vrai "début", dans la mesure où il nous plonge dans le flux d'une expérience en cours auquel nous nous familiarisons par un processus d'inférences et d'associations »⁵ et « son dénouement est souvent "ouvert" ou ambigu, laissant le lecteur dans le doute quant au devenir des personnages »⁶. Par ailleurs,

pour compenser l'affaiblissement de la structure narrative et de l'unité, des méthodes alternatives d'ordonnement esthétique s'imposent, comme l'allusion ou l'imitation de modèles littéraires ou d'archétypes mythiques, et la répétition avec variations de motifs,

¹ V. WOOLF, « Le Point de vue russe » [1919-1925], in V. WOOLF, *L'Art du roman*, op. cit., p. 24.

² *Ibid.*, p. 21.

³ D. LODGE, op. cit., p. 45 : « *Modernist fiction [...] is experimental or innovatory in form, displaying marked deviations from preexisting modes of discourse, literary and non-literary* ».

⁴ *Ibid.*, p. 45 : « *concerned with consciousness, and also with the subconscious and unconscious workings of the human mind* ».

⁵ *Ibid.*, p. 45-46 : « *no real 'beginning', since it plunges us into a flowing stream of experience with which we gradually familiarize ourselves by a process of inference and association* ».

⁶ *Ibid.*, p. 46 : « *its ending is usually 'open' or ambiguous, leaving the reader in doubt as to the final destiny of the characters* ».

images ou symboles – une technique décrite diversement comme « rythme », « *Leitmotiv* » et « forme spatiale ».¹

Enfin,

[I]a fiction moderniste évite l'ordre chronologique strict de son histoire, ainsi que l'utilisation d'un narrateur fiable, omniscient, et intrusif. Elle emploie plutôt soit un seul point de vue limité, soit une pluralité de points de vue, tous plus ou moins limités ou faillibles.²

Il est relativement aisé de remarquer que la quasi-totalité des caractéristiques énoncées ne se comprennent qu'au regard de ce qui était ou au contraire n'était pas présent dans le roman du siècle précédent. Les formes modernistes ne peuvent innover que par rapport à un état plus ancien du roman, mais il faut ajouter que l'adjectif « expérimental », d'usage fréquent lorsqu'il s'agit de caractériser le roman de la première moitié du vingtième siècle, ne laisse pas d'être ambigu dans la mesure où, comme on sait, il donne son titre à un essai-manifeste de Zola, nous y reviendrons.

L'attrait pour la conscience, l'inconscient, ou le subconscient décelé par Lodge s'oppose frontalement à ce que Belinda Cannone nomme, en parlant de Balzac, le « traitement négligent de la psychologie »³. La généralisation des débuts *in medias res*, que pratiquaient aussi, il faut le préciser, les romans naturalistes⁴, vient signaler l'abandon des incipit que l'on voit communément comme traditionnels, mais dont il faudrait jauger la quantité réelle au sein de la littérature romanesque européenne. En effet, la critique moderniste témoigne d'une tendance à (re)lire le corpus réaliste européen, sinon en le caricaturant, du moins en le simplifiant, peut-être pour faire ressortir davantage la différence moderniste qui, sans cela, pourrait paraître plus relative. De ce point de vue, si l'ouverture du dénouement apparaît comme une caractéristique forte du corpus moderniste, celle de la généralisation de l'incipit *in medias res* semble moins probante pour deux raisons. D'une part, tous les romans réalistes et naturalistes du XIX^e siècle ne débute pas, loin s'en faut, par une description spatiale ou un portrait, par ces techniques qui sembleraient les plus appropriées pour répondre

¹ *Ibid.*, p. 46 : « To compensate for the diminution of narrative structure and unity, alternative methods of aesthetic ordering become more prominent, such as allusion to or imitation of literary models or mythical archetypes, and the repetition-with-variation of motifs, images, symbols – a technique variously described as “rhythm”, “Leitmotiv” and “spatial form” ».

² *Ibid.*, p. 46 : « Modernist fiction eschews the straight chronological ordering of its material, and the use of a reliable, omniscient and intrusive narrator. It employs, instead, either a single, limited point of view, or a method of multiple points of view, all more or less limited and fallible [...] ».

³ B. CANNONE, *op. cit.*, p. 16.

⁴ Que l'on pense à « Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin » ou, d'une façon plus marquante encore, « - Quel est le sens de ces paroles... de ces paroles... ? ». On aura reconnu É. ZOLA, *L'Assommoir*, Paris, GF Flammarion, 2000 [1877], p. 45 et TH. MANN, *Les Buddenbrook*, trad. G BIANQUIS, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « Le Livre de poche », 1965 [1901], p. 7.

scrupuleusement à cette fonction d' « informer » le lecteur que Vincent Jouve analyse comme la tendance du roman « à répondre aux trois questions que se pose tout lecteur lorsqu'il aborde une histoire : qui ? où ? quand ? »¹. Que cette tendance ait pu être parodiée au vingtième siècle, cela n'est guère douteux et l'incipit du premier tome de *L'Homme sans qualités* de Robert Musil qui ne recule devant aucune précision météorologique sur « une dépression au-dessus de l'Atlantique » ou « l'humidité relative »² ni même cosmique sur « les phases de la lune, de Vénus et de l'anneau de Saturne »³ avant d'informer le lecteur que « c'était une belle journée d'août 1913 » serait là pour le prouver⁴. D'autre part, et de même que tous les incipit réalistes et naturalistes ne débutent pas par un portrait ou une description, tous les incipit des romans novateurs de la période ne sont pas *in medias res*.

Les romans de Ramón, par exemple, qu'il serait cavalier d'appréhender comme des textes traditionnels, débutent et finissent d'une façon relativement classique que l'in vraisemblance seule de l'intrigue qui s'ébauche ou la fantaisie de la langue constellée de multiples métaphores viennent signaler comme des tentatives expérimentales. En témoignent l'incipit *ab ovo* de *L'Incongru*, qui dépeint la naissance, puis l'enfance et la jeunesse du protagoniste Gustavo, mais aussi *Polycéphale et madame* qui s'ouvre par la description, bien que poétisée, de la ville de Buenos Aires et qui s'achève, d'une façon circulaire, et après les pérégrinations du protagoniste Perfecto Tulli, par le retour au pays triomphal de ce dernier après une traversée de l'Atlantique en avion. De même, *Le Romancier* se conclut par la retraite du héros-romancier, Andrés Castilla, après publication de ses œuvres complètes et, si le roman débute *in medias res* par l'emploi d'un imparfait à aspect duratif qui implique que la scène ait commencé avant les premiers mots du texte – « [l]e romancier Andrés Castilla [entendait dans son bureau la pendule, et la montre qu'il avait l'habitude de mettre sur la table [...] »⁵ (*ROM*, p. 9) – qui débouche sur la correction des « épreuves de *La Passionnée* », l'un des romans d'Andrés, il semble que cela soit motivé par la volonté ramonienne de présenter une sorte d'auteur-titan. Sa production pléthorique excède en effet les limites même du roman que Ramón lui consacre, ce dont témoigne la liste de ses romans livrée dans le dernier chapitre, qui contient davantage de titres que ceux que le lecteur a pu rencontrer dans

¹ V. JOUVE, *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001 [1997], p. 19.

² R. MUSIL, *L'Homme sans qualités*, trad. P. JACCOTTET, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004 [1930-1943] p. 31.

³ *Ibid.*, p. 31.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵ « *El novelista Andrés Castilla oía en su despacho el reloj de pared y el reloj de bolsillo, que acostumbrada a poner sobre la mesa [...]* » (209).

*Le Romancier*¹. Est-ce à dire que Ramón ne pourrait prétendre à l'étiquette moderniste pour peu que l'on accepte d'ouvrir le concept aux romanciers continentaux ? Cela est douteux dans la mesure où ses romans aux chapitres nombreux, poétiquement construits à partir de *greguerías* apparaissent, quoique différemment, comme autant sinon plus expérimentaux que ceux de ses contemporains anglo-saxons. Il n'est d'ailleurs pas interdit de lire ces attaques des romans de Ramón comme des parodies. S'il ne va pas aussi loin que Sterne qui, dans l'incipit de *Tristram Shandy*, remonte, c'est le cas de le dire, avant même la naissance de son protagoniste², celle de Gustavo ne laisse pas d'être comique :

Au sixième mois de la grossesse de sa mère, Gustavo l'Incongru vint au monde inopinément, suspendant pour cinq minutes la représentation des *Huguenots*, puisqu'il naquit au beau milieu d'une loge du théâtre de l'*Opéra*. (I, p. 9)

La nature carnavalesque de cette naissance oriente le texte vers la parodie, de celle qui serait aussi pratiquée par Italo Svevo dans son « Préambule » de *La Conscience de Zeno* qui fait dire à son narrateur-personnage qu'« il faudrait un peu d'ordre en tout ceci. Pour pouvoir commencer *ab ovo* »³. Si l'incipit *ab ovo* est avant tout synonyme de recherche de l'ordre, ce détour par Svevo montre bien la façon par laquelle Ramón s'en moque, la naissance de Gustavo débutant à la fois le désordre de sa vie incongrue et celui d'une narration qui, *a priori*, ne brille guère par la rigueur de sa structure.

Il ne faudrait pas exagérer la rigidité de ces caractéristiques. Lodge livre en effet une liste par l'observation des romans de la période, laquelle semble particulièrement bien convenir à ce que nous appellerons pour le moment romans du courant de conscience, à l'image d'*Ulysse* et *Mrs Dalloway*. Elle se heurte toutefois à des contre-exemples frappants, à la fois dans le corpus élargi à l'échelle européenne, mais parfois même au sein de la production des auteurs anglo-saxons. Cela semble particulièrement vrai de l'intérêt pour la vie intérieure. Domine-t-il dans les soties gidiennes où l'auteur se plaît à faire de ses personnages, hérités de ce genre dramatique médiéval associé à la fête des fous et au motif du monde renversé, des quasi-fantoches ? De même, Woolf dans *La Chambre de Jacob* tout comme Ramón dans la quasi-totalité des œuvres retenues ici, ne recourent que peu à la narration de la vie intérieure. Aussi les caractéristiques de Lodge doivent-elles être regardées comme relatives et être réévaluées lorsque le corpus est élargi aux dimensions européennes. C'est ce

¹ Voir *infra*, p. 587.

² L'opération qui consiste à remonter la pendule signifie en effet, pour ses parents, la pratique d'un coït qui devra permettre la naissance de Tristram.

³ I. SVEVO, *La Conscience de Zeno*, trad. P.-H. MICHEL, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 [1923], p. 15.

qui ressort d'une autre liste proposée par Richard Saint-Gelais, Jean-Louis Jeannelle et Karen Haddad-Wotling et qui, alors qu'elle est fondée sur la même idée d'une « période où le modèle réaliste a fait l'objet d'assauts répétés et de plus en plus poussés »¹, fonctionne de façon à la fois plus ramassée et plus mesurée. Les auteurs insistent ainsi sur « l'accent mis sur la subjectivité grâce à une focalisation interne stricte, surtout lorsque celle-ci est liée à un personnage saisissant mal les enjeux de l'intrigue » ou « à l'inverse, l'évacuation de cette subjectivité, au profit non pas d'une position donnée comme omnisciente mais d'une perspective strictement limitée au factuel [...] »². Il faut ajouter à ces deux possibilités, perçues comme opposées, « le réaménagement en profondeur de la temporalité », « l'ostentation stylistique » et « l'accent sur la mise en abyme »³. De cette comparaison émergent à la fois des points communs entre les perspectives anglo-saxonne et française, mais aussi une très forte relativité eu égard aux idiosyncrasies des auteurs qui, rappelons-le, ne se sont jamais affichés comme modernistes.

b. *Façonner la différence : des caractéristiques formelles axiologiquement connotées ?*

Cet ensemble de caractéristiques liées à l'idée d'une rupture avec les formes réalistes masque finalement une ambiguïté foncière de la critique anglo-saxonne qui s'explique par la dépendance – le terme ne semble pas trop fort – du modernisme à l'égard de son devancier : s'il cherche à rompre avec lui, ce roman veut aussi le dépasser. Pour ce faire, c'est d'abord l'objectivité du romancier qui est refusée, tout autant que l'omniscience narrative et toute méthode à prétention scientifique comme le résume Bradbury en une formule frappante peu avare en néologismes au parfum de barbarismes : « le réalisme humanise, le naturalisme scientise, mais le modernisme pluralise et surréalise »⁴. Il faudrait ajouter également les modalités narratives nouvelles d'un roman qui minorerait largement la voix propre du narrateur par la pratique du style indirect libre érigé en outil dominant du roman de courant de conscience ou, d'une façon plus radicale, en la faisant purement et simplement disparaître des monologues autonomes, à la manière de celui de Molly dans *Ulysse* ou des expérimentations d'Arthur Schnitzler à travers *Le Lieutenant Gustel* et *Mademoiselle Else*.

¹ R. SAINT-GELAIS, J.-L. JEANNELLE, K. HADDAD-WOTLING, « Du métatextuel au métafictionnel : états de la fiction occidentale aux XIX^e et XX^e siècles », in F. LAVOCAT, A. DUPRAT (éds.), *Fiction et cultures*, Paris, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », 2010, p. 270.

² *Ibid.*, p. 270-271.

³ *Ibid.*, p. 271.

⁴ M. BRADBURY, « *The Cities of Modernism* », *art.cit.*, p. 99 : « *Realism humanizes, naturalism scientizes, but Modernism pluralizes, and surrealizes* ».

Pour résumer, c'est un mythe de la rupture qui se développe avec la construction progressive des *modernist studies*, celui d'un renouveau du genre après l'âge, désormais perçu comme classique, du roman réaliste européen. Cette modernité par rapport au réalisme condamne toutefois le modernisme, du moins dans le champ romanesque, à demeurer un concept différentiel, défini autant, sinon plus, par ce qu'il n'est plus que par ce qu'il est (peut-être). C'est ce que note Arnaud Schmitt :

Le concept même de modernisme ne peut exister seul, isolé sémantiquement. Il ne peut exister que dans une logique holistique et ne prend de valeur qu'en se situant en aval sur un axe chronologique toujours en expansion, celui de la vie des idées ; cette position lui permettant d'entrer en opposition avec un état précédent inexorablement rendu caduque par l'avènement moderniste.¹

Astradur Eysteinnsson le remarque aussi dans une formule frappante et imagée : « Dans bien des cas, [...] le réalisme a servi d'“homme de paille” en désignant tout ce que le modernisme *n'est pas* »². Mais si une relation unit les deux concepts, c'est le réalisme qui fait figure de pierre de touche, c'est à partir des caractéristiques que l'on prête, au sens large, à ce genre de roman que la fiction moderniste est définie. De ce point de vue, la critique anglo-saxonne n'est pas toujours très prompte à éclaircir ce qu'une étiquette comme celle de « réalisme » possède d'intrinsèquement vague. Au sens strict, elle pourrait renvoyer au mouvement théorisé par Champfleury en France dans le courant du XIX^e siècle, mais, comme souvent, l'étiquette est particulièrement labile et regrouperait à la fois les pratiques romanesques de Balzac, de Dickens et des autres victoriens, voire, dans une vision plus large, le roman de Defoe et de Fielding.

Rares sont les théoriciens du modernisme à prendre la peine, d'abord, de définir le réalisme, mais cette simplification du romanesque victorien ou balzacien n'émane-t-elle pas également des écrits des romanciers même de la période, comme en témoigne là aussi l'article consacré par Woolf au roman russe ? Il est en effet étonnant de constater qu'à bien des années d'écart, le même argument, dans lequel il est difficile de ne pas voir une simplification à outrance, se retrouve lorsqu'il s'agit de désigner la fin-type du roman victorien. Comparons deux jugements des dénouements qui seraient propres aux romans anglais du XIX^e siècle : « [L]eurs intrigues commençaient et s'achevaient trop simplement et trop nettement – des crises prévisibles entraînant des dénouements faciles, tel un mariage ou une

¹ A. SCHMITT, « Les modernités pragmatistes : un phénomène horizontal ? », in F. CLAUDON *et al.*, *op. cit.*, p. 161-162.

² A. EYSTEINSSON, *op. cit.*, p. 183 : « *In many cases, [...] realism as served as the “straw man” designating whatever modernism is not* ».

mort »¹ ; « l'air est connu et la fin bien marquée – amoureux réunis, méchants déconfits, intrigues découvertes – comme c'est généralement le cas dans les romans victoriens [...] »². Le premier émane de Jesse Matz, contributeur d'un ouvrage collectif publié en 2006, le second de Virginia Woolf, dans un article travaillé entre 1919 et 1925. Près d'un siècle les sépare et pourtant, le jugement négatif à l'encontre du roman victorien semble se maintenir. S'il est compréhensible dans le cas de Woolf, qui s'appuie sur une rhétorique du progrès dans l'art, le jugement axiologique proféré par Jesse Matz semble moins immédiatement défendable tant la critique, si elle a le loisir d'analyser les transformations qui permettent le passage des formes réalistes aux formes modernistes, n'est pas tenue aux mêmes jugements de valeur. C'est un travers dans lequel ne tombe pas Peter Childs qui, après une définition générale, décrit le réalisme objectivement à partir des caractéristiques suivantes :

des romans avec des narrateurs fiables qui traitent de personnages-types immergés dans les problèmes sociaux contemporains et délimités par une humanité essentielle partagée, mais néanmoins variée.³

S'ensuivent des caractéristiques formelles plus précises : l'autorité narrative et la fiabilité, un cadre contemporain, des lieux représentatifs, un langage ordinaire, des intrigues linéaires et un usage important du style indirect libre. Cette liste est intéressante à plus d'un titre. Premièrement, elle permet de comprendre que le roman moderniste ne saurait être schématisé selon un simple mécanisme d'inversion des caractéristiques réalistes. Si cela fonctionne pour certaines comme la question du narrateur, du langage et de l'intrigue, les autres sont, soit conservées, soit rendues plus complexes encore. Le cadre contemporain et ses lieux représentatifs ne sont en effet pas éliminés, loin s'en faut, du roman moderniste qui, même s'il refuse souvent la datation exacte comme nous l'avons vu, n'en fait pas moins le choix d'intrigues proches du lecteur dans le temps, sans sacrifier l'esprit du lieu. Certains des textes fameux de Joyce, Woolf et Ramón ne sont-ils pas étroitement associés à un lieu, à un point tel que dans une intrigue désormais étique, celui-ci se trouve surinvesti en ce qu'il donne sa couleur au roman : Dublin, Londres ou encore les Pucés madrilènes dans le texte de Ramón intitulé *Le Rastro*. Du point de vue narratif même, la rupture n'est peut-être pas si franche, comme l'a bien fait remarquer Dorrit Cohn à partir de l'exemple du monologue narrativisé :

¹ J. MATZ, « *The Novel* », in D. BRADSHAW, K. J. H. DETTMAR (eds.), *op. cit.*, p. 215 : « *Their plots began and ended too simply and too neatly – predictable crises giving way to easy closure, typically in marriage and death* ».

² V. WOOLF, « Le point de vue russe », *art. cit.*, p. 22.

³ P. CHILDS, *op. cit.*, p. 74 : « *novels with reliable narrators who deal with representative characters immersed in contemporary social problems and delimited by a shared yet varied essential humanity* ».

Il fut ainsi une sorte de commun dénominateur stylistique permettant de passer sans heurt des romans du XIX^e siècle à ceux du XX^e. Bien loin d'être un indice de modernité, le monologue narrativisé est une technique qu'utilisent les romanciers contemporains qui sont les plus traditionalistes en matière de forme (Thomas Wolfe, Mauriac, D.H. Lawrence) aussi bien que les innovateurs comme Virginia Woolf, Hermann Broch, Nathalie Sarraute ou Robbe-Grillet. La différence n'est que dans le rapport quantitatif entre monologue narrativisé et contexte narratif : dans *Mrs Dalloway*, dans *La Mort de Virgile*, dans *Le Planétarium*, dans *Le Voyeur*, c'est le récit qui paraît s'accrocher au monologue narrativisé, et non l'inverse.¹

Le maintien de ces caractéristiques indique aussi, indirectement, ce sur quoi les investigations des *modernist studies* se portent plus spontanément dans l'optique de la mise en relief d'une rupture, c'est-à-dire tout ce qui a trait au récit et à sa narration : le degré d'autorité et de fiabilité du narrateur, les particularités du langage de la fiction moderniste, la déroute de l'intrigue et la place du style indirect libre. L'on pourrait noter que les œuvres fondatrices de la critique anglo-saxonne font d'ailleurs assez peu cas de la question du personnage, préférant concentrer leurs investigations sur le récit et les modalités narratives nouvelles qu'il met en œuvre. C'est ainsi du côté de la critique en langue française consacrée aux romans anglo-saxons de la période qu'il faut se tourner. À ce titre, Régis Salado observe avec raison la disparition des « contours » du personnage engendrée par la généralisation de la pratique du monologue intérieur avec, pour conséquence, la « porosité des limites » entre les consciences des figures humaines représentées². De même, Belinda Cannone propose une liste rapide des caractéristiques balzaciennes, et plus largement réalistes, désormais refusées par les romanciers modernistes, et analysées principalement sous le signe d'une dominante sociologique qui nie pour partie la vie intérieure. Selon elle en effet, le roman balzacien transmet une vision sociologique de la personne fondée sur une acceptation de la société comme donné cohérent et intelligible qui engendre un traitement négligent de la psychologie. À l'inverse, elle repère, dans la capacité du roman à fracturer les consciences, une « [...] spécificité qui concerne à la fois la forme et le contenu du texte narratif » et qui « peut être considérée comme un des éléments essentiels de sa définition »³. L'on commence dès lors à percevoir le procédé de sélection qui est à l'œuvre dans la critique moderniste anglo-saxonne : insister sur le récit et la narration permet sans doute davantage de mettre en relief la différence moderniste, quitte à laisser au second plan ce qui a trait, par exemple, à la fiction ou à l'ontologie des personnages.

¹ D. COHN, *op. cit.*, p. 140.

² R. SALADO, « Personnages sans contours : monologue intérieur et porosité des limites », in F. LAVOCAT, C. MURCIA, R. SALADO (éds.), *La Fabrique du personnage*, Paris, Honoré Champion, 2007.

³ B. CANNONE, *op. cit.*, p. 15.

Arrivé au terme de cet examen des caractéristiques classiques associées par la critique au modernisme, force est de reconnaître que ne se dessine aucun ensemble homogène. En effet, les traits formels, qui devraient conférer son unité au concept, apparaissent relatifs, non seulement à l'échelle européenne, mais aussi pour le seul corpus anglo-saxon. Dès lors, il est possible de relire le tournant épistémologique de la critique moderniste comme une manière de camoufler l'absence d'unité formelle et stylistique par le recours à la notion de crise. Cette tendance fait néanmoins face à un paradoxe : le roman moderniste aurait tourné le dos à l'Histoire pour achever une autonomie esthétique toute formaliste, mais puisque le modernisme implique une unité et que cette dernière n'existe pas sur le plan formel et stylistique, le concept a besoin de l'Histoire pour l'entériner. Dans les faits, ce type de lecture se développe principalement au sein d'ouvrages de synthèse et autres introductions qui, après des prolégomènes centrés sur les conditions historiques d'émergence du modernisme, traitent ensuite le roman séparément, dans une optique qui consiste à rappeler, malgré tout et paradoxalement, l'autonomie et la clôture du genre. Mais la question de l'autonomie fait face à une autre ambiguïté. En effet, cette volonté de la critique de regrouper des auteurs sous une étiquette commune n'engendre-t-elle pas un paradoxe conceptuel ? Si l'autonomie relève de la volonté d'un romancier de ne suivre que les règles qu'il se donne à lui-même, la recherche décrite comme systématique d'une rupture avec la tradition réaliste, de laquelle découlerait des caractéristiques formelles partagées, ne nuit-elle pas à cette autonomie en introduisant une règle de conduite, une éthique, exogène à l'œuvre elle-même ? De plus, et si l'on ferme les yeux sur cet état de fait à la manière anglo-saxonne, le modernisme serait ce concept paradoxal, berceau d'œuvres autonomes alors que lui ne l'est absolument pas, du fait de sa définition obligatoire au regard d'un réalisme qu'une forme d'idéologie ne place pas seulement en amont, mais bel et bien en deçà des productions modernistes. Si l'on ajoute au volet formel, celui, périodique, traditionnellement associé au modernisme, l'idéologie de la critique anglo-saxonne achève de se dessiner quand les ambiguïtés, elles, ne cessent de se redoubler.

III. La période concernée

1) Des limites relatives par rapport aux réalismes européens ?

De toutes les caractéristiques associées au modernisme par la critique anglo-saxonne, la périodisation, si elle ne témoigne d'aucun consensus réel, demeure toutefois la moins

contestée. En tant qu' « -isme » et qu'on le considère comme un mouvement, un ensemble de mouvements ou un chapitre de l'histoire culturelle de l'occident, le modernisme, pour être légitime, doit s'inscrire dans une période. Certains critiques témoignent toutefois d'une vision relativiste du modernisme, à l'exemple de Malcolm Bradbury, en questionnant la possibilité de l'associer avec des auteurs antérieurs au tournant des XIX^e et XX^e siècles¹, mais cela demeure un paradoxe dans les termes. Que des auteurs comme Villon, Ronsard ou Donne ait été modernes en leur temps par rapport aux générations précédentes, soit. Mais l'isolement par suffixation d'un moment saillant du moderne au tournant du siècle devrait légitimement dessiner une posture qui, si elle recoupe celle de modernes antérieurs, n'en demeure pas moins originale et réductible à une période. Toutefois, l'historicisation du concept de modernisme n'en apparaît pas moins d'une façon paradoxale si l'on s'accorde, avec Norman Cantor, à voir comme l'une des composantes du modernisme un rejet de l'historicisme victorien. Les théoriciens du concept n'auront pourtant cessé de le périodiser, lui conférant des limites historiques bien souvent relatives à leur vision particulière de cet « -isme ». Les auteurs de la période eux-mêmes, s'ils ne se considèrent pas comme *modernistes*, n'en proposent pas moins aussi parfois leurs dates symboliques ou les décennies auxquelles il convient de tourner le dos à l'image du belliqueux « *BLAST years 1837 to 1900* »² professé par Wyndham Lewis en tête de son manifeste de 1914 ou la date symbolique de 1910 énoncée de façon moins tonitruante par Virginia Woolf, tous deux cherchant à rompre avec le pesant héritage victorien. Mais si le modernisme est avant tout réaction face au réalisme et conséquence de la crise du naturalisme, son élargissement à l'échelle européenne devrait se heurter à des particularismes locaux.

De ce point de vue, l'Allemagne constituerait un bon exemple. Un auteur comme Theodor Fontane, que l'on pourrait considérer comme naturaliste, mais que Daniel-Henri Pageaux hésite à classer dans ce camp dans la mesure où « il semble difficile et peu éclairant de parler de modèle naturaliste en Europe [...] »³ publie en effet son œuvre la plus marquante, *Effi Briest*, en 1895, cinq ans après la date conventionnellement retenue par Michel Raimond pour marquer le début de la crise du genre. Il n'en demeure pas moins que la périodisation la plus communément alléguée pour dater le commencement du modernisme, celle de Bradbury et McFarlane, à savoir, les quatre décennies qui vont de 1890 à 1930, semble *grosso modo* applicable à toute l'Europe dans un mouvement de contestation de l'âge désormais classique

¹ Voir *supra*, p. 46.

² W. LEWIS, *BLAST I*, Santa Rosa, Black Sparrow Press, 1981 [1914], p. 18.

³ D.-H. PAGEAUX, *op. cit.*, p. 109.

du roman réaliste perçu comme le mètre-étalon du genre eu égard à son impact sur l'histoire littéraire, ce que résume bien Jean-Yves Tadié :

Certes, ni les Italiens, ni les Irlandais, ni les Autrichiens n'ont eu leur Balzac à qui s'opposer, ni les Américains. Le résultat est le même. À un certain moment de l'histoire du genre, on est arrivé, en France et en Angleterre, à un équilibre miraculeux, où la fiction dresse de grandes figures, dont l'apparence physique, la profondeur psychologique, l'évolution donnent, par des moyens imaginaires, l'illusion du réel et qui, comme échappés à l'intrigue où ils étaient pris, hantent nos mémoires.¹

Ce mouvement de contestation, auquel l'étiquette de « modernisme » ne donne que plus de force, s'étend ainsi à l'échelle de l'Europe et chaque aire géographique et culturelle connaît cette crise du réalisme qu'Yvan Lissorgues et Serge Salaiün repèrent en Espagne au tournant des années 1900 par exemple. Que la périodisation vaille à l'échelle européenne n'empêche pas deux ambiguïtés : d'une part, les déroulements locaux de cette dernière qui impliquent une chronologie de crise variable selon les pays, mais aussi et surtout, un rapport différent au naturalisme, que l'on se trouve directement dans le pays qui a vu sa naissance, ou au contraire, que l'on assiste dans un autre pays européen à sa seule diffusion, plus ou moins large. Du point de vue du monde anglo-saxon, il serait possible de repérer au moins deux phases au sein de cette périodisation : les débuts d'un modernisme balbutiant dans les œuvres de James et de Conrad ; un développement des expérimentations les plus radicales ensuite, autour de la Première Guerre mondiale puis d'une façon plus explosive durant les années vingt.

2) Périls de la périodisation

a. *Années miraculeuses*

La périodisation du modernisme est scandée par des dates-charnières auxquelles sont même parfois consacrées des monographies entières, à l'exemple de l'ouvrage de Jean-Michel Rabaté *1913 : The Cradle of Modernism*. La date choisie correspond à « l'extrême fin de ce que les Français nommaient *la belle époque* et les Américains *the gilded age* »². Mais l'explication est en réalité plus complexe :

¹ J.-Y. TADIÉ, *Le Roman au XX^e siècle*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 1997 [1990], p. 37.

² J.-M. RABATÉ, *1913 : The Cradle of Modernism*, Malden, Oxford, Victoria, Blackwell Publishing, 2007, p. 1 : « *the absolute termination of what the French used to call la belle époque and the Americans the gilded age* ».

Plutôt que de voir cette année comme un dernier moment d'innocence [...], elle peut être décrite d'une façon plus pertinente comme le commencement de notre période moderne de mondialisation : 1913 marque le temps où l'impulsion qui a offert la Première Guerre mondiale à des foules applaudissant de façon enthousiaste était déjà perceptible, et c'est ce même élan qui a créé tant de chefs-d'œuvre dans les arts et la littérature ; en ce sens, l'on peut affirmer qu'il a apporté une certaine malchance au monde, mais qu'il a aussi changé notre perception du nouveau et de l'ancien pour toujours.¹

Mais peut-être faudrait-il ajouter d'autres années, à l'image de ce que propose Rabaté selon lequel l'on peut énumérer « autant de titres de livres attendant d'être écrits : 1900, 1905, 1908, 1913, 1917, 1922, 1929, 1933, 1936, 1939, 1945, 1950 »². Dans cette liste, il faudrait détacher 1922, année considérée comme l'*annus mirabilis* du modernisme anglo-saxon en ce qu'elle assiste aux publications de *La Terre vaine* de T. S. Eliot, *Ulysse* et *La Chambre de Jacob* et à laquelle deux monographies ont déjà été consacrées. Celle de Michael North débute ainsi par le rappel de la promotion par Ezra Pound de la date symbolique « du 30 octobre 1921, lorsque James Joyce écrivit les derniers mots d'*Ulysse* »³ en tant que fin de l'ère chrétienne qui nécessiterait « de proposer un nouveau calendrier, dans lequel 1922 dev[ie]ndrait l'année une d'une nouvelle ère »⁴.

L'insistance parfois perceptible sur une ou plusieurs dates symboliques n'empêche pas un raffinement de la périodisation, ce à quoi se livre Rabaté en découpant le modernisme en trois périodes. Ces « tranches de siècle »

suivraient les trois phases du modernisme sur lesquelles les critiques s'accordent le plus souvent : ils divisent un demi-siècle en un « modernisme précoce », allant de 1900 à 1916, un « haut modernisme », de 1917 à 1929, et un « modernisme tardif », de 1930 à 1945.⁵

Une telle périodisation dont on voit que la clôture coïncide avec l'achèvement de la Seconde Guerre mondiale et la (nouvelle) fin d'un monde, débute avec l'année 1900, ce qui semble impliquer, là encore symboliquement, que sa version du modernisme ne préexiste pas au XX^e siècle. Mais cette périodisation appelle un autre commentaire : les adjectifs « précoce »

¹ *Ibid.*, p. 1 : « Rather than seeing this year as a last moment of innocence [...], it can be described more accurately as the inception of our modern period of globalization : 1913 marks the time when the impetus that delivered the first world war to enthusiastically cheering crowds was already perceptible, and when the same élan created so many masterpieces in the arts and literature ; in that sense, we can agree that it has brought bad luck to the world, but that it has changed our perception of the new and the old for ever ».

² *Ibid.*, p. 3 : « as many titles of books waiting to be written : 1900, 1905, 1908, 1913, 1917, 1922, 1933, 1936, 1939, 1945, 1950 ».

³ M. NORTH, *Reading 1922 : A Return to the Scene of the Modern*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1999, p. 3 : « [...] on October 30, 1921, when James Joyce wrote the final words of *Ulysses* ».

⁴ *Ibid.*, p. 3 : « to propose a new calendar, in which 1922 became year 1 of a new era ». Voir aussi M. MANGANARO, *Culture, 1922*, Princeton, Princeton University Press, 2002.

⁵ J.-M. RABATÉ, *op. cit.*, p. 3 : « “slices of century” [...] would follow the three phases of modernism upon which critics tend to agree : they divide half a century into “early modernism”, ranging from 1900 to 1916, “high modernism”, from 1917 to 1929, and “late modernism” from 1930 to 1945 ».

(« *early* ») et « tardif » (« *late* ») fonctionnent selon un ordre temporel alors que le troisième, « haut » (« *high* »), semble impliquer un ordre de grandeur.

b. *L'ambigu high modernism*

Contrairement au *ur* allemand ou à notre expression de Haut Moyen Âge qui désigne, rappelons-le, la première subdivision de la période, l'adjectif « *high* » connote peut-être une idée de valeur et ajoute une nouvelle ambiguïté au concept, ce que remarque bien Robert Scholes selon lequel les termes *high* et son antonyme parfois employé *low*, « glissent aisément vers les notions absolues de bon et de mauvais »¹. *A priori* il ne s'agit pas de hiérarchiser les productions des années vingt par rapport aux œuvres antérieures, mais d'établir un canon moderniste. C'est du moins la vision qui prime dans la majorité des ouvrages critiques, chez Deborah Parsons par exemple, pour laquelle « [l]'étiquette "haut modernisme" réfère spécifiquement à la somme canonique de l'expérimentation littéraire anglo-américaine entre les Guerres mondiales [...] »². Ricardo Quinones, lui, fait reposer sa monographie consacrée au concept

sur les « hauts » modernistes ou modernistes « classiques », que la tradition tend à associer dans des litanies désormais familières : Proust, Mann, Pound, Eliot, Stevens, Joyce, Virginia Woolf, D. H. Lawrence, Kafka.³

La définition donnée par Pericles Lewis est quelque peu différente :

Aujourd'hui, lorsque les critiques littéraires parlent de « haut » modernisme, ils essaient habituellement de distinguer ce qu'ils perçoivent comme les œuvres relativement *courantes* des années 1920 des expérimentations plus radicales, précédant la guerre, de l'avant-garde, ou de celles, plus tardives, de Dada et du surréalisme.⁴ (nous soulignons)

Ces trois tentatives de définition, si elles sont proches, ne sont pas pour autant synonymes et la comparaison permet de faire ressortir les ambiguïtés de cette étiquette. La première réside dans le degré d'expérimentation des hauts modernistes qui connote le fait selon lequel

¹ R. SCHOLES, *Paradox of Modernism*, New Haven, London, Yale University Press, 2005, p. 8 : « *slide easily into absolute notions of Good and Bad* ».

² D. PARSONS, *op. cit.*, p. 11 : « *The label "high modernism" refers specifically to the canonical account of Anglo-American literary experimentation between the world wars [...]* ».

³ R. QUINONES, *Mapping Literary Modernism : Time and Development*, Princeton, Princeton University Press, 1985, p. 18 : « *on the "high" or "classical" Modernists, whom tradition tends to group in by now familiar litanies : Proust, Mann, Pound, Eliot, Stevens, Joyce, Virginia Woolf, D. H. Lawrence, Kafka* ».

⁴ P. LEWIS, *op. cit.*, p. 96 : « *Today, when literary critics write of "high" modernism, they are usually attempting to distinguish radical experiments of the prewar avant-garde or of such later avant-gardes as dada and surrealism* ».

l'innovation, en littérature, est quantifiable. L'analyse de Deborah Parsons semble impliquer un degré élevé, tandis que celle de Lewis, au contraire, semble connoter un radicalisme modéré par rapport à celui des avant-gardes desquelles les modernistes se dissocieraient donc. En ce sens, le qualificatif « haut » témoignerait moins d'un sommet atteint dans la littérature expérimentale que de la capacité, pour des auteurs comme Pound, Eliot, Joyce et Woolf, à devenir canoniques par la qualité de leurs œuvres ou, pour employer le synonyme de Quinones, à devenir classiques là où l'avant-garde n'y parviendrait pas. L'on pourrait proposer une analyse idéologiquement neutre de cette posture critique, en arguant le refus obstiné de toute forme de tradition de l'avant-garde, surtout celui de devenir elle-même traditionnelle, qui la conduirait à un nihilisme forcené synonyme d'absence de postérité. Mais il demeure difficile de ne pas déceler une forme d'idéologie dans cette répartition qui placerait les chefs-d'œuvre, appelés à devenir classiques, dans le camp du modernisme, là où l'avant-garde ne vaudrait que par sa seule valeur expérimentale.

L'on pourrait aussi s'étonner de l'emploi par Pericles Lewis, pour référer aux œuvres des hauts modernistes, de l'expression « *relatively mainstream works of the 1920s* » (nous soulignons). L'adjectif qualificatif « *mainstream* » est particulièrement difficile à rendre en français et, si nous avons fait le choix de le traduire par « courant » dans la traduction de la citation proposée plus haut, son emploi appelle certaines remarques. Il est difficile de savoir si Pericles Lewis emploie le terme ici dans le sens qui est aujourd'hui le plus courant, justement, en langue anglaise, particulièrement dans le champ de la culture populaire et de la culture de masse, à savoir, pour référer à une production culturelle, « ce qui plaît à tout le monde ». Un tel sens ne va pourtant pas de soi lorsqu'il s'agit de désigner des œuvres reconnues pour leur difficulté, leur obscurité et leur aspect souvent symbolique et crypté. Mais si Lewis utilise une acception déjà plus ancienne, en l'occurrence, « dans le sens du courant dominant », les deux derniers termes constituant la traduction littérale du substantif « *mainstream* », la question reste d'actualité car si les productions modernistes ne sont pas nécessairement « faites pour plaire à tout le monde », elles n'en seraient pas moins dominantes, courantes, quasi populaires eu égard aux expérimentations radicales de l'avant-garde qui, elles, ne seraient pas *mainstream*.

L'on comprend dès lors les difficultés qu'une telle conception fait naître. Premièrement, il s'agit de se demander si le modernisme, pour peu qu'on lui reconnaisse une validité, a jamais été un courant dominant. N'est-ce pas la critique qui, par un intérêt jamais démenti, et légitime, pour les tentatives de rénovations formelles des premières décennies du XX^e siècle, l'a construit comme tel ? Astradur Eysteinnsson a raison de faire remarquer que

« [p]arfois “modernisme” est employé comme un concept tellement large que la tâche qui consiste à déterminer ce qui *n’est pas* du modernisme est particulièrement ardue »¹. Néanmoins, il ne faudrait pas oublier la place tenue, à la même période, par tous les romans que, du point de vue moderniste, d’aucuns considéreraient comme traditionnels, encore marqués par des scories réalistes. Les tables proposées par Bradbury et McFarlane à la fin de leur ouvrage sous le titre « *Chronology of Events* » font ainsi apparaître des romans que l’on serait bien en peine, en raison de l’absence du facteur expérimental promulgué par les *modernist studies*, de ranger sous cette étiquette. La fameuse année 1922, si importante dans le mythe moderniste anglo-saxon est aussi celle de la publication en un seul volume de *La Dynastie des Forsythe* de John Galsworthy, l’un des ennemis de Woolf qui conjointement avec Arnold Bennett, publie encore des œuvres durant les années 1920. L’élargissement à la sphère européenne témoigne aussi de l’activité d’écrivains, en France notamment, fort éloignés du modernisme, mais que Bradbury et McFarlane font néanmoins figurer dans leur liste, ainsi de François Mauriac, qui publie *Genitrix* en 1923, Henry de Montherlant, dont *La Relève du matin* est publié à compte d’auteur en 1920, année qui voit aussi le début de l’écriture du grand cycle de Roger Martin du Gard, *Les Thibault*. Deuxièmement, l’on est en droit de se demander si, contrairement à ce qu’affirme Lewis, les avant-gardes, par leur mise en spectacle permanente des nouveautés littéraires, ne se rapprochent pas davantage d’une forme populaire que les modernistes, à moins que les deux tendances ne puissent être regroupées sous une même impopularité qui impliquerait l’inexistence d’un courant dominant et de la notion de popularité qui lui reste, même implicitement, attachée. Selon Renato Poggioli en effet, « au sein de la civilisation contemporaine le problème de la popularité de l’art prend une signification spécifique, pleinement nouvelle et vitale »². Concernant les avant-gardes, dont nous verrons ultérieurement sous la plume de Poggioli les points communs avec le concept anglo-saxon de modernisme, nombreux au point de flirter avec la quasi synonymie, ce dernier repère, à juste titre, ce qu’il appelle une « impopularité par [...] non-compréhension »³ en lien avec la question de l’obscurité des œuvres⁴. Mais là encore, les jugements tranchés sont

¹ A. EYSTEINSSON, *op. cit.*, p. 71 : « Sometimes “modernism” is used as such a broad concept that we are hard at task figuring out what is not modernism ». Une même idée se trouvait déjà chez David Lodge : selon lui en effet, la critique « n’a pas de mot pour le genre de fiction moderne qui n’est pas moderniste excepté “réaliste” » : « have no term for the kind of modern fiction that is not modernist except “realistic” ». D. LODGE, *op. cit.*, p. 46.

² R. POGGIOLI, *op. cit.*, p. 43 : « in contemporary civilization the problem of the popularity of art takes on a specific, wholly new and vital, significance ».

³ *Ibid.*, p. 44 : « unpopularity by [...] noncomprehension ».

⁴ Cette idée recoupe amplement ce que José Ortega y Gasset considère comme l’« impopularité de l’art nouveau » dans *La Déshumanisation de l’art*. J. ORTEGA Y GASSET, *La Déshumanisation de l’art*, *op. cit.*, p. 65-70.

piégés et Renato Poggioli a raison de remarquer qu'« il n'existe ni popularité ni impopularité absolue », mais que « toutes deux sont relatives »¹. L'exemple d'*Ulysse* est à cet égard révélateur. Le roman est en effet emblématique d'une popularité médiatique, mais non essentielle au sens où il n'était pas destiné prioritairement à un lectorat populaire, ce lectorat qui, à l'image du couple Bloom, goûterait bien davantage les livres de Paul de Kock et son « coquin de nom »² ou une littérature érotique bon marché comme *Les Douceurs du péché* acheté par Bloom pour Molly dans « Les Rochers errants » que la « littérature intellectuelle »³ de Joyce qui acquit néanmoins une popularité de scandale.

L'on comprend dès lors que l'emploi du terme de *mainstream* par Pericles Lewis ne désigne ici ni des œuvres faites pour plaire à tout le monde ni émanant du courant dominant, mais un mécanisme, analysé rétrospectivement, de canonisation et de travail des textes pour devenir de futurs classiques là où les œuvres d'avant-garde n'ont pas l'ambition de le devenir et ne le deviendront jamais. Le haut modernisme ne serait-il pas emblématique de cette « popularité indirecte » analysée par Poggioli qui concerne

[...] une œuvre connue moins complètement et directement qu'indirectement et en partie. Pratiquement, tout le monde connaîtra quelques détails, épisodes ou fragments d'une telle œuvre ; parfois seulement le titre ou le nom de l'auteur, un personnage, une phrase fameuse ou une expression devenue proverbiale [?]⁴

À l'échelle du vingtième siècle il semble en effet que le modernisme anglo-saxon ait été particulièrement marqué par cette popularité indirecte. Les œuvres de Woolf et de Joyce, par exemple, ne sont-elles pas synonymes d'œuvres classiques, cultes dirait la langue courante de notre période postmoderne ou hypermoderne, que personne ne lit, mais que tout le monde est néanmoins susceptible de s'approprier, voire de citer ? Il n'est que de penser au statut désormais légendaire de « l'Histoire [...] est un cauchemar dont j'essaie de m'éveiller »⁵

¹ R. POGGIOLI, *op. cit.*, p. 45 : « no absolute popularity or unpopularity exists ; both are relative ».

² Que la première lettre du nom soit différente de ce à quoi il fait penser Molly ne l'empêche pas de se prononcer de la même façon et a effectivement de quoi faire rougir.

³ « Qu'est-ce que vous dites de ça comme littérature intellectuelle ? ». J. JOYCE, « Lettre à Frank Budgen », 13 mars 1920, in *Œuvres II, op. cit.*, p. 899. Notons que *Mrs Dalloway* donne aussi une indication potentielle sur les goûts *mainstream* de l'époque. Au début du roman, si Clarissa lit, à travers la vitrine de la librairie, deux vers de *Cymbeline*, elle observe aussi « grands ouverts en devanture, *Les Aventures divertissantes de Jorrocks* ; [...] *L'Éponge savonneuse*, et les *Mémoires* de Mrs. Asquith, ainsi que *La Chasse aux grands fauves au Nigeria* » : « *Jorrocks' Jaunts and Jollities* ; *Sopay Sponge and Mrs. Asquith's Memoirs and Big Game Shooting in Nigeria, all spread open* » (*MD*, p. 1075/10). Un peu plus loin, le texte renseigne le lecteur sur la lecture du moment de Clarissa : « les *Mémoires* du baron Marbot » (*MD*, p. 1095).

⁴ R. POGGIOLI, *op. cit.*, p. 44 : « a work being known not so much completely and directly as it is indirectly and in part. Practically everyone will know at least some detail, some episode or fragment, of such a work ; sometimes only the title or the author's name, a character, a famous phrase or a saying become proverbial ».

⁵ « *History [...] is a nightmare from which I am trying to awake* » (31).

(*U*, p. 38) ou de la photographie de Virginia Woolf en 1902 prise par George Charles Beresford qui, si elle sert de couverture au premier volume des œuvres complètes de la romancière dans la bibliothèque de la Pléiade orne aussi maints t-shirts qui sont autant de preuves, moins glorieuses que l'enseignement secondaire ou universitaire, de l'existence d'un canon moderniste à l'extension ambiguë.¹ En effet, la comparaison des définitions du haut modernisme fait aussi ressortir l'absence de consensus quant à l'application européenne du concept.

c. *Un canon anglo-centré ?*

Du point de vue de l'extension du canon moderniste, il semble que l'argument temporel ne soit d'aucun secours. En effet, si des études publiées dans les années 1970 et 1980 comme celles de Bradbury et McFarlane, de Quinones ou encore de Robert Wohl, qui propose une copieuse liste de cent-treize [*sic*] artistes et écrivains modernistes européens répartis sur quatre générations, proposent un canon européen, des études plus récentes comme celle de Parsons semblent s'y refuser. Il en va de même dans l'ouvrage collectif dirigé par Michael Levenson². L'article consacré au roman moderniste traite en effet des romanciers suivants : Ford Madox Ford, Wyndham Lewis, James Joyce, D. H. Lawrence, Francis Scott Fitzgerald, Virginia Woolf, William Faulkner, Ernest Hemingway et Dorothy Richardson. La somme plus récente encore de Bradshaw et Dettmar, dans une volonté de totalisation davantage que de compilation ajoute à la liste précédente : Djuna Barnes, Samuel Beckett, Joseph Conrad, Zora Neale Hurston, Gertrude Stein et Richard Wright. Si les listes qui précèdent témoignent d'un élargissement du canon, au premier chef du côté des romancières, y compris les plus méconnues à l'image de Zora Neale Hurston qui côtoie la triade Stein-Richardson-Barnes encore largement moins étudiée que Virginia Woolf, il semble que celui-ci se soit opéré, pour beaucoup, au sein du monde anglo-saxon et non vers l'Europe. De ce point de vue, l'on peut se demander si la rhétorique des *modernist studies* ne mime pas,

¹ C'est ce que remarque Margot Norris dans son essai récent sur *Ulysse* en postulant l'inexistence, aujourd'hui, de toute lecture absolument vierge du roman joycien. « Combien de lecteurs se saisissent d'*Ulysse* sans en rien savoir, sans la moindre idée de ce à quoi ils doivent s'attendre, méconnaissant les personnages du roman, ignorant les événements qui vont se dérouler autant que les parallèles avec *L'Odyssée* d'Homère ? » : « *How many readers pick up Ulysses knowing nothing about it, with no idea of what to expect, unfamiliar with the characters, ignorant of the events that will unfold, and oblivious to its parallel to Homer's Odyssey ?* ». M. NORRIS, *op. cit.*, p. 1. Il va de soi qu'un lecteur actuel aborde *Ulysse* avec davantage de connaissances, même vagues, sur le contenu de l'œuvre à lire qu'un texte comme les *Satires* d'Antoine Garaby de la Luzerne ou, pour préférer une œuvre du même genre et de la même époque, *Force ennemie* de John-Antoine Nau, pourtant premier prix Goncourt de l'Histoire. Une telle comparaison implique néanmoins l'existence de lecteurs désireux de lire Garaby de la Luzerne et Nau.

² M. LEVENSON (ed.), *op. cit.*

consciemment ou non, ce qu'Anne Tomiche appelle « la surenchère vorticiste ». Elle rappelle en effet, à partir d'une citation du manifeste de Wyndham Lewis – « *The Modern World is due almost entirely to Anglo-Saxon genius, - its appearance and its spirit* »¹ – que « [l]e “monde moderne” est du côté de l'Angleterre, pas de celui de la France et de l'Italie »². Ce qui est vrai du monde selon Lewis ne le serait-il pas également du point de vue de la littérature si l'on s'accorde à ne voir dans le « haut modernisme » qu'un phénomène anglo-saxon comme c'est presque partout le cas ? Que l'on s'appesantisse sur un corpus uniquement britannique comme Deborah Parsons, ou qu'on donne l'impression d'un corpus européen, comme Bradbury et McFarlane, il ne semble le plus souvent y avoir de haut modernisme qu'anglais ou américain.

Il est notable que la construction critique qu'est le modernisme anglo-saxon figure, même si très implicitement, une sorte de récusation *a posteriori* du cosmopolitisme littéraire européen mis en lumière par Michel Raimond dans son ouvrage fondateur puis analysé par Pascal Dethurens comme l'« européenité de la littérature » des premières décennies du XX^e siècle³. Le repli des *modernist studies* anglo-saxonnes sur le corpus britannique constituerait-il une volonté d'établir une exception littéraire dont le roman du courant de conscience constituerait la réalisation idéale ? C'est ce qui est légitimement mis en exergue par Astradur Eysteinnsson à partir de la lecture qu'il offre de l'ouvrage, désormais lui aussi canonique, de Hugh Kenner intitulé *The Pound Era*⁴ :

L'anglocentrisme décomplexé de Kenner est malheureusement la marque de fabrique de bon nombre d'études modernistes. Même si chacun semble s'accorder à voir dans le modernisme un phénomène radicalement « international » [...] dépassant constamment les frontières, cette qualité n'est certainement pas reflétée par la majorité des études critiques consacrées au modernisme.⁵

Aujourd'hui encore, nombre de critiques anglo-saxons minorent l'existence d'un modernisme continental. Dans son article intitulé « *The Modernist Novel in Europe* », Michael Wood propose une argumentation particulièrement sinieuse, emblématique selon nous de la tension des *modernist studies* entre la volonté d'intégrer le continent européen et

¹ W. LEWIS, *op. cit.*, cité par A. TOMICHE, *art. cit.*, p. 33 : « Le Monde Moderne est le résultat presque exclusif du génie anglo-saxon – sa forme et son esprit » (trad. A. TOMICHE).

² *Ibid.*, p. 33.

³ P. DETHURENS, *De l'Europe en littérature : création littéraire et culture européenne au temps de la crise de l'esprit*, Genève, Droz, 2002, p. 21.

⁴ H. KENNER, *The Pound Era*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1973.

⁵ A. EYSTEINSSON, *op. cit.*, p. 88-89 : « *Kenner's unabashed Anglocentrism is unfortunately a hallmark of a great deal of modernist studies. While everyone seems to agree that as a phenomenon modernism is radically “international” [...], constantly cutting across national boundaries, this quality is certainly not reflected in the majority of critical studies of modernism* ».

celle de conserver la pleine jouissance du concept et des œuvres qu'il désigne. Celui-ci annonce d'abord qu'« un premier regard sur le terrain suggère qu'il n'y a pas de romans modernistes en Europe continentale », mais que « seules subsistent les reliques de formes anciennes [...] »¹, les reliques en question étant, selon lui, *La Montagne magique*, *À la recherche du temps perdu* ou encore *L'Homme sans qualités*. Mais la suite de son argumentation rend plus problématique l'ontologie du roman moderniste continental :

Bien sûr, ce *sont* les grands romans modernistes européens, ou ils en font partie, mais ils ne s'annoncent pas comme tels², et leur retard apparent est un indice aussi bien qu'une illusion.³

L'argumentation est difficile à suivre, mais essayons toujours de la gloser : le modernisme continental n'existe pas car les romans continentaux qui sont bel et bien modernistes ne sont que les émanations tardives de formes anciennes. Michael Wood aboutit, à la fin de sa contribution, à cette formulation assez obscure :

Le modernisme anglo-américain peut s'achever, *s'est* achevé. Le modernisme européen dans le roman, parce qu'il n'a jamais existé de la manière relativement empirique et identifiable de son cousin anglophone, est très lent à abandonner la vie qu'il n'a pas tout à fait eue.⁴

En dépassant la formulation byzantine, l'idée apparaît d'une façon relativement claire : le modernisme continental ne saurait être, d'après Michael Wood, que l'interminable décadence du roman classique car « [t]el est le roman pour eux [les romanciers modernistes continentaux] : l'incarnation de quelque chose qui n'existe plus »⁵. C'est ce qui le conduit à affirmer, à propos de ces mêmes romans modernistes européens :

Plusieurs très grands romans paraissent bel et bien curieusement démodés, vraiment antiques, si l'on passe à côté de leurs aspects parodiques et excessifs et il n'y a, au sein du genre, aucune tentative de différenciation hyperbolique capable de s'aligner sur celle d'*Ulysse* et des *Vagues*.⁶

¹ M. WOOD, « *The Modernist Novel in Europe* », in P. BROOKER et al. (eds.), *op. cit.*, p. 108 : « *a first glance at the terrain suggests there are no modernist novels in continental Europe, only lingerings relics of old forms [...]* ».

² Un tel argument est irrecevable et nous nous sommes efforcé, dans la première partie de ce chapitre, de prouver que le roman anglo-américain, pas davantage que son contemporain continental, ne s'affiche comme moderniste sauf à considérer que les caractéristiques systématisées *a posteriori* par la critique valent affichage.

³ M. WOOD, *art. cit.*, p. 108 : « *Of course, these are the great European Modernist novels, or they are among them, but they don't announce them as such, and their appearance of belatedness is a clue as well as an illusion* ».

⁴ *Ibid.*, p. 110 : « *Anglo-American modernism can end ; has ended. European modernism in the novel, because it never existed in quite the empirical, identifiable way its English-speaking cousin did, is very slow to abandon the life it didn't quite have* ».

⁵ *Ibid.*, p. 110 : « *That's what the novel is for them : the embodiment of something that no longer exists* ».

⁶ *Ibid.*, p. 113 : « *Several very great novels do look curiously old-fashioned, indeed antique if we miss their*

N’y aurait-il pas une double impossibilité logique dans les propos de Michael Wood ? Premièrement, le modernisme continental existe et n’existe pas. Secondement, il est à la fois moderniste et démodé. Mais l’idéologie critique est ici finalement transparente : il existe une gradation dans le champ du modernisme, des degrés, qui correspondent à une lecture axiologique que l’on voit resurgir ici. Le modernisme anglo-saxon est moderniste car plus moderne que son contemporain continental, donc implicitement meilleur : il invente, il crée du nouveau quand le continent ne fait que raffiner l’ancien, il est tourné vers l’avenir quand l’autre regarde vers le passé. En somme, et implicitement, le modernisme anglo-saxon est un *high modernism* quand son contemporain continental ne saurait être qu’un *low modernism*. Le haut et le bas : on comprend comment une certaine rhétorique des *modernist studies* redouble la lecture verticale de la modernité au sein même de la période moderniste pour faire du roman anglo-saxon une forme plus moderne que le modernisme continental qui ne mérite peut-être pas même de porter ce nom. Il est de ce point de vue révélateur que le terme « *old-fashioned* » employé par Michael Wood trouve un écho dans l’étude plus ancienne de David Lodge consacrée aux seuls écrivains anglo-saxons. Égrenant les titres de romans qu’il considère comme emblématiques du « bourgeonnement extraordinaire du modernisme dans la littérature anglaise »¹, *Femmes amoureuses*, *Ulysse* ou *Mrs Dalloway*, il analyse l’impact de cette nouvelle production au regard de celle d’auteurs comme Bennett et Wells dont les romans « semblèrent soudain coïncider avec ce qu’ils avaient toujours été, distinctement conservateurs et démodés dans leur forme »². En somme, le modernisme continental, expose implicitement Michael Wood, n’est pas si différent du roman démodé contre lequel Joyce, Woolf ou Lawrence se sont érigés dans leur propre pays. Mais, ce faisant, l’argument chronologique de la supériorité britannique en matière de modernité formelle par rapport aux réalistes du siècle précédent se double d’un argument spatial : les modernistes anglo-saxons auront surclassé à la fois leurs devanciers locaux, mais aussi leurs contemporains continentaux. Idéologie du modernisme anglo-saxon : surclasser, être moderne par rapport aux œuvres du passé et aux œuvres du présent située dans un ailleurs non anglophone. En somme, et en forçant à peine le trait, le continent serait en retard, chercherait toujours son modernisme quand la Grande-Bretagne et les États-Unis seraient déjà passés à autre chose, à un

aspects of parody and excess, and there are, within the genre, no emphatic bids for difference along the lines of Ulysses and The Waves. ».

¹ D. LODGE, *op. cit.*, p. 43 : « *astonishing burgeoning of modernism in English literature* ».

² *Ibid.*, p. 43 : « *suddenly looked what in fact they had always been, distinctly conservative and old-fashioned in form* ».

postmodernisme que le critique ne cite pas, mais qui est présent implicitement dans l'idée d'un modernisme qui « s'est achevé ».

N'y aurait-il pas, malgré tout, une part de vérité dans l'analyse de Michael Wood ? L'on pourrait en effet mobiliser ici le Nouveau Roman, largement ultérieur à l'*annus mirabilis* moderniste, pour y voir, comme Antoine Compagnon, une façon pour la France de rattraper le retard

pris avant-guerre, du fait du Surréalisme, de l'artisanat du style à la manière de la N. R. F., puis, à la libération, avec la littérature engagée, par rapport au modernisme international, celui de Joyce et Woolf, de Musil et Kafka, de Faulkner, qu'on n'avait pas encore trop lus en France.¹

La France aurait-elle manqué le modernisme du fait de la prééminence d'avant-gardes que le monde anglo-saxon aurait en grande partie ignorées et du néo-classicisme de Gide et de ses acolytes ? Sans doute, mais alors uniquement pour des questions de rénovations formelles dont l'on a vu ce qu'elles peuvent avoir, y compris au sein du corpus anglo-saxon, d'intrinsèquement relatif. Et, de même que le modernisme anglo-saxon témoigne d'une tentation anglocentriste du fait du rayonnement de romanciers désormais canoniques comme Joyce, Woolf et Faulkner, le refus de l'étiquette propre à la France ne témoignerait-il pas d'une adaptation critique du sentiment d'infériorité des romanciers français de l'époque face à leurs concurrents britanniques ?

Un sentiment de malaise naissait, dans les années vingt, de la confrontation du roman français avec l'admirable floraison du roman anglais. *Ulysse*, *Mrs Dalloway*, *Daphné Adeane*, *Route des Indes*, *Félicité*, *Contrepoint*, *La Nymphé au cœur fidèle* étaient, parmi d'autres, les signes d'une grande puissance de renouvellement.²

L'on ne se livrera pas ici à l'examen à la loupe de l'inconscient critique, mais toujours est-il qu'il demeure frappant de constater, sous la plume de Michel Raimond, une expression voisine de celle employée par Lodge pour référer au modernisme anglo-saxon : « l'admirable floraison » évoque en effet « l'incroyable bourgeonnement » mentionné dans *The Modes of Modern Writing*. Le modernisme britannique serait ainsi synonyme de renaissance après une période de crise quand son voisin continental ne serait que la poursuite de la décadence du roman, laquelle se serait finalement achevée, du point de vue de la littérature expérimentale et en mettant donc de côté toute la littérature engagée autour de la Seconde Guerre mondiale, avec le Nouveau Roman.

¹ A. COMPAGNON, *op. cit.*, p. 138.

² M. RAIMOND, *op. cit.*, p. 169.

La convocation du Nouveau Roman conduirait à un autre paradoxe si l'on constate la place démesurée accordée à un romancier comme Alain Robbe-Grillet dans les études consacrées au postmodernisme. La France, partie intégrante du continent européen comme chacun sait, aurait ainsi, d'une façon très étonnante, embrassé le postmodernisme sans jamais connaître le modernisme. Il en va de même du monde hispanique dont l'importance capitale dans le corpus postmoderniste – pensons à Benet, Goytisolo, Borges, Cortázar, Fuentes ou encore García Marquez – est sans aucune commune mesure avec la France. C'est ce que fait justement remarquer Donald L. Shaw :

nous sommes confrontés à une situation paradoxale dans laquelle “postmoderne” et “postmoderniste” sont des adjectifs prestigieux et largement employés dans le monde hispanique, alors que nous n'avons que les prémises d'une idée de ce qui pourrait constituer le modernisme et ne recherchons la réponse qu'avec un intérêt très relatif.¹

Ces dernières années toutefois, certaines voix discordantes semblent s'élever dans la critique anglo-saxonne pour constater l'influence exercée par les modernistes européens sur les Anglo-Saxons. Un exemple, parmi d'autres, est allégué par Pericles Lewis qui témoigne de la réévaluation récente du canon moderniste fondée sur une ouverture à l'échelle européenne², en l'occurrence, celui de l'influence de Proust sur Woolf qui lui aurait permis de « modeler ses définitions influentes de la fiction moderne » et ce « même si l'influence de Proust sur son œuvre a été sous-estimée par les critiques qui ont tendance à insister sur ses devanciers de langue anglaise »³. Celle qui passe pour l'un des symboles du modernisme romanesque se serait-elle inspirée d'un romancier démodé, pour parler comme Michael Wood ? Toutefois, Pericles Lewis montre bien l'attitude ambivalente de Virginia Woolf vis-à-vis de l'œuvre de son contemporain français à travers la prudence, pour ne pas dire la méfiance même de la romancière qui « a parfois suggéré que le fait que Proust écrive en français militait contre celui qu'il puisse servir de modèle pour son propre travail »⁴. La romancière en témoigne dans son journal à la date du samedi 10 février 1923, alors qu'elle est

¹ D. L. SHAW, « *Hispanic Literature and Modernism* » in P. BROOKER et al. (eds.), *op. cit.*, p. 897 : « we are faced with a paradoxical situation in which “postmodern” and “postmodernist” are prestigious and even more widely used adjectives in the Hispanic world, but we have only the beginnings of an idea of what might constitute modernism in that area and only limited interest in finding the answer ».

² Il est à noter que le même critique, dans son ouvrage *The Cambridge Introduction to Modernism*, cantonne le modernisme au domaine anglo-saxon.

³ P. LEWIS, « *Proust, Woolf, and Modern Fiction* », in *The Romanic Review*, vol. 99, n°1, New York, Department of French and Romance Philology of Columbia University, 2008, p. 77 : « shape her influential definitions of modern fiction, although his role in her work has been underestimated by critics who tend to emphasize her English-Language precursors ».

⁴ *Ibid.*, p. 79 : « sometimes suggested that the fact of Proust writing in French militated against his serving as a model for her own work ».

en pleine gestation d'un nouveau roman qui, après *La Chambre de Jacob*, a encore pour titre *Les Heures* et deviendra *Mrs Dalloway* :

Je me demande si ce nouveau cycle sera influencé par Proust. Le fait que Proust soit de langue, de tradition, etc., françaises devrait, je pense, prévenir cela ; mais sa maîtrise de toutes les ressources est si démesurée que l'on ne peut manquer d'en tirer profit et qu'il ne faut pas reculer par lâcheté.¹

Il est intéressant de remarquer que les deux traductrices du journal intégral de Virginia Woolf en français, Colette-Marie Huet et Marie-Ange Dutartre, traduisent le terme anglais « *lap* », qui signifie ici étape par « cycle » comme si, inconsciemment, la traduction *affirmait* une influence du cycle proustien sur l'œuvre woolfienne qui, *a priori*, n'en est pas un, là où les mots mêmes de Virginia Woolf restent plus mesurés. Cette prudence, la romancière la relie à « la langue, la tradition » de Proust qui sont, l'une comme l'autre, françaises. Aussi est-il possible d'affirmer que le repli, même relatif, de la critique moderniste sur le roman anglo-saxon reproduirait *mutatis mutandis* le mouvement même de certains écrivains de la période étudiée qui « ont craint pour leur culture particulière l'oubli ou la culture générale de l'élément européen les précipiterait »².

Cette première aventure au cœur du monde moderniste prouve que pour le voyageur non autochtone, il est facile de se perdre et de tomber dans l'un des nombreux pièges que recèle une terre pourtant séduisante et attirante. Les trois principaux d'entre eux semblent bel et bien être la fausse autonomie du concept, qui ne peut être pleinement analysé et compris qu'au regard de son rapport avec un autre monde, désormais perçu comme primitif, celui du réalisme ; les caractéristiques formelles, qui dessinent un itinéraire *a priori* clair et lisible, mais qui recèle en réalité de multiples raccourcis et autres chausse-trappes, et enfin, l'idéologie sous-jacente. Alors que les autochtones semblent faire bon accueil aux visiteurs étrangers, ils cherchent peut-être plutôt à maintenir le monde dans la sécurité de l'entre-soi. Toutefois, si les autochtones ont, à travers une forme de protectionnisme, dessiné des routes de voyage présentées comme objectives pour accéder à leur contrée, rien n'interdit au voyageur étranger de proposer des voies d'accès alternatives, voire de redessiner la

¹ V. WOOLF, *Journal intégral 1915-1941*, trad. C.-M. HUET, M.-A. DUTARTRE, Paris, Stock, coll. « La Cosmopolite », 2008 [1981], p. 487.

² P. DETHURENS, *op.cit.*, p. 22. D'une façon similaire, Daniel Ferrer parle de « la peur de l'influence » dont témoignent les écrits intimes de Woolf. D. FERRER, « "The Conversation began some minutes before anything was said..." : Textual Genesis as Dialogue and Confrontation (Woolf vs Joyce and Co.), in C. REYNIER (éd), *Conversation in Virginia Woolf's Work. Études britanniques contemporaines*, n° hors-série, Montpellier, Université Paul Valéry-Montpellier III, 2005, p.47-67.

cartographie du continent moderniste pour essayer de lui conférer des contours plus clairs tout en construisant des ponts vers d'autres cultures afin de faire en sorte que le voyageur moins expérimenté puisse y progresser en toute sécurité.

Chapitre deux

Autour du monde : le *modernism* au-delà des frontières

I. Existe-t-il une critique moderniste européenne ?

1) Un concept méconnu en France

a. Une indifférence polie

Si la critique anglo-saxonne s'accorde pour trouver l'origine littéraire du modernisme chez des précurseurs français comme Baudelaire et Flaubert, le concept n'est quasi jamais employé par une critique française dont certaines des études traditionnelles consacrées à la période témoignent pourtant des mêmes présupposés que la critique d'outre-Manche. Michel Raimond, par exemple, analyse les mutations formelles du roman des premières décennies du vingtième siècle à l'aune d'une crise du naturalisme qui découle pour une part des mutations épistémologiques de la période traitée. De plus, et si elle est largement centrée sur la France, cette étude convoque d'autres écrivains européens, y compris anglo-saxons, sans que l'étiquette ne soit jamais employée. À l'époque pourtant, et si l'ouvrage de Michel Raimond précède la flambée théorique des années soixante-dix, le concept est déjà employé par la critique anglo-saxonne, mais n'a pas traversé les frontières.

Le problème pourrait être considéré sous un autre angle en notant une forme d'incommunicabilité entre la critique anglo-saxonne et la critique française. Dans l'imposante bibliographie de soixante-quinze pages, pourtant cosmopolite, proposée à la fin du récent *Oxford Handbook of Modernisms*, l'étude, pour nous fondatrice, de Michel Raimond, n'est pas mentionnée. Dans un même ordre d'idées, si Michel Zérafra, dans *Personne et personnage*, part du présupposé d'une rénovation du roman passant par une redéfinition du personnage, des années vingt aux années cinquante, en analysant des auteurs pourtant classiques des *modernist studies* – Joyce, Woolf et Faulkner notamment – et d'autres, appelés à le devenir du fait de la réévaluation du canon, telle Dorothy Richardson, il ne convoque jamais le concept de modernisme. Il faut toutefois remarquer que le terme apparaît, mais sous une acception péjorative qui ne serait pas rare en français, à la fois dans la critique et chez les auteurs mêmes de la période, comme Valéry et Gide, pour stigmatiser la recherche, parfois perçue comme artificielle, du moderne. Ainsi de ce passage :

c'est considérer le passé en fonction du présent, c'est succomber à la tentation du modernisme que de rapprocher, au nom du principe de relativité (ou de la « technique du point de vue ») des romanciers aussi différents que Stendhal et Gide, James et Proust.¹

Ce qu'entend Zérafra par « modernisme » ici, c'est la posture anachronique de quiconque regroupe des romanciers par une lecture à rebours de l'histoire littéraire, la recherche effrénée, y compris dans un passé plus lointain – celui de Stendhal par rapport à Gide par exemple – d'une émanation du moderne qui n'existait pas encore.

Plus près de nous, Jean-Yves Tadié choisit, prudemment, de consacrer un ouvrage au *Roman du XX^e siècle*, plutôt que de mettre en exergue un plus problématique « roman moderne » ou, pire encore, « roman moderniste » et ne recourt jamais à la critique anglo-saxonne consacrée à la période, alors que l'ouvrage promet une extension internationale. De même, Daniel-Henri Pageaux, dont l'ouvrage *Naissances du roman* opte pour une démarche non moins didactique que comparatiste, ignore aussi le terme dans un chapitre qui propose une liste de romans qui ne jurerait pas dans un ouvrage en langue anglaise non anglo-centré : *À la recherche du temps perdu, Ulysse, La Conscience de Zeno, La Montagne magique, Le Bruit et la fureur, L'Homme sans qualités*. Ces derniers sont toutefois considérés comme « romans modernes » ou « classiques du XX^e siècle »².

b. Les reflets plus ou moins déformés de la critique anglo-saxonne

Les tentatives d'élucidation du terme existent toutefois et, avant même le rapprochement opéré il y a peu entre modernité et modernisme par Catherine Bernard et Régis Salado, des tentatives isolées peuvent être relevées depuis les années quatre-vingt. Dans l'ouvrage de Henri Meschonnic *Modernité modernité*, une lecture du modernisme conforme à la tradition des études anglo-saxonnes les plus orthodoxes s'impose : « Modernité, modernisme : un caractère, et son excès. Sa radicalisation, un radicalisme [...] »³. L'auteur associe ensuite étroitement deux adjectifs qualificatifs en une égalité remarquable qui ne dit pas son nom : « Moderniste : formaliste »⁴.

Dans un article récent, Arnaud Schmitt, et même si ce n'est pas là le véritable objet de son texte, s'essaie à son tour à l'emploi de ce concept :

¹ M. ZÉRAFFA, *Personne et personnage : le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 36.

² D.-H. PAGEAUX, *op. cit.*, p. 127.

³ H. MESCHONNIC, *op. cit.*, p. 65.

⁴ *Ibid.*, p. 65.

La nature essentielle du modernisme [...] consistait à s'inscrire en porte-à-faux vis-à-vis de la « volonté clausulaire » des prédécesseurs, plus qu'à promouvoir une idée particulière. Si le souhait de Proust, de Joyce ou encore de Kafka était bien d'imposer à travers leurs œuvres respectives une impression de non finitude, cela relevait avant tout d'une insatisfaction par rapport à un état artistique antérieur qui était considéré jusque-là pleinement satisfaisant.¹

À lire ces lignes, l'on retrouve globalement une image du modernisme très proche des définitions données par les *modernist studies* anglo-saxonnes : son essence réside dans une volonté de rupture avec les prédécesseurs, que Schmitt trouve incarnée dans ce que Lodge considérait comme une caractéristique propre à la fiction moderniste², et Virginia Woolf avant lui par sa lecture du roman russe, à savoir l'ouverture du texte, son absence de fin. Mais le modernisme gagnerait à se lire aussi à l'aune d'une redéfinition des objectifs mimétiques de l'écriture qui le conduit sur le terrain d'une axiologie dont est coutumière la critique anglo-saxonne par l'association entre réalisme et naturalisme autant que par la volonté moderniste de faire *mieux réaliste* :

Dans le domaine artistique, il semble clair que la volonté moderniste fut de rompre avec une certaine forme de *mimesis*, dite naturaliste ou réaliste, héritée du dix-neuvième siècle, afin de proposer une représentation de la réalité plus proche de la complexité de notre expérience du réel.³

La critique française qui se confronte au concept de modernisme adopte donc, *grosso modo*, la même posture que la critique anglo-saxonne : soit celle d'un formalisme strict, à l'image de Meschonnic, soit celle, plus souple, d'une lecture néo-mimétique indissociable des conditions épistémologiques d'apparition des œuvres :

À chaque nouvelle époque ses outils cognitifs, sa philosophie, sa science et donc de nouvelles normes esthétiques, mimétiques. L'impossibilité confrontée par Cervantes [*sic*] n'est pas la même que celle à laquelle Joyce s'est attaqué, mais la démarche est identique. Au cœur de

¹ A. SCHMITT, *art. cit.*, p. 161.

² L'on pourrait ici poser une question simple, mais néanmoins importante : pourquoi, alors que Schmitt utilise dans la courte introduction de son article des expressions générales comme « l'œuvre du XX^e siècle » ou encore, « la nature essentielle du modernisme », limite-t-il son investigation au genre romanesque sans le justifier ? Notre optique n'est pas ici de le critiquer dans la mesure où nous avons aussi promu ce genre comme objet d'étude, mais bien plutôt de poser la question qui consiste à savoir s'il existe un lien intrinsèque entre modernisme et roman. Pourquoi les noms d'auteurs qui viennent spontanément à l'esprit sont ceux de romanciers ? Pourquoi, de la même façon, l'ouvrage collectif de Bradbury et McFarlane contient-il sept articles sur le roman pour un total de cent-quatre pages, la poésie six articles pour quatre-vingt-deux pages et le théâtre seulement quatre articles pour soixante-quatorze pages ? L'on pourrait bien entendu argumenter en faveur de la popularité des recherches sur le roman, des trois genres celui qui reste sans doute dominant ou encore, de la quantité de romans modernistes qui excède peut-être celle de la poésie et du théâtre. Nous reviendrons sur cette question. Voir *infra*, p. 203.

³ A. SCHMITT, *art. cit.*, p. 163.

cette démarche existe une volonté méliorative, un espoir d'améliorer l'appareil mimétique, afin de mieux rendre compte du réel.¹

Schmitt reste malgré tout plus prudent, plus mesuré également, que la critique anglo-saxonne eu égard à la périodisation et à la constitution d'un mouvement :

Il serait vain de vouloir situer à un moment précis l'avènement moderniste, tout comme il paraît bien difficile de retrouver l'acte initiateur du postmodernisme, tout simplement parce que ces mouvements artistiques ou de pensée sont multiples, souvent inconscients ou accidentels, et vivent à travers des gens qui n'ont quelquefois rien en commun sinon un rapport problématique à une antériorité culturelle ou intellectuelle. Nommer le modernisme permet de trouver un point convergent à des volontés différentes, mais toutes non-congruentes.²

On s'éloigne ici des tentatives anglo-saxonnes de périodisation et de circonscription d'un canon. La raison en est simple : pour Schmitt, le modernisme se lit avant tout comme un rapport à la tradition et comme une certaine pratique mimétique, nouvelle, et non comme une période ou un mouvement au sens fédérateur du terme.

La question se pose, dès lors, de la pertinence du mot. Peut-on encore envisager que l'« -isme » possède un sens ? Pourquoi ne pas lui préférer, pour chaque auteur se plaçant dans un rapport d'opposition avec les canons précédents, le qualificatif « moderne » ? Le concept de modernisme semble intenable car immédiatement déceptif : on s'excuse presque de l'employer car cela fait partie des prolégomènes obligatoires de préciser qu'aucune unité n'est à l'œuvre à l'échelle des corpus analysés, surtout s'ils se déploient à l'échelle européenne. C'est là, peut-être, la raison de son insuccès en France. Mais dans les deux types de posture que nous venons d'analyser, force est de constater que personne n'essaie de se confronter directement au concept et à ses ambiguïtés pour le repenser. Il faut retourner, pour trouver un exemple lumineux de tentative de décloisonnement du modernisme et d'interrogation de ses présupposés, vers la critique anglo-saxonne qui accueille parfois, en son sein, les propositions de chercheurs non autochtones.

c. Un phare dans la nuit

Il paraît légitime de faire le choix, dans une optique comparatiste, de confronter le modernisme à des concepts voisins plutôt que d'opter pour une posture de rejet ou, à l'opposé, pour celle, simplement descriptive, qui vise à accommoder à la sauce française le concept anglo-saxon. C'est cette comparaison qu'offre Michel Décaudin dans un article composé en

¹ *Ibid.*, p. 164.

² *Ibid.*, p. 162.

anglais au sein de *Modernism : Challenges and Perspectives*, qui analyse le concept du point de vue de la critique française :

ni « moderne » ni « modernisme » [...] ne correspondent, dans l'usage français, à un mouvement ou à une école qui a adopté dans son titre l'un de ces mots, et ne correspond pas davantage à une désignation choisie *a posteriori* par les critiques. À l'exception de plusieurs occurrences vagues et souvent inconsidérées, notre vocabulaire ignore le concept de modernisme, qu'il soit une question de périodisation dans l'histoire littéraire et artistique, ou la désignation d'un groupe.¹

Cette constatation permet à Décaudin de proposer une lecture critique des *modernist studies* en notant que « [l]a question fondamentale posée par la notion de modernisme n'a pas encore trouvé de réponse, à savoir la position de l'artiste face à la tradition d'une part » et « face à son environnement de l'autre »². De ce point de vue, sa lecture peut apparaître plus mesurée que celle des *modernist studies* dans le sens où la posture particulière – et c'est cette particularité qu'il faudrait s'attacher à analyser pour juger de la pertinence du concept – d'un éventuel modernisme ne saurait se penser sans un lien avec la tradition, attitude qui ne s'est pas encore pleinement généralisée aux États-Unis et en Grande-Bretagne même si *The Oxford Handbook of Modernisms* la promeut largement. Mais la question pourrait être aussi, et la critique anglo-saxonne ne l'aborde souvent que sous cette seule optique par le recours au concept de haut modernisme, celle de l'établissement d'une tradition nouvelle, sous-entendu par un critique comme Pageaux dans l'adéquation entre romans modernes européens et nouveaux classiques. Pourquoi ne pas chercher l'unité du modernisme à l'aune du rapport à la tradition et non, selon la première vague des *modernist studies*, par rapport à une hypothétique unité formelle qui délimiterait les contours d'un groupe précis ? L'analyse de Décaudin a au moins le mérite de poser la question et redonne quelques couleurs à une critique hexagonale plus que timorée lorsqu'il s'agit de sortir du confort de ses concepts nationaux.

¹ M. DÉCAUDIN, « *Being modern in 1885 or Variations on "Modern", "Modernism", "Modernité"*, in M. CHEFDOR *et al.* (eds.), *op. cit.*, p. 25 : « *neither "modern" nor "modernism" [...] corresponds, in French usage, to a movement or a school that adopted in its title one of these words, nor does either correspond to a designation chosen later by critics. Except in several vague and often unconsidered occurrences, our vocabulary ignores the concept of modernism, whether it is a question of periodization in literary and artistic history or the designation of a group* ».

² *Ibid.*, p. 26 : « *The fundamental question posed by the notion of modernism remains unanswered, namely the position of the artist in relation to tradition on the one hand and to environment on the other* ».

2) Ambiguïtés hispaniques

a. ¿ Qué es el modernismo ?

Le rapport de l'Espagne au modernisme, entendu au sens anglo-saxon, semble à la fois plus riche et plus problématique que celui de la France. N'y a-t-il en effet qu'une poésie *modernista*, l'équivalent en prose se trouvant dans les œuvres de la génération de 98 ? Ou le terme *modernismo* peut-il être employé comme une étiquette-chapeau, à l'image de ce qui se produit dans le monde anglo-saxon avec le *modernism* ? Calinescu propose, de ce point de vue, une vision synthétique du mouvement :

[m]ême si le modernisme hispanique est souvent considéré comme une variante du symbolisme français, il serait beaucoup plus correct de dire qu'il constitue une *synthèse* de toutes les tentatives d'innovation majeures qui se sont manifestées à la fin du dix-neuvième siècle en France.¹

Le même auteur repère, à l'échelle de la critique européenne, une double tendance ou plutôt

un choix entre une vision plus ou moins étriquée du *modernismo* (une variante hispanique du symbolisme français, les deux notions étant entendues dans un sens positivement restrictif) et une vision selon laquelle il n'y aurait pas de différences substantielles entre *modernismo* et ce que la critique anglo-américaine comprend par « modernisme ».²

N'y aurait-il pas un accent *modernist* dans les mots de Manuel Machado selon lesquels « [l]e *modernismo* ne fut en vérité rien de plus qu'une révolution littéraire de caractère principalement formel »³ ? La question reste entière de savoir si cette esthétique, mais aussi certains auteurs de la période, qu'ils soient regroupés dans des mouvements ou des générations – en particulier celles de 98 et de 27 – peuvent être analysés à l'aune du *modernism* anglo-saxon, c'est-à-dire, sous le signe d'une rénovation formelle passant par une opposition aux esthétiques du siècle précédent.

Comme le *modernism*, le *modernismo* pourrait être entendu à la fois comme un mouvement, une école ou d'une façon plus large comme un concept d'histoire culturelle. C'est toutefois le rapprochement entre la critique anglo-saxonne et la critique hispanique qui

¹ M. CALINESCU, *op. cit.*, p. 70 : « Although Hispanic modernism is often regarded as a variant of French symbolisme, it would be much more correct to say that it constitutes a synthesis of all the major innovative tendencies that manifested themselves in late nineteenth-century France ».

² *Ibid.*, p. 75 : « a choice between a more or less parochial view of modernismo (an Hispanic variant of French symbolisme, both notions taken in a positivistically restricted sense) and a view according to which there would be no substantial differences between modernismo and what Anglo-American criticism understands by "modernism" ».

³ M. MACHADO, cité par D. L. SHAW, « ¿ Qué es el Modernismo ? », in R. A. CARDWELL, B. McGUIRK (eds.), *op. cit.*, p. 13 : « El modernismo no fue en puridad más que una revolución literaria de carácter principalmente formal ».

met le mieux en lumière le caractère babélien du concept de modernisme. En effet, l'on peut considérer que le *modernismo* est la forme espagnole du symbolisme français et ne pas l'inclure dans le *modernism*, sauf à considérer que le symbolisme fait figure de premier mouvement à être inclus dans ce concept composite. Cependant, l'on pourrait tout aussi bien considérer le *modernismo* comme l'équivalent hispanique du *modernism*, selon les termes d'une vision protectionniste de la littérature, ou juger redondant l'emploi de deux termes. Cette dernière option permettrait finalement de prouver l'existence d'un modernisme au-delà des frontières du monde anglo-saxon.

b. *Du modernismo comme modernism hispanique*

Germán Gullón promeut la seconde posture dans son ouvrage *La Novela moderna en España (1885-1902)* quoiqu'avec une extrême prudence dans la mesure où l'adjectif *modernista* est remplacé, dans le titre de son ouvrage, par le moins connoté *moderna*. Lorsque vient le moment d'énoncer les caractéristiques du roman moderniste espagnol en effet, les deux tendances majeures relevées par Gullón, l'intime et le travail de la forme, évoquent largement les lieux communs du discours critique anglo-saxon sur les romans de la période et leur différence vis-à-vis du réalisme du siècle précédent. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'exposé de Gullón débute par un rapprochement entre l'Espagne et le monde anglo-saxon :

les deux caractéristiques du modernisme – que ce soit dans sa version anglo-saxonne ou hispanique – sont : le changement drastique infligé à la sensibilité du sujet et la transformation correspondante dans le style, dans les formes permettant de transmettre ce qui est perçu.¹

De même, et comme la critique anglo-saxonne, Gullón s'essaie à une périodisation :

La qualité du moderne en Espagne connut différentes étapes, la première, étroitement associée à l'époque qui correspond à la fin du siècle ; la symboliste, qui s'étend jusqu'en 1910 ; la moderne proprement dite, dont les limites s'étendent jusqu'à l'année 1919, et, finalement, de 1920 à 1930, nous entrons dans l'époque des avant-gardes.²

Deux remarques s'imposent ici : en conférant au terme de *modernismo* un sens large voisin de celui que donnent au terme les Anglo-Saxons, Gullón permet d'effacer purement et

¹ G. GULLÓN, *La Novela moderna en España (1885-1902) : Los albores de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1992, p. 28 : « las dos características del modernismo – sea en la variante anglosajona o en la hispánica – son : el cambio revolucionario sufrido en la sensibilidad del sujeto y la correspondiente transformación en el estilo, en las formas de transmitir lo percibido ».

² *Ibid.*, p. 35 : « La calidad de moderno en España conoció varias etapas, la epocal, que corresponde al final del siglo ; la simbolista, que se extendió hasta 1910 ; la moderna propiamente dicha, cuyos límites llegan al año 1919, y finalmente, de 1920 a 1930, entramos en la época de las vanguardias ».

simplement la notion de génération, qui se trouverait englobée dans un concept plus vaste. Au surplus, l'on voit se dessiner pour la littérature espagnole, comme pour sa cousine britannique, une succession de périodes au sein de ce modernisme que le critique traite, consciemment ou non, selon la même posture axiologique puisqu'il est question de « qualité du moderne », comme si le fait de venir après était synonyme, systématiquement, d'amélioration.

La répartition ainsi proposée amène à la fois une remarque et une question. En Espagne, la décennie qui correspond à la publication des classiques du modernisme anglo-saxon, celles des années vingt, correspondrait plutôt au règne de l'avant-garde, ce qui conduit à poser la question du rapport – inclusif ou exclusif – entre les deux concepts qu'il s'agira bientôt d'éclaircir. Mais, comme dans les domaines français et anglo-saxons, l'Espagne pose aussi la question de l'inclusion ou de l'exclusion de romanciers perçus comme encore réalistes au sens *decimonónico* du terme parmi les précurseurs du modernisme. C'est ce qu'illustre Gullón en précisant la chronologie reproduite plus haut. Il commence en rappelant que « [l]e roman du XIX^e espagnol compte deux figures d'importance singulière, Benito Pérez Galdós et Leopoldo Alas [...] »¹ dit *Clarín*, que la tradition espagnole rapproche d'autres grands noms du roman européen : le premier de Balzac et Dickens et le second de Flaubert. Mais si « [l]e groupe des écrivains réalistes espagnols », dont Gullón livre des noms moins connus de la critique non hispanique – « José María de Pereda, Pedro Antonio de Alarcón, Rosalía de Castro » notamment – « sont les homonymes naturels des réalistes européens »², le cas de Pérez Galdós et de *Clarín* est un peu particulier dans la mesure où leurs œuvres du tournant du siècle, à partir de la décennie 1880, « débordent les préceptes des rhétoriques réalistes »³. Il faudrait ainsi plutôt rapprocher les Espagnols d'un romancier comme Henry James selon Gullón et de ce point de vue, il se place en marge de la critique traditionnelle. En effet,

[t]out livre dédié au roman moderniste inclura Henry James parmi ses prédécesseurs, tandis que les critiques espagnols préférèrent ériger des barrières, établissant un compartiment étanche, celui du roman réaliste-*decimonónico*, dans lequel sont réunis tout ceux qui écrivirent avant 1900.⁴

¹ *Ibid.*, p. 38 : « *La novela del XIX español cuenta con dos figuras de singular relevancia, Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas [...]* ».

² *Ibid.*, p. 39 : « *El grupo de escritores realistas de España [...] son los homónimos naturales de los realistas europeos* ».

³ *Ibid.*, p. 39 : « *desbordan los preceptos de las retóricas realistas* ».

⁴ *Ibid.*, p. 39 : « *Cualquier libro dedicado a la novela modernista incluirá a Henry James entre sus predecesores, mientras que los críticos españoles prefieren erigir barreras, estableciendo un compartimento estanco, el de la novela decimonónica-realista, en la que se enchiqieran a cuantos escribieron con anterioridad a 1900* ».

C'est la raison pour laquelle Gullón fait le choix de retenir ces auteurs dans son étude et définit quatre périodes de la modernité romanesque espagnole. La première, à laquelle est consacré son ouvrage, irait de 1885 à 1902 et se ramifierait en deux tendances. Il nomme la première « le roman de l'ère moderne » associé au « siècle de la vapeur » et à « l'époque de progrès »¹ à travers l'étude de la décennie 1880. En comparant aux périodisations traditionnelles qui ont cours dans les mondes français et anglo-saxon, l'on verrait que l'Espagne permettrait ainsi de remonter un peu plus loin dans le temps. Le comparatisme permet à ce titre de poser une question, importante, pour la France et l'Angleterre, à savoir, la nécessité ou non d'intégrer le naturalisme au modernisme. Si nous nous permettons de remettre la réponse à une étape ultérieure de cette étude, remarquons simplement que des particularismes locaux seront à prendre en compte : le modernisme britannique, qu'il soit celui, implicite, des auteurs, ou explicite de la critique, ne refuse pas l'intégration d'un écrivain comme Thomas Hardy parmi ses précurseurs, statut que lui reconnaît, par exemple, Virginia Woolf dans « Le Roman moderne ». En France, Zola est à la fois celui contre lequel les tentatives de rénovation romanesque s'opèrent – pensons à Huysmans et à *Rebours*, au Gide de *Paludes* ou à *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam – et à l'aune duquel se pense la crise du roman qui est engendrée par le déclin du naturalisme.

La décennie qui suit dans l'histoire littéraire espagnole, seconde ramification de la première période, serait tout aussi importante pour notre propos en ce qu'elle est marquée à la fois par un processus d'intériorisation du roman, mais aussi d'« intense rénovation »² qui trouverait une sorte de point culminant dans « l'année miraculeuse de 1902 »³. Or, à lire Gullón, les caractéristiques alléguées pour cette période ne sont pas sans évoquer celles du modernisme anglo-saxon, qu'il soit question de « la réalité externe » qui « apparaît diluée, supplantée par la création de mondes autonomes, dépendants du verbe créateur » ou du « style moderniste [...] avec son aspect mystérieux et artificiel » qui « obscurcit les velléités mimétiques [...] »⁴. Gullón distingue une deuxième phase dans la progression de la modernité espagnole, entre 1903 et 1921, qui emprunte d'abord le chemin du « nouveau réalisme » de Baroja et Pérez de Ayala ou celui, existentialiste avant la lettre, de l'Unamuno de *Brouillard* (1914). La troisième phase, entre 1921 et 1930 correspond à la mise en place d'un nouveau canon sous « les signes complémentaires » de « la relativité du vrai et du lyrisme », en

¹ *Ibid.*, p. 39 : « *La novela de la era moderna : el siglo del vapor y la época del progreso* ».

² *Ibid.*, p. 40 : « *intensa renovación* ».

³ *Ibid.*, p. 40 : « *El año milagroso de 1902* ».

⁴ *Ibid.*, p. 40 : « *La realidad externa aparece diluida, superseída por la creación de esferas autónomas, dependientes del verbo creador. El llamado estilo modernista [...] del arte con su aspecto misterioso o artificial oscurece las vetas miméticas [...]* ».

particulier du fait de l'emploi de « techniques perspectivistes »¹, tendance concomitante de ce que Gullón analyse comme une quatrième phase, à savoir celle de l'avant-garde.

Une telle répartition appelle nécessairement quelques commentaires par comparaison avec celle du *modernism*. La chronologie de la modernité romanesque espagnole pourrait donner l'impression d'une avance par rapport au monde anglo-saxon, du fait de l'*annus mirabilis* que Gullón situe en 1902, soit vingt ans avant celle du *modernism*. Mais, s'il ne s'agit pas ici de tomber dans un jugement de valeurs que l'on a plus haut brocardé, il n'en demeure pas moins que le roman espagnol du tournant du siècle, s'il se modernise, n'atteint pas, à ce stade, le degré d'expérimentation de son contemporain anglo-saxon. Sa dimension poétique le rapprocherait davantage du roman fin-de-siècle français – symboliste ou décadent dans le cas d'un Valle-Inclán par exemple – et la place du perspectivisme, signe évident de modernité, se trouverait déjà avant dans le domaine britannique chez James et Conrad. En somme, le roman espagnol arriverait, dans les années vingt, là où ses voisins français et anglo-saxons seraient déjà parvenus à la fin du siècle précédent. Ce n'est peut-être qu'au sein de *la vanguardia* que pourraient se trouver les formes les plus révolutionnaires et la question, entêtante, de l'avant-garde se repose, non seulement dans sa différence par rapport au modernisme, mais aussi dans sa valeur à l'échelle continentale qui, pour peu que l'on s'appesantisse sur la forme des textes, pourrait être la seule à même de constituer un contrepoint au modernisme anglo-saxon. De ce point de vue, la promotion d'une autre grille de lecture, en dehors du champ purement formel, permettrait sans doute à la fois une remise à plat de la question du modernisme européen, mais aussi une entreprise de réévaluation du degré de modernité des œuvres de la période. Car il semble que ce soit là, et nous y reviendrons, le danger principal de l'accent mis sur la forme par les études modernistes, qu'elles soient hispaniques ou anglo-saxonnes : en tant que caractéristique intrinsèquement associée aux concepts, elle ouvre la voie aux jugements de valeur et à la hiérarchisation. Plus une œuvre est expérimentale, plus elle mérite d'être qualifiée de « moderniste », cette question de degré étant rarement loin de l'axiologie.

c. Castilian modernism

La réflexion de Gullón n'est pas isolée et, à la même période, une autre tentative, tournée davantage encore du côté d'un rapprochement entre *modernism* et *modernismo* peut

¹ *Ibid.*, p. 41 : « [...] bajo dos signos complementarios, el de la relatividad de la verdad y el lirismo. Las técnicas perspectivistas servirán bien a explorar las veleidades de lo verdadero [...] ».

être prise en compte. John Butt, dans un article du recueil dirigé par Cardwell et McGuirk, confronte d'abord les définitions traditionnelles du *modernismo* et du *modernism* et met en exergue une conséquence inconsciente du refus quasi systématique de l'intégration de l'Espagne dans les corpus comparatistes réfléchissant la modernité du tournant du siècle, à savoir, une position quasi victimaire. Butt considère en effet que le *modernism* apparaît dans « la critique littéraire de toutes les langues européennes à l'exception de la Péninsule ibérique »¹. C'est là une radicalisation que la critique disqualifie dans les faits, l'Espagne ayant, davantage que la France, cherché à articuler sa littérature nationale avec le concept anglo-saxon, en raison peut-être de l'existence d'un mouvement homonyme.

La définition qu'offre Butt du *modernism* est on ne peut plus orthodoxe et *new criticist* en ce qu'il l'emprunte au *Fontana Dictionary of Modern Thought*² daté de 1977. Ressort de celle-ci le caractère international, pluri-artistique et plurigénérique du modernisme, la périodisation associée au tournant du siècle, la coexistence au sein d'un même ensemble de groupes comme l'impressionnisme, le cubisme ou encore le futurisme et la dimension essentiellement esthétique et formelle du concept. Mais selon lui il n'existe, à l'image de la France de ce point de vue, aucun équivalent castillan au *modernism* alors que le *modernismo* pourrait prétendre en faire partie. John Butt opère ensuite un élargissement de la perspective pour noter le caractère *modernist* de la littérature espagnole qui va de 1895 à 1936, des limites très proches de celles analysées par Gullón, au-delà même des générations de 98 et de 27 qui masquent l'unité de la production espagnole fondée sur une réaction contre le réalisme dominant depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il nomme cette réaction « *castilian modernism* »³ ou « modernisme castillan » qui

affecte tous les genres, embrasse une période d'environ quarante ans, et inclut de multiples expérimentations littéraires et esthétiques, dont certaines sont relatives au *modernismo*, à l'ultraïsme, au surréalisme, sans oublier les innovations romanesques d'Unamuno, Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Francisco Ayala et d'autres.⁴

Le modernisme castillan, qui inclurait le *modernismo*, devient moins le synonyme de *modernism* qu'un équivalent hispanique du concept. La démarche de John Butt est en effet

¹ J. BUTT, « *Modernismo y Modernism* », in R. A. CARDWELL, B. MCGUIRK (eds.), *op. cit.*, p. 39 : « *en la crítica literaria de todas las lenguas europeas con excepción de la Península Ibérica [...]* ».

² O. STALLYBRASS, A. BULLOCK (eds.), *The Fontana Dictionary of Modern Thought*, London, Fontana/Collins, 1977.

³ J. BUTT, *art. cit.*, p. 41.

⁴ *Ibid.*, p. 40-41 : « *afecta a todos los géneros, abarca un período de unos cuarenta años, e incluye múltiples experimentos literarios y estéticos, algunos de cuales son el modernismo, el ultraísmo, el surrealismo y las innovaciones novelísticas de Unamuno, Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Francisco Ayala y otros* ».

étonnante : elle ne consiste pas à savoir si l'Espagne peut figurer dans le concept de modernisme entendu au sens anglo-saxon et élargi à l'Europe, mais si un phénomène équivalent existe en Espagne. Il n'y aurait donc pas un modernisme à l'échelle européenne susceptible d'intégrer des auteurs isolés et des groupes européens, mais des modernismes nationaux, qui fonctionneraient tous comme le modèle anglo-saxon, sans s'interpénétrer : une preuve supplémentaire des résistances nationales face à l'application du concept à l'échelle européenne y compris lorsque le *modernism* est discuté.

La périodisation opérée par John Butt à l'aune d'une littérature espagnole rattachée au mouvement, au sens cinétique, de modernisation de la littérature qui touche le tournant du siècle a au moins le mérite de mettre au second plan, ou d'inclure dans une catégorie plus vaste, des manifestations ponctuelles qui avaient eu tendance, comme le remarque Laurie-Anne Laget, à faire tomber certaines micro-périodes dans l'oubli :

Dans le domaine littéraire, ce début d'une nouvelle ère fait l'objet d'une périodisation entérinée à contrecœur et constamment révisée, qui distingue différentes étapes, soigneusement étudiées par les historiens de la littérature : le *modernismo*, à l'articulation des XIX^e et XX^e siècles, qui englobe ou non, selon les lectures critiques, le versant intellectuel de la *generación del 98*, et est bientôt dépassé par les avant-gardes, à compter des années vingt. Ces étiquettes, aujourd'hui largement et légitimement critiquées, ont contribué à ce que la décennie des années dix et ses manifestations littéraires soient tombées dans l'oubli historiographique.¹

La même idée se trouvait déjà exprimée quelques années auparavant par Yvan Lissorgues et Serge Salaün :

Génération de 98, modernisme ! On a presque réussi à nous faire croire que la fin du 19^e siècle espagnol, ce n'était que cela, qu'il suffisait d'approfondir l'étude de chacune de ces deux tendances, de chacun de ces deux « groupes » pour que tout soit dit.²

La posture anglo-saxonne, comme celle de John Butt pour l'Espagne, semblent à la fois plus simples et moins risquées : regroupant sous l'étiquette uniforme de « modernisme » toutes les tentatives de rénovations esthétiques du tournant du siècle, qu'elles soient collectives ou solitaires, scrupuleusement périodisées, elles évitent pragmatiquement la prolifération des termes que la critique espagnole illustre. Y cohabitent en effet au moins trois étiquettes : celle de *modernismo* qui peut renvoyer à un mouvement unifié et définissable ou à une étiquette-chapeau qui contiendrait la génération de 98 voire les suivantes, dualisme qui devient un rapport à trois termes avec l'étiquette d'« avant-garde » que le modernisme

¹ L.-A. LAGET, *op. cit.*, p. 17.

² Y. LISSORGUES, S. SALAÜN, *art. cit.*, p. 129.

anglo-saxon parvient à cantonner au second plan. Du point de vue historiographique, point de creux dans la critique anglo-saxonne dans la mesure où, si l'on s'accorde pour voir dans la décennie 1920 la période la plus féconde du modernisme, celle qui précède n'est pas pour autant dédaignée, ne serait-ce qu'en raison des premières tentatives de Joyce et de Woolf dans le roman.

L'on pourrait ajouter un autre participant à cette discussion autour de la possibilité de traduire le concept anglo-saxon dans la sphère des études hispaniques : Christopher Soufas qui, après avoir constaté la frilosité de la critique espagnole lorsqu'il s'agit de dépasser les frontières¹, propose le « modernisme espagnol » comme « un concept de critique littéraire en relation avec le canon moderniste européen »². Mais cela ne semble possible qu'en replaçant la littérature espagnole, romanesque dans le cas de Soufas qui traite notamment Unamuno, *Azorín*, Baroja et Ramón Gómez de la Serna, dans son contexte épistémologique, à travers

le problème de la subjectivité, de ce que l'on peut considérer comme les élaborations modernistes de modèles subjectifs renouvelés. Comme c'était le cas à la Renaissance, laquelle a assisté à la création d'une nouvelle sensibilité, la contribution la plus positivement ambitieuse du modernisme est la création de sa propre version d'un « homme nouveau ».³

On l'aura remarqué, qu'il s'agisse des analyses de John Butt, Donald L. Shaw ou Christopher Soufas, toutes émanent de chercheurs travaillant dans les départements d'études hispaniques américains, contexte favorable aux échanges avec un modernisme institutionnalisé dans les recherches littéraires sur des corpus de langue anglaise. Cela n'est donc guère surprenant de retrouver ici, *grosso modo* selon la même chronologie, à la fois le versant formaliste du modernisme – chez Butt – et son versant épistémologique chez Soufas qui, par l'analogie entre Renaissance et modernisme, conduit ce dernier dans le champ de l'histoire culturelle. L'un comme l'autre de ce point de vue héritent des ambiguïtés de la critique anglo-saxonne : chez Butt, le formalisme aboutit à une impression d'hétérogénéité du corpus qui nuit à l'unité ; chez Soufas, les données épistémologiques fonctionnent comme le

¹ C'est un même constat qui est réalisé par Donald L. Shaw qui analyse « la résistance des écrivains et des critiques hispaniques à adopter passivement les termes anglo-saxons qui ne s'appliqueraient, selon leurs vues propres, qu'imparfaitement à leur littérature » : « *the resistance of Hispanic writers and critics to passively adopting Anglo-Saxon terms which may not, in their view, really fit their literature* ». D. L. SHAW, « *Hispanic Literature and Modernism* », art. cit., p. 896-897.

² C. SOUFFAS, *The Subject in Question : Early Contemporary Spanish Literature and Modernism*, Washington DC, Catholic University of America Press, 2007, p. 11 : « *The "Spanish modernism" that I propose is as a literary critical concept in relation to the European modernist canon* ».

³ *Ibid.*, p. 11 : « *the issue of subjectivity, what can be called modernist elaborations of fresh subjective models. As in the case in the Renaissance, which witnesses the creation of a new sensibility, the most ambitious affirmative contribution of modernism is the creation of its own version of a "new man"* ».

camouflage de cette absence et permettent un rapprochement plus que périlleux entre des romanciers très différents comme Ramón et Baroja.

d. *Confusions des termes*

D'autres études, particulières cette fois, témoignent d'un rapprochement entre l'Espagne et le *modernism*, à l'image de celui opéré par John McCullough dans la monographie qu'il consacre à Ramón. L'auteur espagnol s'y voit en effet systématiquement associé aux problématiques *modernist* sans que le rapport de l'Espagne à ce concept ne soit questionné, dans un titre problématique qui présente, selon une forme de synonymie, *modernity* et *modernism* en lien avec un écrivain espagnol dans un problématique syncrétisme critique¹. L'on pourrait mentionner également l'introduction récente de *El Novelista* par Domingo Ródenas qui, si elle a le mérite de replacer Ramón dans le contexte européen de l'époque, engendre une très nette confusion dans les termes :

Ramón est, sans contredit, un romancier d'avant-garde [...]. Il fait partie d'un vaste mouvement de rénovation des formes artistiques qu'il convient d'appeler modernisme et que représentent des écrivains comme Marcel Proust, James Joyce, Aldoux Huxley, T. S. Eliot, Luigi Pirandello, André Gide, Rainer Maria Rilke, Ezra Pound, Virginia Woolf, Hugo von Hofmannsthal, Italo Svevo, Paul Morand, Ernest Hemingway, Paul Valéry, André Breton, et tant d'autres qui ont forgé notre tradition littéraire occidentale immédiate.²

La liste est longue, mais le propos est ambigu de deux points de vue. Premièrement, en reconnaissant en Ramón un romancier d'avant-garde, Ródenas inclut cette dernière dans le modernisme. Secondement, en utilisant le terme sous sa forme espagnole, « *Modernismo* », le critique crée une équivoque entre le *modernism*, auquel il renvoie ici visiblement, et le *modernismo*, non convoqué puisque, d'une façon surprenante, Ramón est le seul écrivain espagnol à être mentionné. Une même ambiguïté se retrouve dans un article d'Antonio Sobejano-Morán qui s'interroge sur les « [a]spects modernistes [*modernistas*] dans *L'Incongru* de Ramón Gómez de la Serna » sans même remarquer ce qu'un tel titre peut avoir d'intrinsèquement ambigu en ce qu'il peut à la fois conduire le roman de Ramón vers des problématiques associées au *modernismo* ou au *modernism*. C'est seulement la référence,

¹ J. A. McCULLOUGH, *The Dilemma of Modernity : Ramón Gómez de la Serna and the Spanish Modernist Novel*, New York, Washington, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2007.

² D. RÓDENAS, « *Introducción* », in R. GÓMEZ DE LA SERNA, *El Novelista*, Madrid, Espasa Calpe, col. « Austral », 2005, p. 24 : « *Ramón es, sin discusión, un novelista de vanguardia [...]. Forma parte del vasto movimiento de renovación de la formas artísticas que convenimos en llamar Modernismo y que representan escritores como Marcel Proust, James Joyce, Aldoux Huxley, T. S. Eliot, Luigi Pirandello, André Gide, Rainer Maria Rilke, Ezra Pound, Virginia Woolf, Hugo von Hofmannsthal, Italo Svevo, Paul Morand, Ernest Hemingway, Paul Valéry, André Breton, y tantos otros que han forjado nuestra inmediata tradición literaria occidental* »

dans l'introduction, aux travaux sur le roman de Bradbury et McFarlane et, dans sa conclusion, les remarques suivantes qui permettent de rattacher l'article à une vision *modernist* du roman :

le roman de Gómez de la Serna subvertit et déconstruit les codes du roman réaliste – caractérisation, vraisemblance, logique de la cause et de l'effet – et propose une nouvelle esthétique marquée par l'expérimentation formelle, l'éloignement des modes discursifs de la représentation traditionnelle, la pulvérisation du thème central du roman en de multiples anecdotes, l'absence de préoccupation pour l'ordonnement chronologique des événements, l'ubiquité de l'action dans la ville et l'inclusion du monde du cinéma, de la télévision [*sic*] et de la technologie, le reliant de cette façon aux présupposés du roman moderniste.¹

Cette analyse de l'œuvre ramonienne apparaît on ne peut plus orthodoxe du point de vue de la lecture formaliste dans la mesure où la conclusion de Sobejano-Morán nous ramène vers les caractéristiques lodgéennes de la fiction moderniste. Si cette tentative ne questionne pas la pertinence de l'utilisation de l'étiquette pour un roman espagnol, elle a au moins le mérite de tenter un rapprochement entre un concept propre à la critique anglo-saxonne et un romancier d'une autre aire géographique et culturelle, d'une façon d'autant plus précieuse qu'il est espagnol.

Si au sein de l'univers académique anglo-saxon, l'étiquette de « modernisme » apparaît consensuelle en dépit des controverses qu'elle suscite et des ambiguïtés qu'elle recèle, elle n'a guère été accommodée dans d'autres pays européens même si certains critiques s'astreignent à la discuter. Ce qui ressort de toutes ces tentatives, plus ou moins adroites et plus ou moins crispées sur les traditions de la critique et de l'historiographie littéraire nationales, celles de Gullón, Butt et Soufas, et dans le domaine français, celle de Michel Décaudin, c'est le témoignage implicite d'une nécessité pour qui souhaite adapter le concept moderniste à l'échelle européenne : la confrontation avec les étiquettes voisines de « modernité » et d'« avant-garde ».

¹ A. SOBEJANO-MORÁN, « Aspectos modernistas en El incongruente, de Ramón Gómez de la Serna », in T. J. DADSON (ed.), *AIH*, Actas XII, Birmingham, University of Birmingham, 1995, p. 273 : « la novela de Gómez de la Serna subvierte y deconstruye los códigos de la novela realista – caracterización, verosimilitud, la lógica causa/efecto – y propone una nueva estética caracterizada por la experimentación formal, el alejamiento de los modos discursivos de representación tradicional, pulverización del tema central de la novela en múltiples anécdotas, despreocupación por el ordenamiento cronológico de los acontecimientos, ubicación de la acción en la ciudad e inclusión del mundo del cine, la televisión y la tecnología, vinculándola de este modo a los presupuestos de la novela modernista ».

II. En finir avec Babel : modernisme, modernité et avant-garde

1) Le modernisme comme mouvement ?

Ce que ce rapprochement avec les aires française et espagnole suggère, c'est qu'il est impossible de considérer le modernisme comme un concept isolé et cette impossibilité est marquée par certaines tentatives pour le penser ou le repenser. C'est le cas dans des revues récentes, qu'elles soient anglo-saxonnes ou françaises, qui mettent l'accent sur le lien intrinsèque entre modernisme et modernité, dans un sens différent selon que le champ théorique est observé depuis les États-Unis ou la France. L'université de Johns Hopkins propose en effet, à raison de trois ou quatre livraisons annuelles depuis 1994, une revue intitulée *Modernism/Modernity* et la France lui a en quelque sorte répondu par la publication-hapax du numéro de la revue *Textuel* dirigé par Catherine Bernard et Régis Salado, qui porte le titre inverse de *Modernité/Modernism*. Ce qui pourrait paraître anecdotique ne l'est pas, dans la mesure où les titres respectifs de ces revues disent bien le rapport temporel entre les notions dans ces deux univers académiques : le monde anglo-saxon pense d'abord le modernisme, qu'il articule ensuite à la modernité et la France ne peut qu'effectuer le mouvement inverse. Mais le babélisme qui entoure le concept de modernisme ne se limite pas à un jeu entre deux termes. Il faudrait en effet, au moins, convoquer également l'étiquette d'« avant-garde ». Or, il nous semble que la meilleure façon d'aborder une question d'une complexité infinie, car les trois termes ne sont pas parfaitement synonymes, consiste d'abord à lui faire face en toute naïveté, quitte à convoquer un concept schématique, en vogue, peut-être pour cette même raison, dans les programmes scolaires : celui de mouvement.

Actuellement, les définitions du modernisme dans le champ de la critique anglo-saxonne évitent de convoquer la notion de mouvement en raison, peut-être, du caractère intrinsèquement flou d'un tel terme. Il n'en demeure pas moins que le modernisme a quelque chose à voir avec cette notion d'histoire littéraire qui consiste principalement à schématiser le paysage esthétique d'une époque en faisant entrer les auteurs dans des cases pour dessiner une logique, linéaire et univoque, de succession. Le modernisme semble toutefois imposer une distinction entre macro et micro-mouvements qui recouperait un clivage entre une vision liée à l'histoire culturelle et une notion que l'on pourrait assimiler à celle de groupe ou de groupement.

Le concept d'histoire culturelle est international, difficilement réductible à des caractéristiques, mais davantage à des tendances partagées et est susceptible de perdurer après

sa fin conventionnelle, de se réincarner, pour le dire autrement, en un « néo » ou un « post ». Le romantisme, par exemple, semblerait bien difficile à encadrer par des dates précises, valables pour toute l'aire européenne et sous un seul mot d'ordre. La notion de groupe ou de micro-mouvement est plus précise car plus facilement datable et relative, généralement, à une pratique nationale même si son « exportation » demeure possible en cas de succès, à l'image du surréalisme par exemple. En empruntant des données simples qui ont fait florès dans le cadre scolaire, l'on pourrait schématiser un micro-mouvement selon les caractéristiques suivantes : un nom, souvent en « isme », un chef de file, des épigones plus ou moins prestigieux, une relative unité esthétique et/ou stylistique recherchée¹. Prenons l'exemple du naturalisme, micro-mouvement véritable chronologiquement proche du modernisme. Théorisé par Zola, directement dans la préface de *Thérèse Raquin* puis *Le Roman expérimental*, indirectement dans le cycle des *Rougon-Macquart*, il a été associé, avant une série de ruptures synonymes de liberté retrouvée, par les écrivains des soirées de Médan : Maupassant, Huysmans, Henry Céard, Léon Hennique et Paul Alexis, lesquels, en dépit de leurs idiosyncrasies, appliquent tous ce que l'on pourrait qualifier de réalisme scientifique et matérialiste, impliquant les théories de l'hérédité.

Que l'on substitue au naturalisme un mouvement de la première moitié du vingtième siècle et le résultat sera similaire. Dirigé par André Breton, théorisé dans le *Premier manifeste du surréalisme*, composé de Paul Éluard, Louis Aragon, Robert Desnos ou Benjamin Péret, le surréalisme promeut notamment l'écriture automatique pour mettre en exergue le jaillissement poétique d'une écriture métaphorique en prise directe sur l'inconscient. Ce sont là des simplifications volontaires, afin de démontrer que le modernisme serait beaucoup plus difficile à résumer. Car à la différence de ces micro-mouvements, le modernisme n'a été théorisé par personne, aucun chef de file ne lui a donné de coloration particulière, le terme n'a pas même été employé sinon d'une façon mesurée et parfois péjorative et, pour peu que l'on veuille lui conférer des limites occidentales, ferait paraître une liste démesurée d'écrivains dont les analogies stylistiques sont, comme on l'a vu, particulièrement difficiles à déceler. La particularité du modernisme, en ce sens, est de pouvoir inclure des micro-mouvements, en particulier ceux que l'on regroupe sous l'étiquette d'« avant-garde ». Il serait ainsi possible de postuler un lien de contenu, les avant-gardes, à contenant, le modernisme, lequel inclurait à la

¹ Selon la jolie expression de Francisco Umbral : « [u]ne génération, une mode esthétique, une école, c'est toujours un monsieur et quelques amis. Les amis finissent par mourir, il ne peut en aller autrement, alors que le monsieur reste vivant pour toujours » : « *Una generación, una moda estética, una escuela, es siempre un señor y unos amigos. Los amigos se mueren irremisiblemente y el señor queda vivo para siempre* ». F. UMBRAL, *op. cit.*, p. 113.

fois des groupes constitués, mais aussi et surtout des électrons libres, dont notre corpus est le reflet. Du point de vue romanesque en effet, les auteurs traditionnellement convoqués par la critique n'appartiennent à aucun groupe unifié, pour peu que tombent quelques vieux mythes. Il convient par exemple de préciser, une fois pour toutes, que le fameux groupe de Bloomsbury, si souvent allégué en lien avec la jeunesse de Virginia Woolf, ne peut en aucun cas être considéré comme un mouvement au sens où les avant-gardes donnent sa définition à ce terme. Cela semble pourtant encore loin d'être acquis comme en témoigne le rappel salvateur d'Andrew McNeillie : « Bloomsbury n'était ni une organisation, ni un mouvement revendiqué comme tel (ou la partie d'un mouvement), moins encore un parti politique [...] »¹. De même, si l'on a pu parler d'André Gide et du « groupe » de *La NRF*, il faut rappeler que celle-ci était une revue et qu'elle ne saurait suffire à désigner un mouvement qui, par ailleurs, aurait été fort peu avant-gardiste. Joyce et Ramón sont pareillement libres, le romancier irlandais en offrant « le premier des grands romans modernes qui [...] créent pour eux-mêmes un genre *ad hoc* »², le madrilène en « invent[ant], si l'on peut dire, son “isme” propre, le “ramonisme”, libre par rapport aux théories qu'il côtoyait ou énonçait lui-même [...] »³, dont il serait le seul et unique représentant, lui qui a, par ailleurs, fréquenté de nombreuses avant-gardes sans jamais en faire partie.

La critique anglo-saxonne a finalement créé une ambiguïté en limitant souvent le canon moderniste aux auteurs de langue anglaise. En lui accordant par principe un rayonnement international qu'elle lui dénie bien souvent ensuite dans les faits, les *modernist studies* n'auraient-elles pas limité le concept à la désignation d'un micro-mouvement, contemporain par exemple de Dada, du surréalisme ou de l'ultraïsme ? Ces termes nous ramènent directement au concept d'avant-garde qu'il est désormais impossible de contourner.

2) Modernité, modernisme et avant-garde : de l'angoisse babélieuse au jeu de poupées russes

Pourquoi s'en cacher ? Il existe, pour le chercheur soucieux de définir avec exactitude, sans toutefois tomber dans le cloisonnement ou l'étanchéité improductive, des termes aussi

¹ A. McNEILLIE, « Bloomsbury », in S. ROE, S. SELLERS (eds.), *op. cit.*, p. 3 : « Bloomsbury was neither an organisation nor self-consciously a movement (or part of a movement), still less a political party [...] ».

² H. KENNER, « Ulysses », London, Allen & Unwin, 1980, p. 3 : « Ulysses is the first of the great modern works that [...] create for themselves an ad hoc genre ».

³ E. LE VAGUERESSE, « Ramón Gómez de la Serna et la rénovation du roman avant 1920 », in É. DELRUE (éd.), *Le Roman espagnol entre 1880 et 1920 : état des lieux*, Paris, INDIGO & Côté-femmes éditions ; Amiens, Université de Picardie Jules Verne, 2010, p. 234.

piégés que « moderne », « modernité », « modernisme » et « avant-garde », une angoisse de se perdre dans le dédale des travées d'une tour de Babel linguistique. Pour s'en prémunir, mieux vaut sans doute faire le choix, d'une part, de la naïveté en (re)posant des questions simples, voire scolaires ; du jeu, d'autre part, pour exorciser l'angoisse babélique de qui possède la certitude que toute définition stricte est vouée à l'échec et appellera autant de discussions que de contestations potentielles. Assumant cette naïveté, la première question que nous posons est la suivante : qui de « moderne », « modernité » et « modernisme » est apparu le premier ?

a. *Ordre des termes, désordre de la pensée ?*

Pour commencer, il semble que le terme « moderne » soit le plus ancien. C'est ce que rappelle Peter Osborne dans son article « *Modernism and Philosophy* » :

« Moderne » est [...] un terme agonistique et générateur de conflit, comme cela est évident dans l'opposition entre les Anciens et les Modernes à travers laquelle il a acquis pour la première fois une signification liée à une époque et à une périodisation dans l'Europe du douzième siècle. C'est cependant longtemps après, durant le dix-huitième siècle, que les investissements sociaux et psychiques, allant s'intensifiant dans la temporalité du moderne comme nouveau, permirent l'établissement du concept de modernité qui connote une rupture non seulement avec l'ancien, mais avec la temporalité de la tradition elle-même.¹

Il peut sembler étrange d'associer l'opposition entre les Anciens et les Modernes, que nous situons évidemment à la fin du XVII^e siècle, au XII^e. Osborne ne développe pas son argument, mais nous pouvons trouver la clé pour le comprendre dans l'ouvrage de Matei Calinescu qui note que « [l]e lecteur d'aujourd'hui est [...] surpris d'apprendre que la querelle entre les Anciens et les Modernes commença très tôt dans les faits : au Moyen Âge »². Il rappelle en effet, à partir des analyses de Curtius, que le XII^e siècle a été le terrain d'une opposition entre deux groupes d'auteurs, rédigeant tous en latin, les uns se considérant comme des disciples des écrivains antiques, les autres se montrant favorables à ce que nous appellerions, d'une façon anachronique, une nouvelle poétique. Quoi qu'il en soit, « moderne » précède « modernité » mais, dans le cas de « modernisme », il faut distinguer

¹ P. OSBORNE, « *Modernism and Philosophy* », in P. BROOKER et al. (eds.), *op. cit.*, p. 390 : « “Modern” is [...] an agonistic, conflict-generating term, as is evident in the opposition of the Ancients and the Moderns through which it first acquired an epochal, periodizing significance in twelfth century Europe. It was not until much later, however, during the eighteenth century, that intensifying social and psychic investments in the temporality of the modern as the new gave rise to the concept of modernity – connoting a break not merely with the old, but with the temporality of tradition itself ».

² M. CALINESCU, *op. cit.*, p. 14 : « The reader of today is [...] surprised to learn that the Quarrel between the Ancients and the Moderns actually began as early as the Middle Ages [...] ».

l'histoire de la langue de celle du discours académique. Le terme apparaît en effet dans la langue anglaise, d'après Peter Osborne, assez tôt, en l'occurrence dès le début du XVIII^e siècle, mais « [il] était restreint à la désignation d'une évolution linguistique – “un modernisme” étant “un usage, une expression ou une particularité stylistique caractéristique de la période récente” »¹ avant de désigner, à partir de 1830 environ, l'attraction ou l'affinité avec ce qui est moderne. En revanche, en glissant de la langue au discours académique, c'est bel et bien le terme de modernisme qui apparaît le plus tardivement, *a priori*, comme on l'a dit, en 1927. Une fois les termes et leurs emplois datés, encore faut-il définir leur relation.

Pour parer l'aspect ardu que suppose une généalogie des concepts ou la mise en place d'un système relationnel, faisons le choix du ludique et considérons, pour commencer, ce système comme un jeu de poupées russes. L'on pourrait en effet postuler que la modernité contient le modernisme qui contient les avant-gardes. C'est là une simplification volontaire, bien entendu, mais il ne semble pas hors de propos, pour commencer, de traiter le modernisme comme une étiquette large, qui serait susceptible d'englober l'avant-garde et ses manifestations, mais aussi les « ismes » de tout crin pour peu qu'ils correspondent, globalement, aux limites périodiques du concept et témoignent d'une volonté d'innovation. Cela soulève une double difficulté, à savoir si le symbolisme et le naturalisme doivent être inclus dans le modernisme. En modifiant à peine les dates canoniques anglo-saxonnes et en suivant Meschonnic qui « compte, liste certainement incomplète, de 1886 à 1924, du symbolisme au surréalisme, cinquante et un *ismes*, un peu partout »², la réponse pourrait de fait être affirmative. Postulons donc du modernisme aux avant-gardes ou au « ismes », pourvu qu'ils soient novateurs, un rapport d'inclusion. Mais qu'en est-il du rapport de la modernité au modernisme ?

b. *Les deux mots en M*

Poser la question nécessite d'abord de définir ce que l'on entend par modernité et, de ce point de vue, deux conceptions sont possibles. La première, la plus répandue mais non la moins risquée, consiste à appréhender la modernité comme une période. Si le consensus n'existe pas quant à la fin hypothétique de la modernité, la récurrence, dans les études anglo-saxonnes, espagnoles et françaises du terme de postmodernité tend à prouver qu'elle est derrière nous, reste à savoir depuis quand. Les incertitudes liées à sa fin s'accompagnent

¹ P. OSBORNE, *art. cit.*, p. 390 : « the term was restricted to linguistic change – “a modernism” being “a usage, expression or peculiarity of style characteristic of recent times” ».

² H. MESCHONNIC, *op. cit.*, p. 59-60.

toutefois de celles qui concernent ses commencements. De ce point de vue, le recours à la modalité interrogative et à l'accumulation de dates et de symboles est de mise. On le constate récemment encore dans un article d'Éric Pellet :

[...] la question de son achèvement se pose dès lors qu'on s'accorde à dater son acte de naissance. Or celui-ci demeure problématique au sein même des tenants de la modernité : à quel moment historique s'est opérée la coupure inaugurant cette période ? Est-elle antérieure aux Lumières ? (opinion dominante chez les historiens), fondée par Galilée et la révolution copernicienne ? ou par Descartes, avec la naissance de la rationalité et l'apparition de la méthode scientifique ? Faut-il remonter à l'imprimerie ? à Pic de la Mirandole ou bien est-elle en propre l'enfant des Lumières (opinion dominante chez les philosophes) ?¹

La difficulté dans la datation s'explique aussi par l'emploi pluridisciplinaire du concept.

Cela va sans dire, la modernité n'est pas *que* littéraire, même si c'est cette version qui nous intéresse ici au premier chef : elle est aussi historique et philosophique. C'est ce que Meschonnic précise, dans un chapitre intitulé « Quand commence la modernité ? » dans lequel l'on retrouve la manie non de l'interrogation, mais de l'accumulation. Au moins trois hypothétiques commencements de la modernité s'y dessinent. La modernité historique, d'abord, « avec ses dates symboliques, fétichisme para-historien : 1453, les temps modernes »² soit la date conventionnelle de la chute de Constantinople. La modernité philosophique, elle, débute quand la modernité historique s'achève : « Pour Foucault et pour Habermas, la modernité a l'âge de la raison. Elle commence à Kant, à l'*Aufklärung*, les "Lumières". Fin du XVIII^e siècle »³ et s'achèverait après la Seconde Guerre mondiale, Auschwitz, Hiroshima, Nagasaki, avant le passage à la postmodernité. C'est en effet ce que rappelle Michel Foucault dans son article de 1984 sur le « *Was Ist Aufklärung ?* » de Kant :

La réflexion sur « aujourd'hui » comme différence dans l'histoire et comme motif pour une tâche philosophique particulière me paraît être la nouveauté de ce texte.

Et, en l'envisageant ainsi, il me semble qu'on peut y reconnaître un point de départ : l'esquisse de ce qu'on pourrait appeler l'attitude de modernité.⁴

À l'histoire et à la philosophie, il faut ajouter l'art et, là encore, nul consensus. Meschonnic égrène ainsi les dates sans chercher à répondre d'une façon univoque. Il y a d'abord « [l]a modernité littéraire » qui « commence avec ce que Sartre a appelé la génération de 1850. [...] 1857 : *Les Fleurs du mal* et *Madame Bovary* ». Mais l'on pourrait aussi alléguer une date ultérieure, 1912 par exemple, année marquée par

¹ É. PELLET, *art. cit.*, p. 179.

² H. MESCHONNIC, *op. cit.*, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ M. FOUCAULT, *art. cit.*, p. 1387.

le début de l'effet Mallarmé avec le livre de Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, qui reproduit la première page du « Coup de dés » ; les premiers mots en liberté de Marinetti ; le commencement de la spatialisation et visualisation de l'écriture, un des traits de la modernité poétique.¹

Quant à la peinture moderne, naît-elle, comme le professe Bourdieu, avec Manet et les impressionnistes, mettons, avec *Le Déjeuner sur l'herbe* en 1863, avec Gauguin, avec les cubistes ? « En ce sens, c'est entre 1906 et 1908 que commence la modernité en peinture. Pour certains 1907, avec les *Demoiselles d'Avignon* »².

Face à cette difficile (impossible?) périodisation, la question se pose de savoir s'il ne convient pas de proposer une autre lecture de la modernité. C'est précisément ce que fait Foucault à partir de Kant en se demandant « si on ne peut pas envisager la modernité plutôt comme une attitude que comme une période de l'histoire ». Foucault développe ensuite son propos :

Par attitude, je veux dire un mode de relation à l'égard de l'actualité ; un choix volontaire qui est fait par certains ; enfin, une manière de penser et de sentir, une manière aussi d'agir et de se conduire qui, tout à la fois, marque une appartenance et se présente comme une tâche. Un peu, sans doute, comme ce que les Grecs appelaient un *êthos*. Par conséquent, plutôt que de vouloir distinguer la « période moderne » des époques « pré » ou « postmoderne », je crois qu'il vaudrait mieux chercher comment l'attitude de modernité, depuis qu'elle s'est formée, s'est trouvée en lutte avec des attitudes de « contre-modernité ».³

Cette proposition séduisante peut-elle être appliquée en l'état à la littérature et en particulier au roman ? Il faut d'abord garder à l'esprit que l'éthique moderne de Foucault n'est pas absolument anhistorique : plus haut en effet, c'est dans la réflexion kantienne que Foucault trouve « l'esquisse de ce qu'on pourrait appeler l'attitude de modernité ». Est-ce à dire que celle-ci ne préexisterait pas aux Lumières ? Un contre-exemple immédiat s'impose. Il y a quelques années, l'un des deux programmes de littérature générale et comparée de l'agrégation externe de lettres modernes invitait les candidats à réfléchir à la « naissance du roman moderne », le corpus incluant *Le Tiers Livre*, les deux volumes du *Quichotte* et *Vie et opinions de Tristram Shandy*. Il est quasi inutile de préciser que du point de vue des limites canoniques de la modernité littéraire, pour peu que l'on souscrive aux dates symboliques d'une hypothétique périodisation, c'est davantage d'un roman pré-moderne qu'il faudrait parler. Fallait-il par conséquent entendre le titre du programme du point de vue d'une modernité historique ? Une telle conception ne tient pas car elle conduirait à commettre un contresens en

¹ H. MESCHONNIC, *op. cit.*, p. 25.

² *Ibid.*, p. 25.

³ M. FOUCAULT, *art. cit.*, p. 1387.

plaçant *Don Quichotte* et *Amadis de Gaule* par exemple sur le même plan. Si le premier est moderne par rapport au second, ce n'est pas parce qu'il vient après, mais parce qu'il s'oppose en témoignant tout à la fois d'un héritage sinon d'une innutrition du roman de chevalerie, la parodie ne pouvant fonctionner qu'à partir d'une connaissance précise du modèle à détourner. On voit ainsi comment la posture de Foucault mérite d'être élargie et permet finalement de passer le terme au pluriel : les modernités, successives, l'une chassant l'autre, indéfiniment peut-être.

Nulle mieux que Virginia Woolf dans *Orlando* n'a rendu compte de l'aspect fondamentalement anhistorique de l'attitude de contre-modernité et par extension de modernité, par la satire mordante du poète Nick Greene qu'Orlando reçoit une première fois chez lui au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, dans le chapitre II du roman. Après un développement narcissique du poète sur sa santé et son hypersensibilité, ce dernier se lance dans un jugement de la poésie du temps dont l'entrée en matière frappe Orlando :

Tout ce qu'il pouvait dire, conclut-il, en cognant la table de son poing, c'est que l'art de la poésie était mort en Angleterre.

Comment cela pouvait-il se faire, avec Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson, Browne, Donne, qui tous étaient en train d'écrire, ou venaient d'écrire, Orlando, tout en dévidant les noms de ses héros favoris, ne pouvait le concevoir.¹ (*O*, p. 245)

L'argument principal de Nick Greene ne tarde pas à suivre :

Non, concluait-il, la grande époque de la littérature était révolue ; la grande époque de la littérature était celle des Grecs ; l'époque élisabéthaine était inférieure à tous égards à la grecque. [...] Leur époque, disait-il, se signalait par des préciosités et des expérimentations échevelées – les Grecs n'auraient toléré un instant ni les unes ni les autres. Dieu sait si cela le peinait de le dire – car il adorait la littérature autant qu'il adorait sa vie – mais il ne voyait rien de bon dans le temps présent et ne nourrissait aucun espoir quant à l'avenir. Sur quoi il se versa un autre verre de vin.² (*O*, p. 246)

Ce qui se joue ici, c'est évidemment une variation autour de la querelle des Anciens et des Modernes qui fit des émules en Angleterre et en Irlande, aboutissant aux essais d'auteurs comme William Temple ou Jonathan Swift. Nick Greene prend, sans ambages, le parti des anciens contre les élisabéthains, les modernes de l'époque et il est certain, par la mention des

¹ « All he could say, he concluded, banging his fist upon the table, was that the art of poetry was dead in England. / How that could be with Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson, Browne, Donne, all now writing or just having written, Orlando, reeling off the names of his favourite heroes, could not think » (62).

² « No, he concluded, the great age of literature is past ; the great age of literature was the Greek ; the Elizabethan age was inferior in every respect to the Greek. [...] Their own age, he said, was marked by precious conceits and wild experiments – neither of which the Greeks would have tolerated for a moment. Much though it hurt him to say it – for he loved literature as he loved his life – he could see no good in the present and had no hope of the future. Here he poured himself out another glass of wine » (62-63).

« préciosités et des expérimentations échevelées » de ces derniers, que Woolf reflète le modernisme qui correspond au temps de l'écriture de son roman. La romancière ne prend évidemment pas le jugement de son personnage à son compte, se plaisant même à le ridiculiser : la satire de Nick Greene, avide de nourriture et de boisson autant que d'argent en ce qu'il attend d'Orlando « une pension de trois cents livres par an »¹ (*O*, p. 247), pourrait presque se résumer à l'emploi du déterminant possessif qui accomplit le quasi-viol de l'un des mots-fétiches de Woolf qui ne peut s'employer qu'avec l'article défini : « il adorait *sa* vie » (nous soulignons).

L'on aurait tôt fait de considérer ce portrait satirique comme une simple pique de la romancière à l'encontre de l'attitude de contre-modernité, d'autant plus inepte qu'elle met sur un piédestal une littérature pour en conspuer une autre – et qui a lu les romans et articles de Woolf sait combien elle aimait à la fois les Grecs et les Élisabéthains – si la scène ne se trouvait réécrite, à plusieurs siècles et un changement de sexe du protagoniste de distance, dans le chapitre VI. Les mêmes termes se retrouvent, preuve de l'absence drastique d'évolution du personnage :

« Ah ! » dit-il en poussant un petit soupir [...], « ah ! chère madame, la grande époque de la littérature est révolue. Marlowe, Shakespeare, Ben Jonson – voilà les géants. Dryden, Pope, Addison – ceux-là étaient des héros. Tous, tous sont morts maintenant. Et qui nous ont-ils légué ? Tennyson, Browning, Carlyle ! » – et il lesta sa voix d'un immense mépris.

[...] « [L]a grande époque est révolue. Nous vivons en des temps dégénérés. Nous devons chérir le passé ; honorer ces écrivains – il en reste encore quelques-uns – qui prennent l'antiquité pour modèle [...] ».² (*O*, p. 374-375)

L'argumentation n'a pas changé, mais ni les modernes ni les anciens ne sont plus ici les mêmes. Ceux qui, jadis, étaient critiqués pour leur modernité, à savoir les Élisabéthains, se retrouvent, à plusieurs siècles de distance, dans la position des classiques et d'autres modernes ont pris la relève. Mais si la rhétorique de la modernité peut reposer sur une forme de permanence, celle de la contre-modernité fonctionne de façon similaire. Orlando le constate dans un morceau de monologue narrativisé : « Les noms étaient différents, bien sûr, mais l'esprit était le même »³ (*O*, p. 375). Belle preuve, s'il en était besoin, de la nature anhistorique de ce que Foucault appelle l'attitude de modernité ou dans le cas de Greene, de

¹ « a pension of three hundred pounds a year » (63).

² « 'Ah !' he said, heaving a little sigh [...], 'ah! my dear lady, the great days of literature are over. Marlowe, Shakespeare, Ben Jonson – those were the giants. Dryden, Pope, Addison – those were the heroes. All, all are dead now. And whom have they left us ? Tennyson, Browning, Carlyle ! ' – he threw an immense amount of scorn into his voice. / [...] 'the great days are over. We live in degenerate times. We must cherish the past ; honour those writers – there are still a few left of em – who take antiquity for their model [...]' » (196-197).

³ « The names were different, of course, but the spirit was the same » (197).

contre-modernité. Mais ce qui constitue peut-être, sans en avoir l'air, la plus redoutable pique de Virginia Woolf à l'encontre de la contre-modernité que symbolise Greene c'est que cette dernière, véhémement sur le plan esthétique et littéraire, le semble beaucoup moins dès qu'il s'agit des progrès en matière de confort et de mode. En effet, si son discours permet à Orlando de le reconnaître, la mise du poète jette dans un premier temps le trouble dans l'esprit de l'héroïne qui se livre à une comparaison systématique entre l'apparence présente du personnage et son apparence passée :

Elle avait toujours peine à croire qu'il s'agissait du même homme. Ses ongles étaient nets ; alors qu'ils étaient d'ordinaire longs d'un pouce. Son menton était rasé ; alors qu'il y poussait une barbe noire. Il portait des boutons de manchettes en or ; alors que son linge en lambeaux trempait dans le potage.¹ (*O*, p. 374)

À un premier niveau, ce sont d'abord les progrès, non dans la mode, mais dans la toilette et l'hygiène au sens le plus large, que l'apparence de Greene dénote en même temps que la différence drastique entre l'époque élisabéthaine et le XIX^e siècle de ce point de vue. Mais la netteté, la propreté et le goût de la mode dont témoigne Greene ne constituent-ils pas un paradoxe à savoir que le goût pour le confort moderne s'accompagne du dénigrement de la littérature de la même période ? Virginia Woolf a plus d'un tour rhétorique dans sa manche pour proposer une satire piquante de la contre-modernité.

Si la modernité est un *ethos*, dont Woolf illustre l'envers dans *Orlando*, notons que Meschonnic n'est pas si loin de Foucault lorsqu'il traite cette dernière comme « [u]ne essence mystérieuse, un esprit du temps, une valeur, un ensemble de valeurs »². Mais, dans son texte, un autre élément apparaît troublant pour qui compare la vision du tournant du siècle des deux côtés de la Manche. La mention des *Demoiselles d'Avignon* comme symbole de l'un des débuts potentiels de la modernité coïncide avec un article du volume de Bradbury et McFarlane dans lequel Alan Bullock associe le même tableau... au début du modernisme³. De surcroît, la date de 1912 en lien avec le livre de Thibaudet sur Mallarmé ou les débuts du futurisme coïncide, à une année près, avec celle retenue par Rabaté pour sa monographie sur les commencements du modernisme. Il est devenu impossible de reculer et il faut désormais se confronter à la question, épineuse entre toutes, du rapport entre modernité et modernisme.

¹ « Still she could hardly believe that he was the same man. His nails were clean ; where they used to be an inch long. His chin was shaved ; where a black beard used to sprout. He wore gold sleeve-links ; where his ragged linen used to dip in the broth » (196).

² H. MESCHONNIC, *op. cit.*, p. 24.

³ A. BULLOCK, « *The Double Image* », in M. BRADBURY, J. McFARLANE (eds.), *op. cit.*, p. 58-70.

En plaçant symboliquement le commencement du modernisme en 1890 et en reconnaissant, comme c'est quasi toujours le cas, les figures de précurseurs en Baudelaire et Flaubert, les deux termes pourraient devenir quasi synonymes. Mais comme l'on a refusé, plus haut, la question d'une modernité étudiée comme une périodisation pour lui préférer une éthique, le rapport des termes devient plus complexe. Premièrement, si l'on revient au système inclusif, le modernisme pourrait constituer l'une des modernités ou un moment de la modernité. Le problème que pose une telle conception, c'est celui du nom même qui sert à le désigner : le modernisme est en effet le seul mouvement de l'Histoire à intégrer la racine « modern- » dans son nom même. Aussi le modernisme ne saurait-il être pleinement expliqué qu'à partir d'une question de degré : il serait le mouvement le plus moderne de tous les mouvements modernes, un point culminant, la plus radicale des modernités. Mais cette modernité hypertrophiée, ce quasi-excès de modernité, ne saurait être réduit à une donnée circonstancielle ou, pour le dire autrement, à une modernité plus moderne car venue après toutes les autres et illustrant, pour ne pas dire reflétant, les mutations d'un monde bouleversé. Car après tout, la terre n'a pas cessé de tourner après la fin du modernisme ni la littérature d'évoluer. On sait en effet aujourd'hui qu'il y a *un après* du modernisme, que ce dernier n'a pas signé la fin des mouvements de modernisation et qu'il a même, si l'on en croit Ihab Hassan qui oppose terme à terme postmodernisme et modernisme comme la critique de ce dernier le faisait avec le réalisme¹, comme toute nouvelle modernité, été pensé par rapport à son devancier. Pour justifier l'étiquette, que l'on pourrait se contenter de rejeter comme simple version anglo-saxonne de notre modernité tout en pressentant que le concept mérite, ne serait-ce que par la vénérable tradition critique qu'il conduit avec lui, meilleur traitement, il faut arpenter d'autres pistes.

Si la modernité est de toutes les époques, reste à trouver ce qui pourrait constituer l'exception moderniste, ce qui justifie cette appellation, ce qui constitue le mouvement en hapax dans l'histoire littéraire occidentale, avant l'avènement du postmodernisme. On voit mal, sans cela, ce qui différencierait, du point de vue éthique, le modernisme du romantisme par exemple, tel qu'il est analysé dans un texte de Baudelaire, moins fréquemment cité que « Le Peintre de la vie moderne », à savoir le « Salon de 1846 » :

Il faut donc, avant tout, connaître les aspects de la nature et les situations de l'homme, que les artistes du passé ont dédaignés ou n'ont pas connus.

¹ Voir I. HASSAN, *The Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodern Literature*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982 [1971].

Qui dit romantisme dit art moderne, – c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts.¹

Il faut donc mettre l'accent sur ce que les artistes antérieurs ne traitaient pas ou sur ce qu'ils ignoraient pour de simples raisons chronologiques, en somme, faire mieux *aujourd'hui*. Mais si la recherche du moderne est celle de la nouveauté en adéquation avec le présent, le romantisme est déjà moderniste, et le mouvement considéré comme tel ne devient qu'une modernité parmi d'autres : moderne par les formes qu'il promeut, il n'est pas moderniste car il ne témoigne guère d'une quelconque unité. Sa peinture de la vie moderne est certes nouvelle, mais grâce aux transformations de la modernité sociale ou technique qui n'impliquent donc pas, pour l'artiste, un changement d'*ethos* par rapport aux modernes du passé, mais un simple changement d'époque. Autrement dit, du point de vue du modernisme, le contexte épistémologique, s'il doit nécessairement être convoqué pour comprendre pleinement certaines idées ou tendances des romans de notre période, ne saurait assurer sa valeur à l'étiquette de « modernisme ». Les sources d'influence fréquemment citées pour les romanciers de la période, qu'elles portent le nom de Nietzsche, Freud, Bergson ou encore Spengler, ne garantissent pas la légitimité de l'étiquette : si elles sont modernes par rapport aux conceptions du passé, elles ne font, finalement, que prendre la place de ce qui, jadis, constitua le *nec plus ultra* en matière de pensée nouvelle, qu'il s'agisse de Buffon et Cuvier pour Balzac ou de Darwin pour Zola.

On le comprend, et c'est là, croyons-nous, l'ambiguïté majeure du concept anglo-saxon, le modernisme ne peut être légitimé que par la question du degré de modernité, en ce qu'il postule, implicitement, que cette dernière est quantifiable. Or le paradoxe sur lequel repose le concept dans l'histoire de la critique anglo-saxonne est finalement le suivant : comme on l'a vu, l'histoire des *modernist studies* doit se lire comme un cheminement d'une critique formaliste vers un tournant épistémologique devenu, depuis la fin des années quatre-vingt environ, la nouvelle *doxa* des études sur les œuvres de la période. Mais cette tendance témoigne finalement du peu de pertinence de l'étiquette : en tant que peinture de la vie moderne ou investissement dans la littérature des idées du temps, le modernisme ne ferait que reconduire la dynamique moderne par excellence est n'est pas, de ce point de vue, un point de culmination, mais ne posséderait que le mérite d'être venu après. Il nous semble ainsi que cette étiquette ne peut être entendue, quelles que soient les tentatives de la même critique anglo-saxonne pour nous convaincre du contraire, que comme un formalisme esthétique. C'est

¹ CH. BAUDELAIRE, « Salon de 1846 », in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980 [1846], p. 643.

en effet le degré d'expérimentation, de recherches stylistiques et formelles qui font du modernisme un mouvement de modernité proprement *jamais vu* : la pointe de la modernité, son sommet. Nul besoin, même, de convoquer le contexte épistémologique : le roman peut être moderne grâce au monde dans lequel il apparaît, à ses bouleversements, à la redéfinition de la vision de l'homme, parce qu'il est le roman de l'âge moderne, le miroir plus ou moins déformant d'un monde changeant à chaque seconde. Mais cette adéquation avec le temps est purement circonstancielle, elle ne peut témoigner de l'aspect fédérateur que l'« -isme » implique et qui connote un projet, une entreprise collective. On tient peut-être, finalement, une explication plus probante que le chauvinisme ou la préférence nationale à la tendance anglocentriste de la critique : si cette dernière s'interroge sans cesse sur la pertinence d'intégrer au canon moderniste les auteurs continentaux, c'est peut-être parce que le roman continental de la période ignore ce radicalisme, cette hypertrophie de la composante formelle et la rupture qu'elle engendre avec les formes du passé.

En réduisant le modernisme au formalisme, et en ayant conscience, à ce stade, d'être passéiste sinon réactionnaire au regard de plusieurs décennies de critique anglo-saxonne, on multiplie toutefois les ambiguïtés plus qu'on ne les efface. Y aurait-il alors un roman moderne continental et un roman moderniste anglo-saxon ? Et sur quel point autre que géographique pourrait reposer la ligne de démarcation ? Comment juger objectivement de l'isolement de la composante formelle et que recoupe-t-elle au demeurant ? À partir de quand un roman est-il considéré comme expérimental ? Est-ce le propre d'un art déshumanisé pour parler comme José Ortega y Gasset ? Dès lors, un fort petit nombre d'œuvres pourrait prétendre à ce statut et certaines, hors d'Angleterre. Toutes les réponses à ces questions imposent un détour par le concept voisin d'avant-garde.

c. Un détour par l'avant-garde

Anne Tomiche classe en deux types l'analyse critique des relations entre modernisme et avant-garde : l'assimilation et la dissociation. Elle repère la première dans l'ouvrage de Bradbury et McFarlane :

Tout en notant la diversité des définitions du terme *modernism* et la diversité des mouvements et auteurs regroupés sous cette dénomination, tout en soulignant donc la pluralité des *modernisms* plutôt que la singularité du *modernism*, Malcolm Bradbury et James McFarlane

trouvent le commun dénominateur de toutes ces « versions du Modernisme » dans la notion d'évolution historique et de crise [...].¹

Elle ajoute que

[L]e « mouvement » en tant que principe est l'une des « composantes » du modernisme [...], et le « principe » qui caractérise spécifiquement le mouvement moderniste (et le distingue des mouvements antérieurs) est son statut d'avant-garde, qui tient précisément en ce qu'il constitue un « point de culmination » [...].²

Selon cette perspective, le modernisme apparaît comme un macro-mouvement d'avant-garde qui contient de micro-mouvements. Il faut d'ailleurs ajouter que cette assimilation rend caduc le concept de *high modernism* pourtant employé par les mêmes auteurs pour renvoyer à la décennie des années vingt. Si le modernisme, qui contient les écrivains solitaires comme les groupes constitués, est un « point de culmination » en lui-même, alors l'étiquette de *high modernism* devient redondante, à moins de signifier un point de culmination dans le point de culmination qui signifierait quitter le domaine de la critique littéraire pour pénétrer celui de l'eschatologie ou de l'hagiographie. De plus, si le haut modernisme sert à désigner la constitution progressive d'un canon, alors mieux vaudrait sans doute lui préférer l'expression de « modernisme classique » qui connote moins un quelconque jugement de valeur que le rapport du modernisme à une tradition en train de se construire, mais constitue le concept en quasi-oxymore si modernisme et avant-garde sont équivalents, l'éthique de l'avant-garde se construisant contre le classique et ne permettant pas de bâtir un nouveau canon dans la mesure où les œuvres ne visent pas à passer à la postérité.

La posture d'assimilation n'est pourtant pas la plus répandue et c'est souvent la dissociation qui prime. Ainsi Pericles Lewis semble opposer modernisme et avant-garde d'un point de vue à la fois éthique, sociologique, géographique et historique. Du point de vue éthique, entendu ici au sens d'un rapport avec la tradition et les standards du passé, l'avant-garde serait plus radicale que le modernisme et existerait dès lors entre les deux concepts une différence de degré. Mais s'ajoute un argument que l'on peut appeler, avec Anne Tomiche, « sociologique », à savoir l'organisation de l'avant-garde en groupes : « [L]e terme “avant-garde” implique aussi généralement l'idée de regroupements organisés [...], souvent annoncés de façon agressive dans des manifestes [...] »³. Les modernistes ont par

¹ A. TOMICHE, *art. cit.*, p. 37.

² *Ibid.*, p. 38. Les termes entre guillemets sont les traductions du texte de Bradbury et McFarlane.

³ P. LEWIS, *op. cit.*, p. 96 : « *The term avant-garde also generally implies organized groupings [...] often aggressively announced in manifestos [...]* ».

contraste – comme le signalait déjà la somme de Bradbury et McFarlane – toute latitude quant à leur appartenance ou non à un quelconque groupe, ils « pouvaient ou non appartenir à de tels groupes, et leurs manifestes avaient tendance à être plus individualistes »¹. Suit l'argument géographique :

Par conséquent, le terme « modernisme » est généralement utilisé aujourd'hui pour décrire toute littérature expérimentale en langue anglaise durant la première moitié du vingtième siècle, tandis qu'« avant-garde » réfère principalement à des tendances européennes continentales.²

Ce que l'on voit à l'œuvre ici, n'est-ce pas une forme d'idéologie voire de protectionnisme fonctionnant selon un double mouvement d'inclusion et d'exclusion ? En effet, en suivant Pericles Lewis, le concept de modernisme est finalement plus large que celui d'avant-garde, puisqu'il peut en inclure les groupes, mais aussi exclusif dans la mesure où l'Europe continentale ignorerait le modernisme et n'aurait connu que des manifestations d'avant-garde. Ajoutons à cela une dernière précision qui achève de dessiner l'ambiguïté byzantine de la relation entre les deux termes. Selon Lewis en effet, « [l]e terme “avant-garde”, même s'il n'est appliqué à l'art que depuis un siècle et demi, peut être employé pour décrire des œuvres de n'importe quelle période historique »³. Au contraire, « “modernisme” désigne aussi une périodisation »⁴. C'est aussi l'opinion d'Astradur Eysteinnsson, selon lequel

[l]'« avant-garde » n'est pas nécessairement associée à une quelconque période historique ; le terme réfère d'une façon générale [...] aux activités et aux mouvements expérimentaux et non conventionnels, particulièrement dans le domaine des arts.⁵

Une fois de plus, une histoire lexicologique devrait être proposée pour essayer de retrouver une hypothétique première occurrence du terme chargée de son sens purement littéraire, métaphorique bien entendu, là où le mot désigne d'abord explicitement un phénomène guerrier. Or, si l'avant-garde est de toutes les périodes, ne devient-elle pas un synonyme de « moderne » ? Non, répond Matei Calinescu car « [l]'avant-garde est en tout

¹ *Ibid.*, p. 96 « *might or might not belong to such groups, and their manifestos tended to be more individualistic* ».

² *Ibid.*, p. 96 : « *Finally, the term modernism is generally used today to describe all experimental literature in English of the first half of the twentieth century, whereas avant-garde refers mainly to continental European tendencies* ».

³ *Ibid.*, p. 96 : « *The term “avant-garde”, though applied to art only during the past century and a half, may be used to describe works of art of any historical period* ».

⁴ *Ibid.*, p. 96 : « *“Modernism” [...] is also a period concept* ».

⁵ A. EYSTEINSSON, *op. cit.*, p. 143 : « *“Avant-garde” is not necessarily tied to any historical period ; it refers in general terms, [...] to any experimental or unconventional activities and movements, especially in the arts* ».

point plus radicale que la modernité »¹, l'auteur reprenant l'argument d'une différence de degré. Mais sans le vouloir peut-être, Eysteinnsson redouble encore les ambiguïtés en réintroduisant un rapport à trois termes entre « avant-garde », « modernisme » et « moderne ». Il constate que le premier « a été un terme-clé pour l'art expérimental dans la critique continentale [...] »² tandis que le deuxième « [...] n'était que peu employé avec sa fin en « -isme » avant les années soixante »³. Selon lui, « moderne »,

bien qu'un terme plus vague encore, était et reste fréquemment employé (en anglais comme dans les autres langues européennes) dans des contextes où il se voit conférer le sens généralement attribué à « modernisme ».⁴

Force est de constater que l'analyse proposée par Eysteinnsson fait figure de raccourci et qu'elle est globalement fautive. Le qualificatif « moderne », dans les langues européennes et particulièrement en français, ne désigne pas le même concept que celui de modernisme : l'on a vu en effet que le moderne peut être de toutes les époques, ce qui n'est pas le cas du modernisme, qui implique une périodisation, un phénomène limité dans le temps. Si l'on suit les définitions de Lewis et Eysteinnsson, c'est davantage « avant-garde » qui deviendrait synonyme de « moderne » par leur nature anhistorique respective. De notre point de vue continental, cela ne va toutefois pas de soi, d'une part, car le terme d'« avant-garde » est, à tort ou à raison, intrinsèquement associé aux manifestations les plus expérimentales du tournant du siècle émanant de groupes unifiés, et d'autre part, car il existe une différence de degré entre moderne et avant-garde.

Deux exemples semblent ici nécessaires, volontairement empruntés à des genres différents. Si l'avant-garde est de toutes les périodes, dirons-nous que la poésie de la Pléiade, son adaptation de la forme du sonnet en lien avec la pratique de Pétrarque, est avant-gardiste par rapport aux formes précédentes, comme le rondeau, encore employé par Clément Marot ? Le terme choque l'oreille, mais ne pourrait pas moins être justifié dès lors que l'on prend en compte un texte comme *La deffence et illustration de la langue françoise* de Joachim Du Bellay, dont le ton mordant et très souvent polémique n'est finalement pas si loin de la connotation belliqueuse que le terme « avant-garde » recèle. Cependant, si l'on essaie de circonscrire la modernité de Cervantès par exemple, alléguerons-nous que l'écrivain espagnol est avant-gardiste par rapport au roman de chevalerie ? L'expression « romancier d'avant-

¹ M. CALINESCU, *op. cit.*, p. 96 : « *The avant-garde is in every respect more radical than modernity* ».

² A. EYSTEINSSON, *op. cit.*, p. 143 : « *had been a key term for experimental art in Continental criticism [...]* ».

³ *Ibid.*, p. 143 : « *was rarely used with its determinate -ism ending before the sixties* ».

⁴ *Ibid.*, p. 143 : « *although a vaguer term, was and still is frequently used (in English as well as in other European languages) in contexts where it bears the meaning generally attributed to "modernism"* ».

garde » est périlleuse et l'on pourrait à ce titre remarquer que, généralement, l'avant-garde convient mieux à la poésie qu'au genre romanesque. C'est ce que remarque Matei Calinescu dans son ouvrage :

il est [...] difficile, d'un point de vue européen, de concevoir que des auteurs comme Proust, Joyce, Kafka, Thomas Mann [...] soient des représentants de l'avant-garde. Ces écrivains ont en effet très peu, voire rien en commun avec des mouvements typiques de l'avant-garde comme le futurisme, le dadaïsme ou le surréalisme.¹

Henri Meschonnic donne la preuve de cette difficulté en prenant le (même) exemple des « grands modernes, qui participent de la modernité : Proust, Joyce, Kafka... » et en précisant que « [s]i avant-garde et modernité était la même chose, il faudrait les exclure de la modernité, et la modernité elle-même ne serait plus ce qu'elle est »². Cette assimilation, Renato Poggioli n'hésitait pas à l'opérer : après une « préhistoire » des avant-gardes débutant selon lui avec le *Sturm und Drang* et le premier romantisme, l'expérience se poursuivrait avec la bohème de la fin du dix-neuvième siècle, les expérimentations européennes qui précèdent la Première Guerre mondiale, puis

[l]a période qui [la] suit, [laquelle] a aussi été marquée, sur les traces de l'intuition bergsonienne et de la psychanalyse freudienne, par une série d'œuvres qui ont pratiqué les invocations musicales, les interprétations symboliques, et même une imitation de la vie psychique, ou la reconstruction de la totalité du monde intime et privé de la conscience : qu'il suffise de mentionner des écrivains comme Proust, Joyce, Kafka, et Italo Svevo [...].³

Ce n'est pas la conception qui prévaut chez Antoine Compagnon qui, à l'encontre de certains de ses contemporains anglo-saxons et de Poggioli, dissocie avant-garde et modernisme du point de vue de ce qu'Anne Tomiche nomme « la conscience du temps ». Selon lui en effet,

[l]'avant-garde n'est pas seulement une modernité plus radicale et dogmatique. Si la modernité s'identifie à une passion du présent, l'avant-garde suppose une conscience historique du futur et la volonté d'être en avance sur son temps.⁴

¹ M. CALINESCU, *op. cit.*, p. 140 : « it is [...] difficult, from a European point of view, to conceive of authors like Proust, Joyce, Kafka, Thomas Mann [...] as representatives of the avant-garde. These writers have indeed very little, if anything, in common with such typically avant-garde movements as futurism, dadaism, or surrealism ».

² H. MESCHONNIC, *op. cit.*, p. 83.

³ R. POGGIOLI, *op. cit.*, p. 229 : « The period following the First World War also expressed itself, on the tracks of Bergsonian intuition and Freudian psychoanalysis, in a series of works which made musical invocations, symbolic interpretations, and even an imitation of the psychic life, or reconstruction of the entire intimate and private world of the consciousness : enough to mention writers like Proust, Joyce, Kafka, and Italo Svevo [...] ».

⁴ A. COMPAGNON, *op. cit.*, p. 49.

On aura noté la parenté entre Compagnon et Meschonnic, dont les ouvrages respectifs ne sont séparés que par deux années, du point de vue du radicalisme de certaines émanations du moderne. L'accent esthétique de Meschonnic est toutefois déplacé vers un rapport au temps chez Compagnon – l'avant-garde se voulant en avance – qui est indissociable d'un rapport à la tradition, qu'elle soit celle du passé ou celle, nouvelle, que les modernes cherchent à créer dans le présent :

Le projet avant-gardiste me paraît toujours irréductible au projet moderniste : d'un côté Proust, Joyce et Woolf, Kafka et Mann, Eliot et Pound, c'est-à-dire la fondation d'une tradition nouvelle, et de l'autre Breton ou plutôt Dada, c'est-à-dire la négation de toute tradition.¹

L'on a beaucoup critiqué la volonté de classification, mais les mots comme les concepts qu'ils désignent doivent avoir un sens arrêté. En ce qui nous concerne, nous définirons ainsi les trois adjectifs qualificatifs « moderne », « avant-gardiste » et « moderniste » – car ce sont aussi les mêmes parties du lexique qui doivent être questionnées, à l'inverse de ce que fait, par exemple, Astradur Eysteinnsson, qui rapproche deux substantifs (modernisme et avant-garde) d'un adjectif qualificatif (moderne). L'objectif n'est pas de proposer une systématisation rigide, mais de conserver aux termes une certaine souplesse d'utilisation tout en tâchant d'en minorer la synonymie.

L'adjectif qualificatif « moderne » désigne l'idée d'une rupture avec la tradition liée à un état d'insatisfaction et à une volonté de faire progresser la littérature et ses formes, voire d'établir une nouvelle tradition. Le qualificatif « moderne » est anhistorique et transculturel : l'on peut être moderne partout, tout le temps, à partir du moment où le nouveau a été érigé comme valeur. Est moderne tout artiste novateur par rapport au passé, que cette modernité soit revendiquée ou dévolue, par les successeurs ou la critique.

L'adjectif qualificatif « avant-gardiste » désigne l'idée d'une rupture avec la tradition liée à un état d'insatisfaction qui se manifeste dans des formes expérimentales et parfois iconoclastes voire nihilistes qui ne visent pas l'établissement d'une nouvelle tradition, mais en nient le principe même. Le qualificatif « avant-gardiste » est potentiellement anhistorique, mais son domaine commun d'utilisation est celui des multiples « -ismes » du tournant du siècle et transculturel. L'avant-garde fonctionne le plus souvent en groupes unifiés et selon la rhétorique d'une modernité revendiquée.

L'adjectif qualificatif « moderniste » désigne l'idée d'une rupture avec la tradition liée à un état d'insatisfaction et à une volonté de faire progresser la littérature et ses formes par des

¹ *Ibid.*, p. 163.

expérimentations qui visent peut-être à établir une tradition nouvelle. Le qualificatif « moderniste » est historique : l'on est moderniste entre 1890 et 1930, selon une latitude plus ou moins grande qui n'excède toutefois pas le tournant du siècle et potentiellement transculturel. Mêmes si les artistes modernistes ne sont pas avant-gardistes, car n'appartenant pas à des groupes structurés, ils peuvent entretenir des relations avec l'avant-garde. La modernité moderniste ne peut être que dévolue dans la mesure où le qualificatif n'est pas employé par ceux qu'il désigne.

Pour synthétiser, l'on pourrait considérer que c'est finalement le terme d' « avant-garde » qui est le moins problématique dans la mesure où l'on pourrait le considérer comme un désignateur rigide là où les deux autres, « moderne » et « moderniste », fonctionnent comme des désignateurs labiles. Si « moderniste » peut apparaître plus clair dans un premier temps, du fait de la périodisation, il n'en demeure pas moins un terme extrêmement problématique. Premièrement, c'est sa nature d'« -isme » qui est en jeu et qui pose donc la question d'une hypothétique unité. Deuxièmement, c'est son rapport à la tradition qui est ambigu : est-il du côté de l'établissement d'une nouvelle tradition ou du dogmatisme parfois teinté de nihilisme typique de l'avant-garde ? Troisièmement, c'est sa nature transculturelle qui doit être interrogée : le moderne et l'avant-garde n'ont pas de frontières, le modernisme ne serait-il pas anglo-saxon ? Toutes ces ambiguïtés sont balayées par l'avant-garde qui fonctionne en groupes unifiés dont l'association à une aire culturelle particulière ne pose pas problème et refuse toute tradition selon une éthique de la table-rase. L'on pourrait ajouter que cette négation de toute tradition s'accompagne d'une absence de postérité, caractéristique dans laquelle Manuel Durán, dans un article sur la *greguería* ramonienne, voit la marque distinctive de l'avant-garde¹. De ce point de vue, Ramón Gómez de la Serna est avant-gardiste dans la mesure où, si de nombreux écrivains postérieurs au géant madrilène ont reconnu une dette à l'égard de ses expérimentations débridées – citons entre autre Borges et Cortazár – aucun d'entre eux n'a écrit « à la manière de Ramón », à la différence, par exemple, de l'influence de Joyce rappelée par Christopher Butler et, avant lui, par Robert Martin Adams dans son *After Joyce : Studies in Fiction after « Ulysses »*². Ajoutons que Ramón fut pleinement intégré à la vie des avant-gardes européennes, que ce soit par sa traduction du *Manifeste du futurisme* ou son organisation à Madrid en 1915 de la première exposition cubiste. Néanmoins, l'*ethos* de Ramón ne laisse pas d'être ambigu. John McCullough rappelle

¹ M. DURÁN, « Origen y función de la greguería », in N. DENNIS (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa, Dovehouse, 1988, p. 113.

² R. M. ADAMS, *After Joyce : Studies in Fiction after « Ulysses »*, New York, Oxford University Press, 1977.

en effet, comme si l'œuvre de l'écrivain madrilène devait être appréhendée à la manière d'une toile cubiste, que « [l]e côté avant-gardiste de Gómez de la Serna ne représente [...] qu'une seule facette de son œuvre »¹ et que celui qui développa une *persona* d'avant-garde par la mise en scène de soi permanente n'oblitére pas son rapport à la tradition.

Le rapport des autres auteurs à l'avant-garde est tout aussi problématique. On sait que Gide a assisté aux manifestations avant-gardistes parisiennes, qu'il a accueilli, avec les autres contributeurs de *La NRF*, les expérimentations de Dada, mais qu'il s'est par ailleurs montré plus que circonspect à leur rencontre, en dépit d'une réelle curiosité initiale. Dans les pages d'*Incidences*, l'auteur des *Faux-Monnayeurs* revient en effet d'une manière critique sur Dada, qu'il définit comme un feu de paille : « Dans ce seul mot "Dada", ils auront d'un coup exprimé tout ce qu'ils avaient à dire, en tant que groupe [...] »². Désignateur rigide, le nom du groupe d'avant-garde serait aussi, à en croire Gide, synthèse autant qu'épuisement des velléités esthétiques avant-gardistes et l'on comprend mieux que le propre des romanciers modernistes ait été le refus de l'emploi de toute étiquette. L'on pourrait cependant arguer que Gide, comme Ramón, fut l'écrivain de textes sans postérité, non le roman du roman qu'est *Les Faux-Monnayeurs*, dont les Nouveaux Romanciers notamment chanteront les louanges, mais l'ensemble des trois soties, véritable épiphénomène de la fiction narrative en prose du vingtième siècle, genre dont Gide serait, à l'image de Faulkner avec la création de son comté fictif du Yoknapatawpha, l'« unique possesseur et propriétaire ». Mais cette nouveauté générique gidienne est moins création que recreation ou plutôt, et pour employer d'ores et déjà un concept propre aux théories de la fiction qui sera étudié plus en détail dans la deuxième partie de ce travail, il réactive une relation d'accessibilité entre son propre monde fictionnel et un monde préexistant, celui de la sotie médiévale³.

La relation de Joyce et Woolf à l'avant-garde apparaît plus simple. Tous deux modernistes au sens où l'entend Compagnon – ils apparaissent, plus que les deux autres auteurs, comme les instigateurs d'une tradition nouvelle – cet *ethos* n'empêche pas des points de convergence, qu'ils soient circonstanciels, à l'image de ceux que repère Pericles Lewis dans le parcours joycien durant l'écriture d'*Ulysse*⁴ ou rhétoriques, ainsi de l'invocation sous forme de prophétie qui clôture « Mr Bennett et Mrs Brown » de Woolf⁵. On notera que ce

¹ J. McCULLOUGH, *op. cit.*, p. 13 : « *The avant-garde side of Gómez de la Serna represents [...] only one facet of his work* ».

² A. GIDE, *Essais critiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 229.

³ Voir *infra*, p. 357-366.

⁴ Voir *supra*, p. 58.

⁵ « Tolérez le spasmodique, l'obscur, le fragmentaire, le raté. On invoque votre aide pour une bonne cause. Car je vais faire pour finir une prédiction d'une témérité sans égale : nous sommes en train de vaciller au bord d'une

qu'appelle de ses vœux la romancière, c'est « une des grandes époques de la littérature anglaise », autrement dit, l'établissement d'une nouvelle tradition qui passe par l'expérimentation. Si la rhétorique futuriste teintée de désirs utopiques est présente, le nihilisme de l'avant-garde n'existe pas chez la romancière.

Pour nous, et du fait de leur rapport distinct à la tradition, modernisme et avant-garde ne sont pas synonymes et le premier ne peut inclure, dès lors, que des électrons libres. C'est ce que fait implicitement remarquer Ramón dans l'un de ses essais, assez méconnu, intitulé « *La Torre de Marfil* », c'est-à-dire « La Tour d'ivoire », au sein d'un passage dans lequel il regroupe au sein d'une métaphorique tour d'ivoire, quelques romanciers ou écrivains que l'on pourrait aisément qualifier de modernistes :

certains contemporains [...] firent le meilleur de leur œuvre dans la Tour d'Ivoire, depuis Proust jusqu'à Paul Valéry en passant par Lawrence, par Joyce, par Huxley et par Gide [...], c'est-à-dire tous ceux qui ont influencé la littérature actuelle.¹

Ces lignes de Ramón sont précieuses en ce qu'elles dessinent bien l'établissement, déjà, par les modernistes, d'une tradition nouvelle, visible dans l'influence des auteurs continentaux et insulaires cités. L'article sur la tour d'ivoire a en effet été publié assez tardivement par rapport aux expérimentations modernistes, en deux livraisons proposées au périodique *Sur* entre 1937 et 1939. À l'aube d'un nouveau conflit mondial, Ramón jette un regard rétrospectif sur un modernisme qui n'aura été le fait que de tentatives isolées, mais qui peuvent malgré tout être regroupées à partir de cet argument même et qui font corps, véritablement, par l'établissement d'une nouvelle tradition.

Si un oxymore comme « modernisme classique » peut avoir une légitimité, personne ne l'a mieux dit que T. S. Eliot lui-même au sein d'un article, devenu légendaire, consacré à *Ulysse*. En schématisant, il serait possible d'interpréter le texte d'Eliot comme un quasi-manifeste du haut modernisme en ce qu'il accomplit la synthèse entre l'anticipation d'une postérité de l'œuvre joycienne et sa méthode expérimentale. L'attaque de la partie consacrée à *Ulysse*, qui répond principalement aux critiques adressées au roman par Richard Aldington, poète imagiste et écrivain de la période, au premier rang desquelles celle qui brocarde le livre comme une « invitation au chaos », a de quoi surprendre pour qui a

des grandes époques de la littérature anglaise. Mais nous n'y entrerons que si nous sommes résolus à ne jamais, jamais abandonner Mrs Brown ». V. WOOLF, « Mr Bennett et Mrs Brown », *art. cit.*, p. 70.

¹ R. GÓMEZ DE LA SERNA, « *La Torre de Marfil* », in *Obras completas XVI, Ensayos, retratos y biografías : Efigies, Ismos, Ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2005 [1937-1939], p. 724 : « aquellos contemporáneos [...] hicieron lo mejor de su obra en la Torre de Marfil, desde Proust a Paul Valéry pasando por Lawrence, por Joyce, por Huxley y por Gide [...], es decir todos los que han influenciado a la literatura actual ».

intériorisé l'idée d'un modernisme synonyme de rupture : « Je pense que M. Aldington et moi-même sommes plus ou moins d'accord quant à ce que nous voulons en principe, et d'accord pour l'appeler classicisme »¹, « un but auquel toute bonne littérature tend, si c'est pour son bien, en adéquation avec les possibilités de son lieu et de son époque »². Mais Eliot précise que ce classicisme n'est pas celui, poussiéreux sinon statufié, de qui « tourne le dos au neuf dixième de la matière dont il dispose, sélectionnant seulement la camelote momifiée d'un musée – comme certains écrivains contemporains [...] »³, mais celui de l'auteur qui « tire le meilleur de la matière qui est entre ses mains »⁴. N'y a-t-il pas dans ce classicisme une manière d'héroïser le présent ? Ce qui fait d'*Ulysse* une œuvre instantanément classique, c'est la richesse d'« une méthode que d'autres doivent poursuivre après lui »⁵, mais également sa propension à l'ordre, le terme apparaissant sous la plume d'Eliot qui voit dans le roman joycien, et c'est là le passage le plus souvent glosé de son essai, « une façon de contrôler, d'ordonner, de donner une forme et une signification à l'immense panorama de futilité et d'anarchie qu'est l'histoire contemporaine »⁶. Mais, et c'est là le tour de force de l'essai, Eliot parvient à concilier sa vision classique de l'œuvre – reposant sur l'ordre et l'établissement d'une tradition nouvelle – avec la rhétorique propre à la modernité, en particulier l'insistance sur le progrès qui passe par l'analogie avec la science : l'utilisation de l'hypotexte odysseén « a l'importance d'une découverte scientifique. Personne d'autre n'a bâti un roman sur de telles fondations auparavant [...] »⁷. Si nous avons l'isme aussi facile que Ramón, nous serions tenté d'affirmer que ce que dessine Eliot dans le présent article pourrait s'apparenter à une forme de « joycisme », mais cela serait faux. Ce n'est pas en effet un courant ou une école que vise à établir Eliot à partir de sa lecture du roman joycien car ceux qui poursuivront le travail de Joyce « [...] ne seront pas des imitateurs, pas davantage que le scientifique qui utilise les découvertes d'un Einstein en poursuivant ses propres investigations complémentaires et indépendantes »⁸. Sans en avoir l'air, cette précision est d'importance : il ne saurait y avoir de

¹ T. S. ELIOT, « Ulysses, Order, and Myth », in R. ELLMANN, C. FEIDELSON, JR. (eds.), *op. cit.* [1923], p. 680 : « I think that Mr. Aldington and I are more or less agreed as to what we want in principle, and agreed to call it classicism ».

² *Ibid.*, p. 680 : « a goal toward which all good literature strives, so far as it is good, according to the possibilities of its place and time ».

³ *Ibid.*, p. 680 : « by turning away from nine tenths of the material which lies at hand, and selecting only mummified stuff from a museum – like some contemporary writers [...] ».

⁴ *Ibid.*, p. 680 : « by doing the best one can with the material at hand ».

⁵ *Ibid.*, p. 681 : « a method which others must pursue after him ».

⁶ *Ibid.*, p. 681 : « a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history ».

⁷ *Ibid.*, p. 680-681 : « has the importance of a scientific discovery. No one else has built a novel upon such a foundation before [...] »

⁸ *Ibid.*, p. 681 : « will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in

méthode partagée, mais uniquement des méthodes indépendantes, qui peuvent s'inspirer de celle de Joyce, non en imitant, mais en cherchant d'autres moyens de travailler une matière à la fois originale, inédite, et néanmoins ordonnée, dans le genre du roman.

Par son injonction au classicisme, le mot d'ordre d'Eliot rappelle l'éthique de Rivière, Gide et les collaborateurs de *La NRF*¹. À la différence de cette dernière néanmoins, qui ne tolère que des innovations mesurées, le modernisme anglo-saxon accepte la démesure si elle est synonyme à la fois d'ordre et de nouveauté. L'étiquette en « -isme » demeure toutefois problématique. Si la rupture est le propre de l'avant-garde et que l'*ethos* de la modernité est opposition n'empêchant pas une forme d'héritage, de continuation sous le prisme d'une transformation ou d'une modernisation, l'étiquette devient superflue, à moins de doubler l'*ethos* de caractéristiques communes, qu'elles soient poétiques, esthétiques, formelles, stylistiques ou, dans une optique moins formaliste, épistémologiques. Si l'on s'accorde toutefois à voir, avec Antoine Compagnon, le modernisme comme établissement d'une tradition nouvelle, il faut aussi étudier son rapport avec ce qui le précède, particulièrement, dans le genre romanesque, avec le naturalisme.

3) Modernisme et naturalisme

a. Mutations insulaires ?

La question naturaliste apparaît centrale dans la définition du modernisme. D'une façon savoureuse, l'article du recueil de Bradbury et McFarlane consacré à la succession des mouvements, des revues et des manifestes depuis le naturalisme, débute par le rappel de la volonté propre à Zola de promouvoir largement le terme de naturalisme. Rappelons en effet avec Colette Becker que

[d]ans la campagne qu'il mène pour imposer une nouvelle littérature, Zola utilise le mot comme un drapeau, parce que, comme il l'a expliqué à Goncourt, il faut nommer les choses pour qu'elles existent.²

Ironiquement, et alors que les *modernist studies* en lien avec le roman s'accordent à peu près unanimement à faire de Flaubert le précurseur du modernisme, c'est bien plutôt de la rhétorique zolienne qu'elles ont hérité en raison de la nécessité de nommer les phénomènes pour en faire ressortir la nouveauté.

pursuing his own, independant, further investigations ».

¹ Voir *supra*, p. 62-63.

² C. BECKER, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Armand Colin, 2008 [1998], p. 75.

Il est peu dire que la critique est souvent gênée par le naturalisme, en ce qu'il peut être analysé à la fois comme un mouvement précurseur du modernisme, comme le premier mouvement moderniste ou, en raison de sa nature encore réaliste, comme un repoussoir. Bradbury et McFarlane ont raison de rappeler que la posture de Zola évoque celle du modernisme à venir car « en exprimant la conviction de la nécessité de nommer et de promouvoir son mouvement, de lui donner un programme et un manifeste » selon eux « Zola agissait dans un esprit très proche du modernisme »¹ ou plutôt de l'avant-garde si l'on prend en compte les distinctions opérées plus haut. Une telle vision prévalait déjà chez Poggioli qui, assez tôt dans son ouvrage, réaffirme « le caractère avant-gardiste du naturalisme »². Il serait tout à fait possible de considérer le naturalisme comme un prélude au modernisme pour trois raisons au moins : premièrement, son éthique en tant qu' « enfant légitime du romantisme contre lequel il s'opposa [...] au moment où la mentalité romantique était devenue la norme » et « qui disparut à son tour, soudainement, après son propre triomphe »³. Deuxièmement, le naturalisme était déjà une pratique réflexive : rappelons que Zola, avant de débiter le cycle des *Rougon-Macquart*, relit *La Comédie humaine* et par l'apport scientifique des théories liées à l'hérédité, fait œuvre moderne à la fois contre le romantisme, mais aussi par rapport au roman balzacien dont il hérite dans un même temps de certaines techniques de composition. Troisièmement, le roman naturaliste était, selon les termes mêmes de Zola, un roman expérimental et c'est ce qui entraîne Poggioli à le classer dans le champ des manifestations avant-gardistes :

Le facteur expérimental dans l'avant-gardisme est acquis pour quiconque possède ne serait-ce qu'une connaissance sommaire du cours de l'art contemporain. [...] [Q]u'il suffise de dire que durant trois quarts de siècle, l'histoire de la poésie et de la littérature européennes n'a pas été marquée que par une série de mouvements comme le naturalisme et la décadence, le symbolisme et le futurisme, le dadaïsme et le surréalisme ; elle a aussi été une séquence de créations, d'adoptions et de liquidations de formes techniques [...].⁴

¹ M. BRADBURY, J. McFARLANE, « *Movements, Magazines and Manifestos : the Succession from Naturalism* », in M. BRADBURY, J. McFARLANE (eds.), *op. cit.*, p. 192 : « *in expressing his conviction of the need to name and advertise his tendency, to give it a programme and a manifesto, Zola was acting very much in the Modernist spirit* ».

² R. POGGIOLI, *op. cit.*, p. 11 : « *the avant-garde character of naturalism* ».

³ *Ibid.*, p. 82 : « *legitimate child of the romanticism it opposed precisely when the romantic mentality had become current fashion, and in turn suddenly disappeared after its own triumph [...]* ». Notons que cet argument de Poggioli anticipe sur la lecture qu'offre Clement Greenberg de la succession des entreprises de rénovations esthétiques dans le courant du XIX^e siècle. Voir *supra*, p. 79-80.

⁴ *Ibid.*, p. 131-132 : « *The experimental factor in avant-gardism is obvious to anyone having even a summary knowledge of the course of contemporary art. [...] [S]uffice it to say that for three quarters of a century the history of European poetry and literature has not only been a series of movements such as naturalism and decadence, symbolism and futurism, dadaism and surrealism ; it has also been a sequence of creations,*

Qu'on regarde le naturalisme comme une avant-garde ou, du fait de sa proximité avec le réalisme balzacien, comme un prolongement de formes romanesques traditionnelles, l'étude des romanciers modernistes européens ne peut faire l'économie d'un examen de leur relation avec ce dernier. C'est ce que résume Pericles Lewis en insistant sur l'ambiguïté du rapport entre les deux termes :

Les critiques s'interrogent pour savoir si le naturalisme fut le premier mouvement moderniste ou le dernier mouvement avant le modernisme. De nombreux modernistes du vingtième siècle se pensaient en rébellion contre les conventions du naturalisme du dix-neuvième siècle, mais l'intérêt des naturalistes pour la description détaillée du monde objectif, et leur volonté de briser les tabous autour de certains sujets, contribua d'une façon importante au développement du modernisme.¹

L'on pourrait dès lors analyser une double tendance face au naturalisme : celle, associée au symbolisme et à la décadence, qui consiste à s'en écarter radicalement, voyant dans le mouvement initié par Zola

une force usée, une mode mécanique et fondamentalement dénuée d'imagination dans les arts, dépendante de l'imitation scrupuleuse plutôt que d'une prise en main de l'imagination [...].²

L'autre posture, associée implicitement au modernisme romanesque, consisterait à y déceler un héritage, particulièrement perceptible chez un auteur comme James Joyce qui ne recule, dans *Ulysse*, devant aucun détail concret, qu'il s'agisse de la défécation bloomienne dans « Calypso », de la miction de Bloom et Stephen dans « Ithaque », du pet comme forme corporelle de musicalité dans « Les Sirènes » ou encore, de la masturbation de « Nausicaa » ou des règles de Molly dans « Pénélope ». L'on pourrait nous reprocher de caricaturer ici le naturalisme et d'en faire un mouvement complaisant dans la représentation des fonctions les plus basses et triviales du corps humain. S'il est évidemment beaucoup plus que cela, il est certain que Pericles Lewis pense à des scènes de ce genre lorsqu'il perçoit un héritage du naturalisme dans la façon moderniste de dépasser les tabous. Il existe ainsi chez Joyce un attachement matérialiste qui s'exprime dans les conversations avec Arthur Power :

adoptions, and liquidations of technical forms [...] ».

¹ P. LEWIS, *op. cit.*, p. 45 : « *Scholars debate whether naturalism was the first modernist movement or the last movement before modernism. Many twentieth-century modernists thought of themselves as rebelling against the conventions of nineteenth-century naturalism, but the naturalists' interest in describing the objective world in detail, and their willingness to break taboos about subject matter, contributed importantly to the development of modernism ».*

² M. BRADBURY, J. McFARLANE, « *Movements, Magazines and Manifestos : the Succession from Naturalism »*, *art. cit.*, p. 197 : « *a spent force, a mechanical and basically unimaginitive mode in the arts, dependent upon careful imitation rather than imaginative grasp [...] ».*

Ce qui rend malheureuse la vie de la plupart des gens, c'est un romantisme déçu, un idéal irréalisable ou mal conçu. En fait, on peut dire que l'idéalisme est la ruine de l'homme. Si nous vivions au niveau de la réalité, comme devait le faire l'homme primitif, nous nous en trouverions bien mieux. C'est pour cela que nous sommes faits. La nature n'est absolument pas romantique. C'est nous qui y mettons du romanesque, ce qui est une attitude fautive, de l'égotisme, absurde comme tout égotisme. Dans *Ulysse*, j'ai essayé de rester près de la réalité.¹

Virginia Woolf aurait-elle extrapolé en classant d'une façon univoque Joyce dans le camp des romanciers spiritualistes ? De ce point de vue, l'on rappellera que le terme même de « matérialisme » qui joue un rôle de repoussoir dans les articles-manifestes woolfiens, figure déjà sous la plume de Flaubert dans une lettre à Madame Roger des Genettes datée du samedi 8 décembre 1877 : « Ce matérialisme m'indigne, et, presque tous les lundis, j'ai un accès d'irritation en lisant les feuilletons de ce brave Zola »². Autrement dit, si Woolf apparaissait plus flaubertienne que Joyce de ce point de vue, il n'en demeure pas moins que, comme l'auteur de *Madame Bovary*, le romancier irlandais se plaît à illustrer, par le biais de personnages comme celui de Gerty MacDowell dans « Nausicaa », les désastres de l'imagination trop fertile qui joue à romancer le quotidien. Gerty voit en Bloom un prince charmant, mais elle n'en constitue pas moins le support visuel de la satisfaction sexuelle solitaire du personnage masculin. Ce bovarysme, Joyce l'associe ainsi à des faits bruts qui conduisent le texte du côté de la corporéité, de la trivialité, voire d'une vulgarité réservée traditionnellement au naturalisme et dont les autres œuvres du corpus ou d'autres textes contemporains ne témoigneraient pas à un degré si élevé³.

La comparaison entre les mentions de leurs règles au sein de leurs monologues par Molly Bloom et mademoiselle Else dans le texte éponyme de Schnitzler le montre bien. Si le constat de la récurrence périodique est le même, par anticipation chez Else⁴, rétrospection chez Molly⁵ et si le terme même n'apparaît noir sur blanc que chez Schnitzler là où Joyce ne fait employer à Molly qu'un terme très général non rendu par la traduction (« *that thing* » : « cette chose »), la figure féminine ne pense pas seulement l'événement, mais le vit, ce qui

¹ A. POWER, *op. cit.*, p. 136-137.

² G. BOLLÈME, *op. cit.*, p. 280.

³ Qu'il suffise, pour s'en convaincre, de comparer la franchise joycienne – même si les mots, finalement, apparaissent rarement directement hormis dans le monologue final de Molly – aux circonlocutions gidiennes lorsqu'il s'agit de désigner ce que Joyce appelle « le rite d'Onan » : « *rite of Onan* » (*U.*, p. 791/689). C'est le cas dans le chapitre XII de la première partie, dans lequel Édouard prend connaissance, grâce à Sarah, de quelques mots du journal du père de cette dernière, le pasteur Vedel, dans lequel il témoigne de ses efforts sans cesse renouvelés pour « ne plus fumer », Sarah pensant que « 'fumer' [est] mis là pour autre chose » (*FM*, p. 256). Cette « autre chose », Boris, plus loin dans le roman, la désigne sous le terme de « magie ».

⁴ « La nuit dernière aussi, j'ai affreusement mal dormi. À cause de mes règles, évidemment. Ça m'élanche dans les reins. On est le trois septembre. Donc le six, probablement ». A. SCHNITZLER, *Mademoiselle Else*, trad. H. CHRISTOPHE, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1993 [1924], p. 19-20.

⁵ « c'était quand la dernière fois le lundi de la Pentecôte oui ça fait seulement près de trois semaines [...] » : « *when was it last I Whit Monday yes its only about 3 weeks [...]* » (*U.*, p. 842/729).

entraîne la visualisation lectoriale d'une micro-scène qui s'étend sur plusieurs pages, là où le constat n'occupe que quelques lignes chez Schnitzler. Joyce ne se montre ainsi guère avare de détails concrets :

Ô Saprستي voyons oui voilà que ça y est oui non [...] Dieu sait que nous avons toujours quelque chose qui cloche 5 jours toutes les 3 ou 4 semaines le déballage mensuel de rigueur hein écœurant cette nuit où ça m'a prise tout d'un coup [...] où est parti le pot de chambre [...] Seigneur je me rappelle le temps où je pouvais envoyer ça tout droit en sifflant presque comme un homme doucement O Seigneur quel bruit pourvu qu'il y ait des bulles dessus car c'est signe que de l'argent me viendra de quelqu'un [...] ¹ (U, p. 840-841)

Plutôt qu'un simple héritage, qui resterait, y compris dans le cas de Joyce, dans l'ordre du représenté, ne peut-on percevoir aussi un lien dans l'ordre des techniques de représentation qui, davantage qu'une opposition, dessinerait plutôt une mutation du naturalisme ? C'est une posture que Bradbury et McFarlane substituent à celle, résolument polémique, des symbolistes et des décadents :

D'autres, au contraire, reconnaissent amplement la dette *technique* même du nouveau style vis-à-vis de l'ancien [...]. « Naturalisme » était une désignation trop honorable pour être mise de côté avec légèreté ; ce qui était nouveau était, à leurs yeux, une mutation du naturalisme, et non sa répudiation. « Naturalisme psychique » fut un terme qui connut une grande faveur.²

Ce qui est ici analysé, c'est une modification du champ d'application de ce naturalisme : sans refuser l'élargissement du représentable hérité par le modernisme, ce dernier modifie aussi son terrain privilégié : de l'extériorité objective l'on passe à l'intériorité subjective pour délimiter un naturalisme de la conscience. Mais cette entreprise de transformation se fait au prix d'un retour à l'étymologie du terme : le naturaliste est celui qui représente la nature, curieuse évacuation de l'« -isme » zolien dans une critique pourtant prompte à les multiplier. C'est la conclusion de Bradbury et McFarlane, par le recours à une traduction d'un fragment de l'article « *Die Moderne* » du critique d'art Friedrich Michael Fels qui associe, en 1893, naturalisme et modernité :

¹ « O Jesus wait yes that thing has come on me yes [...] God knows theres always something wrong with us 5 days every 3 or 4 weeks usual monthly auction isnt it simply sickening that night it came on me like that [...] wheres the chamber gone [...] God I remember one time I could scout it out straight whistling like a man almost easy O Lord how noisy I hope theyre bubbles on it for a wad of money from some fellow [...] » (728-729).

² M. BRADBURY, J. McFARLANE, « *Movements, Magazines and Manifestos : the Succession from Naturalism* », art. cit., p. 197 : « Others, by contrast, generously recognized the very real technical debt which the new style owed the old [...]. "Naturalism" was too honourable a designation to be lightly cast aside ; what was new was, in their eyes, a mutation of Naturalism not a repudiation of it. "Psychic Naturalism" was a term that found much favour ».

Finalement, tout le monde est naturaliste. L'homme qui essaie avec le soin le plus méticuleux d'imiter le monde extérieur dans ses moindres détails, en préservant d'une façon stricte tout le désordre dans la coïncidence d'éléments insignifiants ou inconséquents, est un naturaliste. L'homme qui s'immerge dans le monde intérieur et trace avec le soin le plus anxieux les minuscules nuances de la vie de l'âme est un naturaliste. Par conséquent, tout romantique est un naturaliste... Tout bon poète est un naturaliste [...].¹

En résumé, tout écrivain, y compris le poète, cherche à représenter la nature, qu'elle soit extérieure ou intérieure. Belinda Cannone ne dit pas autre chose à propos des romans de Joyce et de Woolf :

Il y a bien, dans cette volonté de reproduction de la pensée en son jaillissement, une forme de naturalisme, mais c'est que la « nature » a changé : elle n'est plus ce qui entoure le sujet mais ce qui, de l'extérieur, se reflète dans son âme. Être fidèle à la nature devient être fidèle à l'âme, au flux de conscience. Ainsi, le roman naturaliste se fait roman de la conscience.²

Il semble ainsi que ce soit le roman insulaire de Joyce et, d'une façon moindre, de Woolf, qui ait le plus profité du naturalisme du siècle précédent quand, à la même période, le continent se détourne de lui pour le condamner en proportion, peut-être, du rayonnement du naturalisme zolien.

b. *Oppositions continentales ?*

« Le roman dont rêve le jeune Gide [...] est un roman symboliste, qui rejette les solutions du réalisme et du naturalisme » écrit Alain Goulet, « l'histoire “*tranche de vie*”, les personnages qui font “*concurrence à l'état-civil*”, les descriptions conçues comme fac-similé de la réalité »³. Mais cette opposition est encore d'actualité au sein des soties, en particulier dans *Les Caves du Vatican* dont toute la première partie, au moins, peut se lire comme une parodie de l'esthétique naturaliste par le biais du franc-maçon Anthime Armand-Dubois, athée farouche qui se livre, enfermé dans « l'orangerie dont [il] avait fait [...] son laboratoire » (CAV, p. 996), à des expériences scientifiques sur des rats, à une forme de vivisection en somme. Le retour de ce terme, que l'on emploie ici en renvoyant aux mots de

¹ *Ibid.*, p. 198 : « *Ultimately, everybody is a Naturalist. The man who tries with the most painstaking care to imitate the external world in all its details, strictly preserving all the disorder of coincidental or insignificant or inconsequential things, is a Naturalist. The man who immerses himself in the inner-world and traces with anxious care every little nuance of the life of his soul is a Naturalist. Finally, every Romantic is a Naturalist... Every good poet is a Naturalist [...]* ».

² B. CANNONE, *op. cit.*, p. 41.

³ A. GOULET, « Pièces d'un dossier sur *Les Faux-Monnayeurs* », in *Bulletin des amis d'André Gide* : « *Les Faux-Monnayeurs* », nouvelles directions, Paris, Association des amis d'André Gide, Université de Paris X-Nanterre, n°88, 1990, p. 547.

Joyce dans *Stephen le héros*¹ permet justement de relier le romancier français et son contemporain irlandais du point de vue de ce que l'on pourrait appeler, en employant un terme en vogue au XVI^e siècle, une forme d'innutrition du naturalisme dont leurs œuvres respectives témoigneraient de deux façons différentes : par un mouvement d'héritage accompagné d'une intériorisation chez Joyce, par la parodie chez Gide. On reconnaît parfaitement en effet dans les premières pages des *Caves du Vatican*, « [...] la maîtrise complète, fondée sur la récréation et la parodie, des traditions précédentes » mentionnée par Butler dans son article sur le modernisme joycien². Le passage qui illustre les relations orageuses entre le savant et son épouse, Véronique, traité selon l'aspect itératif propre à l'imparfait, ne rechigne pas en effet à parodier l'ampleur de l'écriture zolienne par le recours à un lexique hyperbolique, qu'il concerne les propriétés physiques, morales ou axiologiques d'un être que le texte joue d'abord à présenter comme hors-norme :

elle dédaignait de voir, tout au fond de la pièce, *débordant* du fauteuil où s'accotait une béquille, *l'énorme dos* d'Anthime se voûter au-dessus d'on ne sait quelle *maligne* opération. [...] [S]itôt qu'elle avait repassé, il se soulevait *lourdement* de son siège, se traînait vers la porte et, *plein de hargne*, les lèvres serrées, d'un coup d'index *autoritaire*, vlan ! poussait le loquet. (CV, p. 996, nous soulignons)

La même tendance se poursuit dans la suite du passage, en particulier lorsque Beppo, « le procureur », c'est-à-dire celui qui apporte les animaux nécessaires aux expériences d'Anthime, « [g]alopin de douze ans ou treize », vient livrer à son maître sa récolte du jour :

À la voix on eût dit un ange ; c'était *un aide-bourreau*. Dans ce sac qu'il posait sur *la table à supplice*, quelle nouvelle victime apportait-il ? Souvent, trop absorbé, Anthime n'ouvrait pas le sac aussitôt ; il y jeta un rapide coup d'œil ; du moment que la toile tremblait, c'était bien : *rat, souris, passereau, grenouille*, tout était bon pour *ce Moloch*. (CV, p. 997, nous soulignons)

Le même lexique hyperboliquement dysphorique se maintient accompagné d'une métaphore filée puis de l'énumération des « victimes » d'Anthime, ce dernier étant désigné ensuite par une périphrase fonctionnant sur une antonomase que l'emploi du déterminant démonstratif vient mettre en exergue en dépit de la majuscule conservée par Gide. Mais c'est la suite du passage qui achève de rendre visible la parodie du naturalisme par la description, plus précise, du projet scientifique du personnage :

¹ Voir *supra*, p. 59.

² Voir *supra*, p. 60.

En attendant de s'attaquer à l'homme, Anthime Armand-Dubois prétendait simplement réduire en « tropismes » toute l'activité des animaux qu'il observait. Tropismes ! Le mot n'était pas plus tôt inventé que déjà l'on ne comprenait plus rien d'autre ; toute une catégorie de psychologues ne consentit plus qu'aux *tropismes*. Tropismes ! Quelle lumière soudaine émanait de ces syllabes ! (CV, p. 998)

Ce passage vaut moins pour l'activité de savant d'Anthime, dont l'on a déjà compris qu'il fait figure de caricature du naturaliste, que pour l'ironie, visible par la répétition du terme et de la modalité exclamative, qui entoure des « tropismes » érigés en véritable mode. Il n'est dès lors pas impossible de déceler, en sus de la parodie naturaliste, un commentaire métalittéraire qui témoigne de la prise de distance du narrateur gidien vis-à-vis des effets de mode suscités par l'émergence d'« -ismes » toujours séduisants par la nouveauté qu'ils impliquent, exhibent ou promettent et dont le naturalisme fut l'un des représentants les plus fameux, mais une mode d'ores et déjà éteinte qui ne peut plus guère se maintenir que sous le signe du pastiche et de la parodie.

Chez Ramón Gómez de la Serna, l'opposition au naturalisme se dit en des termes plus voilés, voire cryptés, notamment au sein d'un fragment fictionnel qui prouve que les manifestes ne se limitent pas aux seuls textes théoriques. C'est ce que remarque Benoît Tadié dans son ouvrage consacré aux modernistes anglo-saxons. L'un des nombreux mérites de *L'Expérience moderniste anglo-américaine* repose dans sa tentative de réunir des auteurs modernistes anglo-saxons moins selon le critère des invariants esthétiques, formels ou stylistiques que par une idéologie commune qui s'ajouterait à leur immédiate contemporanéité. Chez plusieurs d'entre eux – Ezra Pound, T. S. Eliot, Wyndham Lewis ou encore T. E. Hulme – cette idéologie prend logiquement corps dans des textes-manifestes publiés au sein des nombreuses revues qui fleurissent entre 1908 et 1922 comme *The Egoist*, *The Athenæum* ou encore la très éphémère *BLAST* pour ne citer que les plus célèbres. Mais cet état de fait, difficilement contestable pour quiconque prend le temps de lire les nombreuses publications théoriques des auteurs cités ci-dessus, s'accompagne, chez Tadié, de l'idée selon laquelle tout texte assimilable à un écrit moderniste, y compris une œuvre de fiction, peut se voir investi d'une valeur de manifeste, le modernisme étant selon lui réductible à un ensemble de pratiques métalittéraires. Cela permet évidemment d'ajouter aux écrivains-polémistes à l'image de Pound et Lewis, d'autres figures dont l'absence nuirait à l'impression d'un groupe cohérent, au premier rang desquelles James Joyce. Tadié prend ainsi soin de rappeler la posture d'Ezra Pound qui décèle dans la simple rupture logique entre deux phrases d'une nouvelle de *Dublinois*, une atteinte portée à la langue classique qui vaut, pour lui, manifeste moderniste et volonté de nouveau. Toutefois, sans tomber dans l'extrémisme poundien,

Benoît Tadié, à partir d'un travail mené par Claude Abastado, livre une série de caractéristiques qui permettent de conférer à un texte, que l'intention soit explicite ou non, un statut de manifeste :

la première met en valeur un contexte de production soumis à une forte concurrence, un public en pleine explosion, l'opposition d'institutions « rétrogrades » ou d'une censure active ; la deuxième montre qu'ils « proclament, en face d'une idéologie reconnue, la pensée latente d'un public virtuel » ; la troisième permet de dégager certains traits d'écriture, d'ailleurs variables (énoncés injonctifs, théâtralisation des idées à travers un brouillage des pronoms – glissements entre « je » et « nous » – et des déictiques qui, comme dans les textes de théâtre, renvoient à un hors-texte).¹

Il semble que le chapitre intitulé « Révélation », qui met en scène le tout premier cas traité par le protagoniste du *Docteur invraisemblable*, le docteur Vivar², puisse se lire sous l'angle du manifeste implicite ou, pour parler comme Benoît Tadié, d'un texte à valeur de manifeste. Avant même une tentative d'analyse systématique, tout lecteur un tant soit peu attentif se doit de remarquer qu'un tel chapitre détonne à l'échelle de l'économie de l'œuvre. Au sens strict, ce chapitre, le premier recourant à la première personne puisque dans le précédent, « Présentation », un narrateur anonyme ami du docteur Vivar explique la façon dont il a convaincu ce dernier de raconter lui-même son histoire, illustre la révélation brutale de la vocation du docteur au contact d'un cas décrit comme particulièrement délicat. Cette vocation n'est pas celle de médecin, puisque le docteur précise dans la phrase liminaire qu'il « venai[t] de terminer [s]es études de médecine »³, mais celle de « docteur invraisemblable » qui passe par une pratique alternative de la science médicale. Le docteur Vivar cherche en effet un moyen, conjointement avec un ami anonyme qui ne réapparaîtra jamais dans la suite du texte⁴, de sauver la maîtresse de ce dernier : Pilar. Après l'échec de « deux maîtres prestigieux »⁵ (*DI*, p. 10) pour la sauver, l'ami de Vivar décide de recourir à une solution présentée par le texte comme extrême : une saignée à la jambe, laquelle se voit pourvue d'effet puisque l'agonisante finit par reprendre vie et couleurs en même temps que le docteur Vivar a la brutale révélation de sa vocation : « [a]insi, devant ce trait d'audace qui déconcerta

¹ B. TADIÉ, *op. cit.*, p. 98.

² La traduction du texte employée dans la présente étude, due à Marcelle Auclair, fait le choix de l'orthographe « *Bivar* » en raison, sans doute, de la proximité phonique entre les lettres « b » et « v » en espagnol. Toutefois, nous opterons ici pour l'orthographe originale du nom du protagoniste, « *Vivar* », mieux à même de traduire la proximité du patronyme avec le verbe espagnol *vivir* (vivre), perceptible même par un lecteur non hispanophone en raison de la parenté du verbe avec le français.

³ « *después de haber concluido mi carrera [...]* » (75).

⁴ Cela n'apparaît toutefois guère comme un élément signifiant l'originalité du passage tant l'on sait que, dans le roman ramonien, la récurrence des personnages secondaires d'un chapitre à l'autre est particulièrement rare.

⁵ « *dos prestigiosos maestros* » (76).

ma science livresque, j’acquis une aveugle confiance en ces chemins inexplorés dans lesquels je me suis jeté depuis lors »¹ (*DI*, p. 13).

Ce chapitre particulier, qui fonctionne comme nous le verrons en association avec le précédent, constitue ni plus ni moins qu’un texte-manifeste moderniste au sens où l’entend Tadié pour les contemporains anglo-saxons de Ramón. Il est en effet possible de lire ce chapitre liminaire d’une façon métalittéraire, Ramón énonçant, derrière l’entreprise du docteur Vivar, la nécessité de sauver une littérature, allégorisée par Pilar, devenue tellement moribonde qu’elle risque la mort. La figure de médecin est ici également et surtout une figure d’artiste et son art si particulier, si étonnant, qui détonne par rapport à toutes les pratiques antérieures et connues, évoque autant l’écriture romanesque que la médecine. La clé pour la compréhension de ce passage serait à ce titre l’exclamation de l’ami anonyme de Vivar et amant de Pilar : « [s]i j’avais inventé quelque chose d’original, je l’aurais peut-être sauvée [!] »² (*DI*, p. 9). Une telle lecture pourrait sembler incongrue si elle ne pouvait être étayée par des relevés textuels systématiques derrière lesquels pourront être retrouvées les caractéristiques énoncées par Benoît Tadié et avant lui par Claude Abastado, dès le deuxième paragraphe de la « Présentation » :

Le docteur Vivar, – nom bien castillan, qui s’oppose au nom étranger de rigueur chez tout innovateur, –habite, à côté de vous, porte à porte, cette rue pacifique et claire. Il y vit isolé, inconnu, dans une maison modeste, mais égayée par des balcons au regard ingénu.³ (*DI*, p. 7)

L’insistance du narrateur anonyme, qui se décrit comme un proche ami du docteur Vivar, sur la « castillanité » de ce dernier opposée aux sonorités étrangères traditionnellement rattachées aux noms de tout innovateur pourrait ainsi constituer un indice voilé de ce « contexte de production soumis à une forte concurrence » mentionné par Tadié. La nature de cette concurrence n’est pas ici nommée, mais l’on pourrait penser au retard espagnol – relatif, comme les analyses situées en amont de cette étude l’ont montré, davantage retard de reconnaissance que dans les faits – sur les innovations modernistes de voisins européens comme la France ou surtout l’Angleterre. Dans la même phrase, se remarque l’usage particulier des déictiques : les lecteurs sont intégrés au texte par le recours à un déterminant et un pronom de deuxième personne du pluriel « vous/*vuestro* » qui apparaît à deux reprises

¹ « Así, ante aquel rasgo audaz que desconcertó toda mi ciencia aprendida en los libros, aprendí esta ciega confianza en los caminos inexplorados a que me lancé desde entonces [...] » (79).

² « ¡ Si yo hubiese inventado algo original, quizá la hubiese salvado ! » (75).

³ « El doctor Vivar – apellido bien castizo que oponer al apellido extranjero que es de rigor en todo innovador – vive aquí, al lado vuestro, pared por medio de vosotros, en una calle pacífica y clara, arrinconado, desconocido, en una casa modesta, pero de alegres balcones de ingenuo mirar » (73).

dans le texte espagnol (« *al lado vuestro, pared por medio de vosotros* », nous soulignons) et si le texte français paraît ambigu en ce qu'il substitue un déterminant démonstratif (« cette rue ») à un article indéfini (« *una calle* »), il ne rend pas un autre déictique employé dans le texte espagnol par Ramón : « Le docteur Vivar [...] habite *ici*, à côté de vous » (nous soulignons).

Il semble que la « Présentation » donnée par Ramón à son texte doive être lue à rebours de l'interprétation qui semble s'imposer : un narrateur anonyme délègue le récit de ses aventures au protagoniste lui-même et ce qui pourrait être interprété comme une profession – évidemment factice – d'authenticité, doit en réalité se lire comme une série d'indices devant conduire le lecteur à relier ces deux premiers chapitres à une réalité extratextuelle et à un diagnostic des progrès espagnols dans l'art d'un roman rénové. Si le docteur habite « à côté de [n]ous », dans « cette rue pacifique et claire », c'est parce qu'il existe bel et bien, non dans un monde possible fictionnel, mais au sein du monde actuel. Dans ce dernier toutefois, il n'est pas médecin, mais écrivain, un écrivain qui cherche une façon nouvelle d'écrire pour sauver une littérature moribonde et récupérer son retard sur des « innovateur[s] » étrangers. Il se détache en un même temps d'une pratique officielle de la médecine qui serait ici la littérature traditionnelle héritée du réalisme *decimonónico* qui ne parvient pas à sauver un art en perdition et proche de la mort :

Sans un mot de plus, il sortit, et revint bientôt avec deux maîtres prestigieux auxquels il fit constater que cette femme agonisait. Quoique très surpris de cette attitude, ils se turent, devant l'expression délirante de leur jeune collègue ; en se lavant les mains après l'examen, ils eurent un geste à la Pilate.¹ (*DI*, p. 10)

Incarnant les écrivains traditionnels, les écrivains d'école, les deux médecins s'opposent aux deux novateurs selon un jeu de miroir inversé, non seulement par leur détachement face à la mort de l'art, mais bien plus, du fait de leur manque d'intérêt et leur refus de tout engagement représenté de façon imagée par le recours à la figure de Pilate. Ramón illustre ainsi « l'opposition d'institutions “rétrogrades” » face à « l'expression » délirante d'une jeune garde, incarnée par Vivar et son collègue qui « proclament, en face d'une idéologie reconnue, la pensée latente d'un public virtuel ». Ce dernier serait figuré par les malades – ensemble

¹ « *Sin hablar más se fue un momento a la calle y volvió con dos prestigios maestros, a los que hizo certificar que aquella mujer estaba en el período agónico. Aunque muy extrañados por aquella salida, callaron ante la delirante actitud de su compañero, y en su lavatorio de manos, después del reconocimiento, pusieron un gesto de Pilatos* » (76).

d'ailleurs « en pleine explosion » puisque ces derniers « se groupent chaque jour en plus grand nombre »¹ (*DI*, p. 8) devant la porte du docteur Vivar.

À ce stade la plupart des caractéristiques du texte-manifeste se trouvent groupées dans le début du roman de Ramón. Mais si Pilar est la littérature moribonde qu'il faut sauver en faisant œuvre originale et en se détachant d'une pratique académique sclérosée, quelle méthode est ici prescrite par Ramón ? L'on pourrait être étonné que la technique qui s'impose aux deux hommes soit celle de la saignée, antique pratique médicale déjà archaïque en 1914. Si le terme n'apparaît pas textuellement dans le chapitre, c'est pourtant de cela qu'il s'agit, si l'on suit les propos de l'ami de Vivar, « [j]e vais la blesser profondément à une jambe. Je ne vois pas [d'] autre moyen d'essayer de la sauver [!] »² (*DI*, p. 11) et la description qui suit :

Nous transportâmes la moribonde sur le lit préparé, et, après l'avoir dévêtue, il me fit signe : il allait la blesser... [...] [I]l lui fit une blessure profonde. Le sang jaillit plus que nous espérions ; nous étions presque suggestionnés par la superstition qui porte à croire que les moribonds n'ont plus de sang.³ (*DI*, p. 11)

Pourquoi la saignée ? Premièrement, l'insertion de cette pratique ancienne suscite, au sein du texte, une forte impression d'étrangeté, comme en témoigne le narrateur-personnage lui-même : « devant ce trait d'audace qui déconcerta ma science livresque, j'acquis une aveugle confiance en ces chemins inexplorés dans lesquels je me suis jeté depuis lors »⁴ (*DI*, p. 13). L'audace réside ici dans le recours à une pratique archaïque pour régénérer une moribonde, de la même façon que le texte sollicite un réseau intertextuel convoquant des références fondatrices à la mythologie chrétienne. Les images bibliques sont en effet récurrentes dans ce récit, notamment celles empruntées au Nouveau Testament et en particulier aux Évangiles : le « geste à la Pilate » des deux médecins rétrogrades, la « lampe à alcool »⁵ (*DI*, p. 10) allumée près de Pilar par son amant qui devient « petite lampe votive au Christ des incurables »⁶ (*DI*, p. 10), le terme même de « résurrection »⁷ (*DI*, p. 12) et enfin la comparaison selon laquelle « cette blessure de sa jambe semblait la blessure d'un Christ »⁸ (*DI*, p. 12). Mais ces références bibliques s'insèrent dans un texte qui, par bien des aspects et

¹ « *hay cada vez más enfermos* » (74).

² « - *Voy a herirla profundamente en una pierna..., ¡ no veo otro medio de probar a salvarla !* » (77).

³ « *Trasladamos a la moribunda a la cama preparada, y, después de desnudarla, me hizo él una seña de que iba a herirla... [...] [L]a hirió profundamente. Saltó la sangre como no lo esperábamos, como si hubiésemos estado embaucados por esa superstición que hace pensar que el moribundo ha perdido la sangre* » (77-78).

⁴ « *ante aquel rasgo audaz que desconcertó toda mi ciencia aprendida en los libros, aprendí esta ciega confianza en los caminos inexplorados a que me lancé desde entonces [...]* » (79).

⁵ « *la lámpara de alcohol* » (76).

⁶ « *una lamparilla al Cristo de los incurables* » (76).

⁷ « *resurrección* » (78).

⁸ « *Era como la herida de un Cristo aquella herida suya en la pierna* » (78).

en particulier son étrangeté, évoque une étiquette générique pour le moins passée de mode en ce début de XX^e siècle, le roman gothique¹, du fait de son atmosphère pesante – tout le début de la scène se déroule dans la pénombre – et de son érotisme froid et morbide :

Le sang chaud, brillant, fluide, qui jaillissait sur sa nudité rigide et étendue comme dans la salle de dissection, témoignait d'une vie puissante.

[...] Les autres touches de couleur de son corps pâlissaient ; chacun de ses [mamelons] portait une rosette décolorée plus rose que rouge.² (*DI*, p. 12)

De plus, Vivar et son ami ne s'apparentent-ils pas à deux avatars de Victor Frankenstein, « Prométhée moderne » qui parvient, lui aussi, à redonner la vie à ce qui était mort, la référence à Prométhée étant peut-être incluse dans la lumière aveuglante qui apparaît dans les ténèbres après que le compagnon de Vivar a changé l'ampoule : « Je n'ai jamais eu une impression aussi tragique, aussi éblouissante que celle qui produisit ce jet de lumière »³ (*DI*, p. 10-11).

Le manifeste implicite ramonien serait ainsi clair : il faut redonner vie à la littérature et, conformément en cela à l'une des caractéristiques qui émanent du modernisme anglo-saxon, il ne faut pas hésiter à recourir au mythe ou à des formes littéraires aussi surannées que la pratique de la saignée l'est en médecine, mais qui, par l'étrangeté que suscite leur emploi et leur remise au goût du jour, se voient comme « déshistoricisées » et, pourvues d'une nouvelle vie, (re)deviennent des « chemins inexplorés » car placées dans une époque qui n'est plus la leur dans une littérature anachronique. Ramón semble d'ailleurs s'en amuser dans son chapitre « Présentation » en faisant affirmer au narrateur premier : « Si un café discret et dissimulé comme ceux que nous choisissons avait existé du temps de Caïn, il aurait pu se cacher au regard implacable de l'œil »⁴ (*DI*, p. 8). Mais la saignée renvoie également au modernisme de

¹ Sur ce point Ramón anticipe l'intérêt manifesté par les surréalistes français, André Breton et Benjamin Péret en tête, pour le roman gothique anglais. Dans un domaine connexe, Brian McHale évoque, dans son *Postmodernist Fictions*, un autre lien entre modernisme et gothique en évoquant « les personnages fous monologuant chez Faulkner (c'est-à-dire Darl Bundren dans *Tandis que j'agonise*, Quentin Compson dans *Le Bruit et la fureur* ; mais il faudrait aussi ajouter Septimus Warren Smith dans *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf) » : « [...] *the neogothic mad monologuists of Faulkner (e.g. Darl Bundren in As I Lay Dying, Quentin Compson in The Sound and the Fury ; but see also Septimus Warren Smith in Virginia Woolf's Mrs Dalloway)*. B. McHALE, *op. cit.*, p. 16.

² « *En su desnudo rígido y extendido, como en la sala de disección, denotaba una gran vida la sangre caliente, brillante, fluida que manaba de ella. / [...] Todo el resto de sus puntos de color languidecían* » (78). La fin de la citation française, traduite à partir de la version de 1921, ne se trouve plus dans les œuvres complètes de Ramón, qui font figurer celle de 1963, revue par l'auteur. Nous la donnons ici, en reproduisant le texte livré dans les appendices : « [...] *y en sus pezones, por ejemplo, había una roseta descolorida, más rosa que roja* » (1056).

³ « *Nunca he tenido una emoción tan trágica y deslumbradora como la que preparó aquel golpe de luz* » (77).

⁴ Ici encore, la référence biblique a été retirée par Ramón dans sa réédition de 1963. Notre optique n'est pas de procéder à une lecture génétique, mais la question de savoir pourquoi l'auteur s'est livré à ces changements mérite d'être soulevée. Hasardons l'hypothèse de la recherche d'une plus grande harmonie à l'échelle d'une

Ramón sous une autre optique : celle de la violence nécessaire à la résurrection de la littérature. Il faut en effet « agir sur les moribonds, les faisant objet de cent essais différents, essais violents, désespérés, macabres, si l'on veut »¹ (*DI*, p. 11). Pour le dire autrement, la fin justifie les moyens, mais il semble que le docteur Vivar, et derrière lui Ramón, ne se reconnaissent pas pleinement dans cette violence : « Je n'ai généralement pas à recourir à des extrêmes aussi sanglants, mais la même spontanéité et la même bonne foi me guident »² (*DI*, p. 13). Manifeste pour une littérature régénérée, ce double préambule du premier roman de Ramón poserait-il aussi les jalons d'une controverse au sein même du modernisme européen sur le degré de violence à faire subir à la littérature ?

On l'a dit, ce chapitre, fonctionnant sur la récupération de données génériques empruntées au passé et le recours au mythe, apparaît comme un hapax au sein du roman, manière de prouver que ce manifeste est davantage une pétition de principe qu'un art poétique. En effet, les chapitres suivants – et ils sont nombreux – ne conserveront finalement que la notion d'« étrangeté », non seulement au sens todorovien du terme, c'est-à-dire contrairement au merveilleux et au fantastique, l'explication de phénomènes potentiellement surnaturels par des causes rationnelles, mais aussi, par le truchement d'une écriture qui, par le recours massif à la *greguería*, participe d'une entreprise d'innovation de l'écriture romanesque et de sa langue. À l'inverse, ces deux premiers chapitres semblent d'une facture relativement classique au sens où ils racontent encore quelque chose, une micro-intrigue qui possède un début, un milieu et une fin et qui se voit pourvue, finalement, d'une assez grande autonomie à l'échelle de l'œuvre. En effet, en s'en tenant au premier degré et sans voir dans ce texte un manifeste, l'on comprend assez mal à la lecture comment la pratique de la saignée pourrait révéler à

œuvre qui, sans cela, exhibe par trop la différence fondamentale de son chapitre liminaire. La suppression de l'érotisme froid et clinique de la référence aux « mamelons » ci-dessus, tout comme l'arrière-plan biblique qui ne serait guère convoqué dans la suite du roman, iraient peut-être dans ce sens. Nous donnons ici la version originale consignée dans les appendices : « *Si hubiese habido en tiempos de Caín un café discreto y disimulado como estos que nosotros escogemos, se hubiese podido ocultar hasta a la mirada de aquel ojo tan implacable* » (1055).

¹ « *se debe hacer algo con los moribundos, haciéndoles objeto de cien ensayos diferentes, ensayos violentos, desesperados, macabros si se quiere* » (77). Cette idée développée par Ramón, pour peu que l'on souscrive à notre lecture allégorique, évoque l'appel woolfien qui clôture « Mr Bennett et Mrs Brown », autre manifeste moderniste, explicite celui-là : « Tolérez le spasmodique, l'obscur, le fragmentaire, le raté. On invoque votre aide pour une bonne cause. Car je vais faire pour finir une prédiction d'une témérité sans égale : nous sommes en train de vaciller au bord d'une des grandes époques de la littérature anglaise. Mais nous n'y entrerons que si nous sommes résolus à ne jamais, jamais abandonner Mrs Brown ». V. WOOLF, « Mr Bennett et Mrs Brown », *art. cit.*, p. 70.

Si le personnage féminin mis en scène par Woolf pose la question, moins de sa survie que de la façon idoine dont elle doit être observée, c'est, comme dans le cas de la moribonde de Ramón, de cette figure allégorique dont il faut s'occuper. De même, l'on pourrait noter que dans un cas comme dans l'autre, la figure féminine porte un nom typique de sa culture : Pilar chez Ramón, Mrs Brown chez Woolf.

² « *no necesito recurrir a extremos sangrientos, me guío por la misma espontaneidad y buena fe* » (79).

Vivar les tenants et aboutissants de la médecine nouvelle qu'il pratiquera bel et bien, notamment parce que c'est ici une médecine du corps qui apparaît, là où Vivar, qui n'utilise que peu d'ustensiles et pas davantage de pharmacopées, est bien plutôt un médecin de l'âme. En revanche, en voyant dans ce texte un manifeste, l'on comprend que Ramón appelle de ses vœux une littérature nouvelle, mais que la violence qu'elle peut receler ne lui sied qu'imparfaitement. En ce sens, *Le Docteur invraisemblable* est aussi investi d'une dimension programmatique au sein même de la production ramonienne. Il pourrait en effet passer pour le texte le plus violemment expérimental de l'auteur, dans la mesure où ses romans suivants, y compris ceux des années 1910 comme *La Veuve blanche et noire*, proposeront un embryon d'intrigue qui ne cristallise jamais dans le roman du médecin. On hésiterait même à l'appeler roman, n'était la classification établie par Ramón lui-même entre *novelas largas* (romans longs) – desquelles fait partie *Le Docteur invraisemblable* dans sa version de 1921 – et *novelas cortas* (romans courts)¹. Les deux types de roman sont en effet réunis par Ramón dans le champ de ce qu'il nomme « *novelismo* », titre d'un article extrait de *Ismos* et catégorie retenue pour regrouper ses œuvres romanesques dans l'ample entreprise éditoriale débutée à la fin de la décennie 1990 sous le patronage de Ioana Zlotescu.

Si Ramón se reconnaît dans une forme de modernisme synonyme de rénovation, il ne fait pas totalement sienne la violence qui pourrait être celle de ses contemporains. Qui ciblerait-il entre les lignes ? La prudence qui guide cette analyse depuis son commencement reste de mise. Néanmoins, il demeure tentant de voir chez Ramón une forme de prudence vis-à-vis de certaines pratiques avant-gardistes marquées par un volet belliciste et violent dans le sillage du futurisme de Marinetti ou du vorticisme mis en œuvre notamment par Wyndham Lewis dans *BLAST* – manifeste contemporain de la première publication du *Docteur invraisemblable* – que Ramón refuse de suivre et contre lequel il s'opposerait peut-être ici entre les lignes. Et si, en effet, cette réécriture du roman gothique consistait en réalité à emprunter au monde anglo-saxon un morceau de sa tradition romanesque pour mieux promouvoir sa méthode propre ? Y aurait-il, dans le texte, d'autres traces permettant de légitimer cette hypothèse d'une méfiance vis-à-vis des avant-gardes et du *modernism* en construction ? Après tout, le « nom étranger de rigueur chez tout innovateur » pourrait être, dans le même temps, celui de Marinetti, d'Apollinaire, de Cendrars, tout aussi bien que ceux de Lewis, Pound ou Eliot. De même, le mode de vie relativement traditionnel, humble et

¹ Il faut préciser que le texte a connu plusieurs états : d'abord *novela corta* en 1914 – dix chapitres en tout et pour tout – il est devenu en 1921 *novela larga* après l'adjonction de plusieurs dizaines de cas cliniques nouveaux destinés aussi à nourrir la traduction française du livre, publiée dès 1925.

simple de Vivar, chez lequel « il n’y a pas de grande enseigne attachée à la balustrade »¹ (*DI*, p. 7), s’oppose à ces noms de mouvements comme futurisme ou vorticisme qui s’affichent, en lettres capitales, au frontispice de vrais manifestes comme autant de « réclame[s] »² (*DI*, p. 8), pratique éminemment moderne dont l’on trouve la trace aussi bien dans la disposition matérielle du texte que dans les expérimentations typographiques des avant-gardes. L’on pourrait noter que la traduction française euphémise quelque peu le terme espagnol de « *propaganda* » qui peut s’entendre comme cette « propagande » que constituent les manifestes d’avant-garde qui, au sens étymologique, propagent les dogmes esthétiques et théoriques qui animent les groupes. Mais on sait par ailleurs que Ramón, dans son *Romancier*, illustre la relation ambiguë – ou plutôt l’absence de relation – entre le romancier espagnol Andrés Castilla et un contemporain anglais, Ardith Colmer, au sein du chapitre XXVIII, « Voyage à Londres ». Andrés, visiblement admiratif, n’entre jamais en contact avec le romancier anglais, mais l’espionne : « Andrés, le grand romancier des romans à lumière, envoyait les romans obscurs et psychologiques fabriqués par le romancier anglais [...] »³ (*ROM*, p. 231). Il est évidemment tentant de reconnaître un romancier moderniste quelconque derrière cet auteur de « romans obscurs et psychologiques », mais ce dernier est éclairé d’une lumière pour le moins ironique dans la suite. Ce n’est pas en train d’écrire qu’Ardith Colmer est mis en scène, mais en train d’« attend[re] un personnage »⁴ (*ROM*, p. 231), de « mord[re] sa plume et se gratt[er] la tête »⁵ (*ROM*, p. 231) et c’est au hasard d’un dernier regard lancé à l’« écrivain anglais »⁶ (*ROM*, p. 232) après « l’avoir vu se gratter le nez »⁷ (*ROM*, p. 232) qu’Andrés décide, lui, de se remettre à écrire. La parenté onomastique entre Andrés Castilla et Ardith Colmer – ils possèdent les mêmes initiales⁸ – nous donne peut-être la clé pour comprendre la relation ramonienne au modernisme anglo-saxon : proche par le projet de rénovation, ils se différencient sur la méthode à adopter.

¹ « *No hay una gran muestra atada al balustre* » (73).

² « *no hace propaganda* » (74).

³ « *Andrés, el gran novelista de las novelas con luz, tenía envidia de aquellas novelas oscuras y psicológicas que fabricaba el novelista inglés [...]* » (375). L’analogie avec Virginia Woolf est encore ici troublante. Les termes employés par Ramón sont en effet très proches de ceux de la romancière dans « Le Roman moderne », où elle mentionne « les régions obscures de la psychologie » qui constituent le centre d’intérêt principal du romancier moderne. V. WOOLF, « Le Roman moderne », *art. cit.*, p. 15.

⁴ « *espera[r] un personaje* » (376).

⁵ « *mord[er] la pluma y rasca[r] la cabeza* » (375).

⁶ « *escritor inglés* » (376).

⁷ « *que se andaba en la nariz* » (376).

⁸ Notons ici que ce n’est nullement le cas de l’autre figure de romancier, celle-ci – véritablement – rencontrée dans le roman par Andrés : Remy Valey, auteur fictionnel français reconnu apparaissant dans le chapitre XXX et représenté selon une image nettement plus flatteuse que celle développée autour d’Ardith Colmer.

Le texte-manifeste de Ramón permet surtout d'affirmer à la fois sa participation à l'expérience moderniste européenne, mais aussi sa singularité par rapport aux innovateurs étrangers. Davantage d'ailleurs qu'une singularité personnelle, Ramón ne chercherait-il pas ici à engendrer un mouvement au sein de l'Espagne elle-même, ce que symboliserait le recours fréquent au « nous » dans « Révélation » du fait de la présence d'un second personnage ? Est-ce à dire que le texte-manifeste de Ramón contiendrait un arrière-plan nationaliste ? La jeune femme qui allégorise la littérature se nomme en effet Pilar, prénom relativement courant en Espagne, qui se retrouve surtout dans le nom de la « Vierge du pilier », *Nuestra Señora del Pilar*, sainte patronne de l'hispanité. C'est ainsi avant toute chose la littérature espagnole que Ramón cherche à sauver. La même idée se retrouverait peut-être dans le dernier chapitre du roman, « Derniers et caetera », qui reconduit un rapprochement, en faveur du Docteur Vivar, entre le médecin castillan et certains de ses collègues étrangers. Un tableau est inséré, qui compare les résultats obtenus par le docteur Vivar et d'autres médecins à partir de la question de l'opération de maladies inconnus : les docteurs Chewart, Ortois, Rocquot, Tavanaz, Porsset, Souvier et Hichor. Si certains noms ont une consonance française, comme Ortois ou Souvier, un nom comme Chewart ne s'écarte que peu, du point de vue onomastique, d'un patronyme anglo-saxon courant comme Stewart. Quoi qu'il en soit, et au vu des résultats particulièrement impressionnants obtenus par le docteur qui, sur soixante-trois opérés, ne compte aucun mort à la différence de ces « quelques docteurs étrangers »¹ (*DI*, p. 216), il semble que les malades, ou que la littérature selon l'allégorie analysée plus haut, soient entre de bonnes mains tant que ces dernières sont espagnoles.

L'on pourrait reprocher à l'analyse qui précède de brouiller l'image de l'auteur qui fut celle de Ramón durant des décennies de travail critique, celle d'un digne héritier de l'art pour l'art, apolitique de surcroît, qui ne saurait décemment recevoir l'étiquette de théoricien teinté de nationalisme exposant ses vues à travers un texte qui, bien que crypté et allégorique, fonctionne d'une manière didactique. Ici au moins, il semble que Ramón rejoigne l'attitude d'Ezra Pound telle qu'il l'exprime dans une lettre de 1922 : « Je suis peut-être didactique [...]. C'est une ânerie complète de prétendre que l'art n'est pas didactique »². Mais, plus curieux encore, la phrase suivante de Pound fait intervenir un terme qui donne son titre à ce fameux chapitre de Ramón et en lieu et place duquel l'on aurait plutôt attendu celui de

¹ « *algunos doctores extranjeros* » (254).

² E. POUND, « Lettre à Felix Schelling », 8 juillet 1922, citée par B. TADIÉ, *op. cit.*, p. 99 : « *I am perhaps didactic [...]. It's all rubbish to pretend that art isn't didactic* ».

« vocation » : « Une *révélation* est toujours didactique »¹ (nous soulignons). De plus, le premier chapitre du *Docteur invraisemblable* semble typique du ramonisme défini de la sorte par Fernando Rodríguez Lafuente dans le préambule du volume des œuvres complètes dévolu, notamment, aux textes qui forment l'ouvrage composite intitulé *Ismos* :

Dépourvu des manifestes typiques, toujours imprégnés d'un certain dogmatisme d'école, l'*isme* de Ramón émerge dans des œuvres d'une personnalité exacerbée, procédant des mêmes intimes convictions de l'auteur en ce qui concerne la vie et la littérature.²

Le roman de Ramón ne se penserait-il pas aussi comme un contrepoint polémique à toute une littérature naturaliste de la fin du XIX^e siècle ayant fait de la figure du médecin l'un de ses personnages privilégiés³ ? Cette dernière, surtout présente en France, mais dont l'existence en Espagne se manifesterait sous la forme de l'influence française qui informe certaines des œuvres romanesques de Pérez Galdós par exemple, est une littérature scientifique fondée sur une méthode expérimentale – les fameuses hypothèses zoliennes vérifiées par les romans des *Rougon-Macquart* – mais sur fort peu d'expériences littéraires autour de la forme même du roman et de ses caractéristiques génériques intrinsèques⁴. Que les choses soient claires : l'objectif de Ramón ici n'est pas uniquement de s'opposer de façon polémique au naturalisme en employant la figure du médecin, mais surtout, à partir d'une science fictionnalisée, de mettre en question la notion de vraisemblance et le caractère expérimental traditionnellement associés à la littérature naturaliste, le tout, sur les décombres du positivisme du XIX^e siècle. Juan Ramón Zaragoza Rubira définit ainsi la médecine invraisemblable de Vivar : elle « renvoie à une nouvelle conception de l'homme et de ses relations avec le monde qui l'entoure »⁵. D'une façon très ironique, Ramón reprend donc la question du personnage dans son milieu amplement traitée par Zola, mais substitue à une analyse des structures sociales macroscopiques, une analyse microscopique des détails infimes des relations de l'être humain avec les objets qui forment son environnement et les

¹ *Ibid.*, p. 99 : « *A revelation is always didactic* ».

² F. RODRÍGUEZ-LAFUENTE, « *Prólogo* », in R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Obras Completas XVI, op. cit.*, p. 17 : « *Falto de los típicos manifiestos, siempre impregnados de un cierto dogmatismo de escuela, el ismo de Ramón emerge en obras de un exacerbado personalismo, procedente de las más íntimas convicciones del autor respecto a la vida y la literatura* ».

³ Citons Horace Bianchon chez Balzac, le docteur Pascal dans le roman éponyme de Zola et Augusto Miquis, personnage de *La Déshéritée* de Pérez Galdós.

⁴ C'est ce qui permet à Michel Raimond d'opposer un « roman expérimental, tranquillement fondé sur des certitudes illusoires » à un « roman-expérience secrètement miné d'incertitudes fructueuses ». M. RAIMOND, *op. cit.*, p. 14.

⁵ J.-R. ZARAGOZA RUBIRA, « *La medicina inverosímil de Ramón Gómez de la Serna* » [en ligne], p. 29 : « *un nuevo concepto del hombre y de sus relaciones con el mundo que le rodea* », http://institucional.us.es/revistas/rasbl/31/art_2.pdf.

mouvements imperceptibles de l'âme qui en découlent. Car sous ses dehors extrêmement fantaisistes, le texte de Ramón n'est finalement pas si invraisemblable, pas si irrationnel. Le chapitre liminaire de l'ouvrage qui met aux prises un narrateur-premier homodiégétique et le futur narrateur intradiégétique qu'est le docteur Vivar, l'exprime noir sur blanc. Dans un bref dialogue, le narrateur-premier parvient à convaincre le docteur Vivar de devenir l'auteur de sa propre histoire, de livrer une autobiographie professionnelle en insistant, précisément, sur l'aspect rationnel de la méthode du docteur en répondant à Vivar, qui demande pourquoi le narrateur ne raconte pas l'histoire lui-même :

Parce que [...] je défigurerais la raison simple sur laquelle est basé ton procédé. J'abuserais des explications et des descriptions. Je ne résisterais pas au métier, et je mêlerais des éléments romanesques aux claires réalités de ta science.¹ (*DI*, p. 8)

Ce que craint le narrateur, c'est précisément d'écrire un roman. Naturaliste ? On peut en effet se le demander sachant qu'il est ici question d'explications, de descriptions et de romanesque mêlés aux données scientifiques. Toutefois, ce que le narrateur premier semble ignorer, c'est que Vivar, devenant un exemple de cette autonomie de la créature fictionnelle qui fait les beaux-jours d'une certaine littérature romanesque des premières années du XX^e siècle en ce qu'il échappe à la volonté de celui qui lui donne la parole, ne livrera pas un vrai roman, mais une suite de récits poétiques, de quasi-poèmes en prose. La méthode nouvelle du docteur Vivar pour soigner les malades et ses expériences racontées dans les brefs chapitres qui composent l'œuvre trouvent ainsi à s'exprimer dans un texte qui devient lui-même une expérience, une forme nouvelle, bien loin du naturalisme zolien. Tissu de *greguerías* cousues les unes aux autres, le texte de Ramón tient autant du poème que du roman et évoque à plus d'un titre le genre du récit poétique défini par Jean-Yves Tadié. Il semble en effet que c'est avant tout cette nature poétique qui fait écran à un savoir médical et à des techniques – dans l'un de leurs versants du moins, celui de l'étude des maladies psychiques et psychosomatiques – apparaissant ni plus ni moins invraisemblables que les données pseudo-scientifiques alléguées par Zola dans ses textes pour légitimer certaines de ses scènes parmi les plus spectaculaires, ainsi de la combustion spontanée du vieil oncle Macquart dans *Le Docteur Pascal*.

« Le développement du récit poétique au cours de ce siècle et depuis la fin du Symbolisme », écrit Jean-Yves Tadié, « correspond au dépérissement progressif du roman

¹ « Porque [...] yo desfiguraría la sencilla razón en que se basan tus procedimientos, excediéndome como escritor en explicaciones y pinturerías. No sabría resistirme a mezclar elementos novelescos a una cosa tan real y tan sencilla como es tu ciencia » (73-74).

classique, dont la survie n'est peut-être que survivance »¹. Par une troublante coïncidence on voit comment Ramón concrétise, dans son personnage de médecin-poète et par la forme expérimentale et nouvelle de son texte, la métaphore vitale de Tadié : laissant mourir le naturalisme, il préfère régénérer la littérature par un personnel et des outils narratifs inédits. Une personnalité affirmée qui marque un texte qui problématise, sous une forme allégorique, la question du rapport même de la littérature à la vie tout en cherchant à se distinguer des règles naturalistes : tout le Ramón des années ultérieures est déjà présent ici. Il faut ajouter que *Le Docteur invraisemblable* devient aussi, semble-t-il, un emblème du roman moderniste par le rapport ambigu qu'il entretient avec la littérature du passé, mélange d'intégration d'une méthode récente pour en montrer les insuffisances et de convocation d'autres références, plus lointaines, qui équivaut à un refus de l'éthique de la table-rase.

4) Entre rupture et continuité : l'hésitation au fondement du concept

Si l'éthique traditionnelle associée au modernisme repose sur l'idée de rupture, il convient de ne pas la schématiser pour autant. Du fait de l'appropriation du concept par des chercheurs qui ne sont pas totalement inféodés aux dogmes de la clôture du texte, qu'ils soient *new criticist*, formaliste ou structuraliste, et à un idéalisme critique littéralement intenable qui postulerait une nouveauté intrinsèque du modernisme, la dynamique actuelle semble bien être celle d'un mouvement en direction de la tradition et de sa présence au sein des œuvres qui nous occupent, même si cela équivaut parfois à quitter le champ des *modernist studies* proprement dites. Consacrant certaines des pages de *La Pensée du roman* à la question du modernisme, Thomas Pavel précise que « l'essor du roman moderne ne saurait être compris sans l'étude de l'héritage romanesque qu'il dénonce – et qu'il perpétue sans toujours l'avouer »². La même idée se trouvait déjà, quelques années auparavant et sous une formulation quasi oxymorique, chez Matei Calinescu selon lequel « [l']antitraditionalisme du modernisme est souvent subtilement traditionnel »³. C'est dire que si les modernistes rompent bel et bien avec certains de leurs devanciers – le refus de la littérature edwardienne chez Virginia Woolf, par exemple, laisse peu de place à l'ambiguïté – ils n'en effectuent pas moins un choix, une sélection, ce que remarque encore Thomas Pavel selon lequel « [l]e rejet

¹ J.-Y. TADIÉ, *Le Récit poétique*, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 12.

² TH. PAVEL, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », p. 43.

³ M. CALINESCU, *op. cit.*, p. 140 : « *The antitraditionalism of modernism is often subtly traditional* ».

du passé n'exclut [...] pas l'appropriation des *bons* ancêtres ni la mobilisation occasionnelle des idéaux révolus sous le drapeau de choix artistiques et idéologiques nouveaux »¹.

L'idée même de rupture ne va pas sans celle de continuité, y compris pour les œuvres ayant accédé à l'autonomie par la réflexivité. Pierre Bourdieu le rappelle à propos de Flaubert, dans un passage dense construit à partir de l'extrait de *L'Éducation sentimentale* dans lequel Deslauriers fait référence à Rastignac² :

Cette référence d'un personnage de roman à un autre personnage de roman marque l'accès du roman à la réflexivité qui [...] est une des manifestations majeures de l'autonomie d'un champ : l'allusion à l'histoire interne du genre, sorte de clin d'œil à un lecteur capable de s'approprier cette histoire des œuvres (et pas seulement l'histoire racontée par l'œuvre), est d'autant plus significative qu'elle s'inscrit dans un roman qui enferme lui-même une référence, négative, à Balzac. [...] Flaubert manifeste à l'égard du père fondateur du genre une révérence délibérément ambiguë, à la juste mesure de l'admiration ambivalente qu'il lui voue : comme pour mieux montrer son refus de l'esthétique balzacienne, il prend un sujet typique de Balzac mais dont il fait disparaître toutes les résonances balzaciennes, attestant ainsi qu'on peut faire un roman sans faire du Balzac [...]. [...] [L]es références de Flaubert disent à la fois la révérence et la distance, marquant cette rupture dans la continuité ou cette continuité dans la rupture qui fait l'histoire d'un champ parvenu à l'autonomie. Complexité de la révolution artistique : sous peine de s'exclure du jeu, on ne peut révolutionner un champ qu'en mobilisant ou en invoquant les acquis de l'histoire du champ, et les grands hérésiarques, Baudelaire, Flaubert ou Manet, s'inscrivent explicitement dans l'histoire du champ, dont ils maîtrisent le capital spécifique beaucoup plus complètement que leurs contemporains, les révolutions prenant la forme d'un retour aux sources, à la pureté des origines.³

Pour être synonyme de nouveauté, l'opposition ne doit pas se faire sur le mode de la table-rase, mais sur celui de l'intégration. Si le modernisme se retrouve en Flaubert, alors la nouveauté nécessite l'intégration de la tradition précédente, fût-ce pour la pervertir ou s'en moquer et l'on a vu combien le rapport de certains modernistes au naturalisme apparaît révélateur à cet égard.

Dès lors il semble que les ambiguïtés de la critique anglo-saxonne soient finalement réductibles à la question de la référence, entendue d'abord comme renvoi des fictions de la période au passé ou plutôt, refus de toute référence dans l'optique d'un véritable mythe de la rupture qui n'a que trop duré. Aussi convient-il de substituer à la vision verticale de la critique anglo-saxonne, une idée horizontale fondée sur l'assimilation des modernités devenues traditionnelles, en un mot, de réintroduire l'idée de référence entendue d'abord dans le champ de l'histoire littéraire comme l'action de se référer ou de renvoyer le lecteur à un texte ou à une autorité, ce que fait Flaubert dans *L'Éducation sentimentale*. C'est la tendance actuelle

¹ TH. PAVEL, *La Pensée du roman*, op. cit., p. 28.

² « “Rappelle-toi Rastignac dans *La Comédie humaine* ! Tu réussiras, j'en suis sûr !” ». G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, Paris, GF Flammarion, 2003 [1869], p. 68.

³ P. BOURDIEU, op. cit., p. 148.

d'une partie des *modernist studies*, que l'on pourrait caractériser comme une volonté d'ouverture du concept à la tradition qui trouverait aussi son pendant du point de vue géographique autant que théorique. L'ouverture reste cependant mesurée car la promotion de lectures intertextuelles du corpus moderniste, par exemple, permet de ne pas rester prisonnier dans les limites d'un formalisme soi-disant révolutionnaire tout en n'hypothéquant pas totalement l'idée d'une clôture du texte, ce qu'a bien mis en lumière Sophie Rabau en rappelant que « [l']intertextualité est un moyen d'élargir la notion de texte clos, de penser l'extériorité du texte sans renoncer à sa clôture »¹. Genette allait encore plus loin dans *Palimpsestes*, à partir, justement, de ses analyses sur *Ulysse* de Joyce :

le fait que sa réception « correcte » dépende d'un appareil paratextuel officieux manifeste bien, une fois de plus, l'impossibilité d'enfermer un texte dans une autonomie et une « immanence » toute illusoire. La lecture innocente d'*Ulysse* dans sa « clôture », comme une sorte de roman naturaliste sur l'Irlande moderne, est parfaitement possible ; elle n'en serait pas moins une lecture incomplète.²

N'est-il pas souhaitable d'ouvrir d'un degré de plus la critique moderniste et son appareil théorique ? L'on pourrait en effet ajouter à cette question de la référence un point de vue sémiotique, c'est-à-dire la fonction par laquelle un signe renvoie à ce dont il parle, à ce qu'il désigne. Et de même que la critique hésite à voir dans le modernisme la perpétuation d'une tradition ou une rupture drastique avec cette dernière, elle oscille entre la reconnaissance d'une dimension encore mimétique et, à l'inverse, une ambition antimimétique prêtée au roman de la période.

À bien y regarder, rares sont finalement les ouvrages anglo-saxons consacrés au modernisme et publiés depuis les années quatre-vingt, à hériter pleinement de la vogue structuraliste intégrée au champ de la critique anglo-saxonne durant les années soixante-dix par le biais d'ouvrages comme *Structuralist Poetics* de Jonathan Culler³, *Structuralism in Literature* de Robert Scholes⁴ ou *The Prison House of Language*⁵ de Fredric Jameson. Il n'y a guère que David Lodge qui témoigne, dans la préface de son ouvrage, de son obédience à la théorie structurale⁶, d'abord mesurée, mais qui devient vite profession de foi :

¹ S. RABAU, *L'Intertextualité*, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus », p. 23.

² G. GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 357.

³ J. CULLER, *Structuralist Poetics*, London, New York, Routledge, 2002 [1975].

⁴ R. SCHOLES, *Structuralism in Literature : an Introduction*, New Haven, London, Yale University Press, 1974.

⁵ F. JAMESON, *The Prison-house of Language : a Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, Princeton University Press, 1974.

⁶ D. LODGE, *op. cit.*, p. x : « Comme, je suppose, la plupart des critiques anglo-américains de ma génération, j'ai, depuis plusieurs années, effectué des incursions occasionnelles et déroutantes au sein de ce territoire étranger que l'on appelle "structuralisme", un mot qui commença d'être à la mode dans la seconde moitié des

J'ai toujours été un critique formaliste [...]. Dans *Language de la fiction*, j'ai fondé mon postulat sur le présupposé selon lequel les romans sont faits de mots, et j'ai cherché à prouver que dans la mesure où le langage s'authentifie lui-même dans le discours littéraire d'une façon qui ne s'applique pas dans un discours non littéraire, toutes les questions critiques relatives aux romans doivent être finalement réductibles à des questions sur le langage.¹

Résultent de ce dogme les fameuses caractéristiques formelles de la fiction moderniste, mais aussi une analyse de celles-ci sous l'optique conjuguée de la métaphore et de la métonymie, modes privilégiés de ce type de fiction selon Lodge. Toutefois, ces caractéristiques, dont l'on a rappelé qu'elles doivent être interprétées comme le négatif de celles du roman réaliste, ont paradoxalement servi à une large partie de la critique anglo-saxonne dans la construction d'une lecture mimétique qui voit dans le roman moderniste un roman plus réaliste que le roman réaliste. Une telle conception se défend si l'on rappelle, avec Roman Jakobson, que l'artiste révolutionnaire est marqué par « la tendance à déformer les canons artistiques en cours, interprétée comme un rapprochement vers la réalité »². Cependant, la critique anglo-saxonne a là aussi marqué le roman moderniste du sceau de l'axiologie. Mimant la rhétorique progressiste sur laquelle reposeraient nombre de textes modernistes et/ou d'avant-garde, la critique analyse globalement la période sous l'angle d'une forme d'amélioration et le *plus que* masque difficilement un *mieux que*. Le modernisme est le résultat d'une curieuse opération arithmétique selon laquelle moins est égal à plus, le négatif au positif, dans la mesure où il se définit très largement par la disparition des anciennes caractéristiques du roman réaliste européen. Par conséquent, l'art moderniste ne pourra jamais achever son autonomie par rapport au réalisme dans la mesure où, selon un degré proportionnel à l'aspect polémique de la critique, il le rejette absolument ou il le poursuit et le dépasse. Ici réside le paradoxe au cœur de toute la critique anglo-saxonne : elle se construit sur une sacralisation de la rupture qu'elle décèle chez les auteurs de la période, mais que l'on considère le modernisme comme une rupture drastique avec le réalisme ou au contraire l'apogée de ce dernier, il a besoin du réalisme et du naturalisme pour exister. Aussi le modernisme apparaît-il comme un concept lié à l'hésitation, en particulier par rapport à la *mimesis* et à la place du référent, hésitation qui, pour être effacée, appelle une rénovation de l'appareil d'analyse théorique.

années 1960 » : « Like, I suppose, most Anglo-American critics of my generation, I had for some years been making occasional, baffled forays into the foreign territory loosely known as 'structuralism', a word which began to be fashionable in the second half of the 1960s ».

¹ *Ibid.*, p. xi : « I have always been a formalist critic [...]. In *Language of Fiction* I took my stand on the axiom that novels are made of words, and argued that since language is self-authenticating in literary discourse in a way that does not apply to nonliterary discourse, all critical questions about novels must be ultimately reducible to questions about language ».

² R. JAKOBSON, « Du réalisme en art », trad. T. TODOROV, in *Questions de poétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973, p. 34.

III. Une nécessaire rénovation théorique

1) Le modernisme dans l'entre-deux

a. La critique mimétique : une tentation paradoxale des *modernist studies*

Il existe, à l'échelle de la critique européenne, une respectable tradition qui analyse le roman des premières décennies du XX^e siècle à l'aune d'une dimension mimétique. C'est dans cette veine qu'on peut bien entendu lire l'ouvrage d'Erich Auerbach de 1953, *Mimesis*, dont le corpus employé ne contient qu'un exemple emprunté au modernisme, celui de *Vers le phare* de Virginia Woolf¹. En soi, la critique d'Auerbach ne paraît pas contrevenir à celles des *modernist studies*. Ses analyses pourraient même trouver leur place dans un *digest* consacré au modernisme de la romancière. C'est le cas, par exemple, de ce qui concerne le monologue intérieur, lequel permet d'approcher une réalité objective par les impressions multiples éprouvées par différents personnages ou encore, de la question de l'occasion fortuite qui suscite le courant de conscience qu'Auerbach analyse comme une expression naturelle, voire naturaliste, dans sa liberté et qui impose un contraste, central dans l'esthétique woolfienne, entre temps extérieur et intérieur qui n'est pas sans évoquer les travaux de Bergson sur la durée². Une liste de caractéristiques, pratique répandue dans la critique moderniste, est ainsi livrée par Auerbach, laquelle pourrait fonctionner pour d'autres œuvres : la représentation pluripersonnelle de la conscience, la stratification du temps, l'absence de continuité objective dans les événements extérieurs et les multiples points de vue adoptés par le narrateur. Néanmoins, jamais le terme de modernisme n'est employé par Auerbach qui lui substitue l'expression de « roman réaliste [...] de l'entre-deux-guerres »³.

Les mêmes prémisses se retrouvent quelques années plus tard sous la plume de Michel Zérafra qui rappelle que « les romanciers qui [l']occupent » dans *Personne et personnage* « sont réalistes »⁴. Ni l'un ni l'autre ne sont toutefois redevables à une tradition nationale comme le sont les théoriciens des *modernist studies* dont ces deux critiques dessinent, sans le vouloir, un nouveau portrait. Dans la volonté acharnée de la critique à maintenir une étiquette pourtant ambiguë, mais qui permet aussi de souligner la grandeur de la production anglo-saxonne de l'époque, et puisque la rupture avec le réalisme semblait faire figure, eu égard à

¹ E. AUERBACH, « Le Bas couleur de bruyère », in *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 518-549.

² Voir H. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2007 [1889]. Rappelons toutefois, avec Jean Guiguet, que la philosophie de Woolf n'est due ni à Bergson ni à Freud, mais figure la « pensée moyenne de la période, une cristallisation collective qui constitue la réalité que l'artiste s'efforce de rendre ». J. GUIGUET, *op. cit.*, p. 37.

³ E. AUERBACH, *op. cit.*, p. 541.

⁴ M. ZÉRAFFA, *op. cit.*, p. 11.

l'impossibilité de réunir des romanciers disparates sous des constantes formelles et stylistiques, de seule pierre de touche légitimant l'étiquette au sein d'un contexte que l'on pourrait qualifier, comme Régis Salado, de « post-positiviste ou postmatérialiste »¹, il était impensable de faire le deuil de celle-ci pour lui préférer « post-réalisme » ou « nouveau réalisme ». Cela revenait aussi à oublier certaines déclarations marquantes, à l'image de celle de Joyce dans l'une de ses conversations avec Arthur Power :

En fait, à partir d'*Ulysse*, on peut constater une nouvelle orientation de la littérature – le nouveau réalisme. Bien que vous critiquiez *Ulysse*, la seule chose qu'il vous faut cependant me reconnaître, c'est d'y avoir libéré la littérature de ses contraintes séculaires. [...] [V]ous devriez comprendre qu'une nouvelle façon de penser et d'écrire est née et que ceux qui ne s'y conformeront pas vont être distancés.²

Il s'agissait de s'adapter aussi, dans un même temps, au tournant des études universitaires pour lesquelles, à moins de lorgner vers le structuralisme, il devenait impossible de maintenir les standards *new criticists* désormais perçus comme dépassés. Autrement dit, il fallait réinvestir les romans mimétiquement sans pour autant faire le deuil d'une rhétorique de progrès qu'un simple « néo » ou « post » tendait à minorer. C'est la raison pour laquelle la *mimesis* s'est vue, depuis l'ouvrage fondateur de Bradbury et McFarlane, investie axiologiquement dans un roman moderniste *mieux* réaliste. De ce point de vue, l'ouvrage est encore timoré, préférant maintenir le concept dans l'hésitation qui lui est consubstantielle plutôt que de trancher :

Le roman est suspendu à la frontière entre des formes mimétiques et autotéliques de littérature, entre un art construit par l'imitation des objets situés en dehors de lui-même, et un art qui repose sur la fabrication d'une cohérence interne.³

Le roman moderniste veut se libérer de la façon de faire réaliste, mais il n'en souhaite pas moins affirmer la fidélité de sa représentation du réel, en ce qu'il témoigne d'un désir de « libérer le roman des ses anciennes limites – son réalisme extérieur et plat, sa dépendance au monde matériel et aux contingences lâches de la prose »⁴ pour illustrer « plus librement et

¹ R. SALADO, « *Stream of Consciousness et monologue intérieur* : Contribution à l'histoire de deux notions critiques "modernes" », in C. BERNARD, R. SALADO (éds.), *op. cit.*, p. 113.

² A. POWER, *op. cit.*, p. 63.

³ J. FLETCHER, M. BRADBURY, « *The Introverted Novel* », *art. cit.*, p. 401 : « *The novel hangs on the border between the mimetic and the autotelic species of literature, between an art made by imitating things outside itself, and an art that is an internally coherent making* ».

⁴ *Ibid.*, p. 408 : « *to free the novel from its earlier limitations – its flat, external realism, its dependence on the material world and the loose contingencies of prose* ».

intensément la vie et les fonctionnements de la conscience moderne »¹. Si l'hésitation demeure, les mots employés n'en apparaissent pas moins connotés, négativement pour la tradition romanesque – il est question de « limites », d'un réalisme « plat » – positivement pour le roman moderniste par le recours à un comparatif associé à des termes laudatifs : « librement » et « intensément ».

Depuis cet ouvrage fondateur, l'idée d'un modernisme mimétique a été quasi entérinée. C'est ce dont témoigne Pericles Lewis qui, s'il évite savamment l'analyse axiologique, décèle d'une façon étonnante un investissement mimétique non seulement dans le genre du roman, mais aussi dans la poésie et le théâtre :

En littérature, un compte-rendu du modernisme purement formel parasite encore davantage l'analyse. L'intention mimétique sous-tend de nombreuses entreprises artistiques apparemment non mimétiques. La victoire du vers libre sur les mètres traditionnels, remportée d'une façon décisive en langue anglaise par Ezra Pound et ses acolytes, était en fait entreprise au nom de la *mimesis*. Pound insista sur le fait que la poésie devrait imiter le langage parlé davantage que le mètre conventionnel. [...] Le courant de conscience, alors qu'il rompt avec la convention « réaliste » du narrateur omniscient, correspondait en fait à une autre forme de réalisme, ce que Ian Watt a appelé le « réalisme de présentation », qui vise à présenter la réalité telle qu'elle est expérimentée par le personnage individuel, plutôt que par le point de vue d'un narrateur omniscient. Le théâtre moderne ne rompt pas tant avec la représentation de la réalité qu'avec l'illusionnisme qui proclamait qu'une scène pouvait représenter la réalité.²

Ailleurs en revanche, l'idée axiologiquement connotée d'un réalisme augmentée prime, chez Michael Wood par exemple, selon lequel « les révoltes et rébellions formelles de Joyce, Woolf, Faulkner et les autres étaient tournées contre un réalisme affaibli par la routine » et « selon une quête d'une meilleure et plus profonde fidélité au réel »³. Une idée voisine se retrouve chez Peter Childs qui relit à travers une grille axiologique la progression du roman depuis la fin du naturalisme et la promotion du roman russe. Tolstoï, Tourgueniev et Dostoïevski constituent autant de grands noms du roman chez qui Peter Childs repère des

¹ *Ibid.*, p. 408 : « more freely and intensely the fact of life and the orders of modern consciousness ».

² P. LEWIS, *op. cit.*, p. 4-5 : « In literature a purely formal account of modernism distorts the record even further. The mimetic intention underlies much apparently nonmimetic art. The victory of free verse over traditional meters, decisively won in English by Ezra Pound and his friends, was actually undertaken in the name of mimesis. Pound emphasized that poetry should imitate spoken language rather than conventional meters. [...] The stream of consciousness, while breaking from the "realist" convention of the omniscient narrator, in fact corresponded to another form of realism, what Ian Watt has called the "realism of presentation", which attempts to present reality as it is experienced by the individual character, rather than from the viewpoint of an omniscient narrator. The modern theater broke not so much with the representation of reality as with the illusionism that claimed that a stage could represent reality ».

³ M. WOOD, *art. cit.*, p. 114 : « the formal revolts and rebellions of Joyce, Woolf, Faulkner, and others were made against an enfeebled routine realism and in quest of a better, deeper fidelity to the real ».

« figures du passage », « chacune pouvant être associée à une tentative d'améliorer le style et la forme réalistes »¹.

On voit donc comment, et ce n'est pas la moindre de ses ambiguïtés, la critique moderniste, au long de son histoire, a traité le concept selon les termes d'un retour paradoxal au réalisme, entendu non plus dans son sens restreint de mouvement dominant le romanesque du XIX^e siècle, mais comme représentation plus fidèle du réel grâce à de nouveaux moyens expressifs. Toutefois, la critique moderniste ne façonne pas seulement un rapport au passé, mais prépare aussi l'avenir et outre ce rapport ambigu au réalisme, les *modernist studies* témoignent aussi de la nécessité de se démarquer du postmodernisme.

b. Le partage du terrain critique

L'ouvrage de Brian McHale apparaît emblématique de ce dualisme critique. Le premier mérite de son étude réside dans le rappel du statut fictionnel du modernisme : là où la plupart des critiques emploient l'euphémisme pour parler d'une reconstruction, d'un mouvement constitué *a posteriori* ou encore, d'une étiquette peu employée par celles et ceux qu'elle désigne, McHale n'hésite pas à affirmer, et nous laisserons l'expression en langue originale tant elle est intraduisible, qu'il n'y a aucun modernisme « *out there* », littéralement « là dehors », soit hors du corpus critique, dans le monde empirique². Toute la première partie de son ouvrage est ainsi consacrée à une discussion du rapport entretenu par ces deux fictions que sont le modernisme et le postmodernisme.

Le préfixe « post- » signale d'emblée une relation plus serrée entre postmodernisme et modernisme qu'entre ce dernier et le réalisme. Ce rapport entre les deux étiquettes est d'autant plus étroit que l'on pourrait considérer que c'est la même décennie qui accueille la flambée théorique autour des deux concepts. Le volume de Bradbury et McFarlane à cet égard n'est-il pas précédé chronologiquement par la publication de l'article de John Barth, *The Literature of Exhaustion*³ ou par les travaux d'Ihab Hassan dont l'ouvrage *The Dismemberment of Orpheus* date de 1971 ? Mais de ce point de vue, entretenir la coexistence

¹ P. CHILDS, *op. cit.*, p. 75 : « Each of these can be associated with an attempt to improve upon the realist style and form ».

² « Ce ne sont que des fictions historico-littéraires, des artefacts discursifs construits soit par les lecteurs contemporains et les écrivains, soit rétrospectivement par les historiens de la littérature. Et puisque ce sont des constructions discursives plutôt que des objets du monde réel, il est possible de les construire de différentes façons [...] » : « These are all literary-historical fictions, discursive artifacts constructed either by contemporary readers and writers or retrospectively by literary historians. And since they are discursive constructs rather than real-world objects, it is possible to construct them in a variety of ways [...] ». B. McHALE, *op. cit.*, p. 4.

³ J. BARTH, « *The Literature of Exhaustion* », in *The Friday Book : Essays and Other Non-Fictions*, London, The Johns Hopkins University Press, 1984. L'article date de 1967.

de deux étiquettes différentes, et au-delà d'une simple répartition périodique, impliquait de délimiter le champ d'application des critiques respectives de ces deux concepts qui, sans cela, auraient pu se confondre et voir leur légitimité respective, déjà précaire, affaiblie. C'est peut-être ce qui explique que la critique postmoderniste ait mis l'accent sur l'analyse de la (méta)fictionnalité à un point tel que se dessine une rupture, malgré tout, entre postmodernisme et modernisme. En d'autres termes, là où le nom ne suffit pas à affirmer la nouveauté, le changement de paradigme se fait en plaçant l'accent sur ce que la critique du concept premier dans l'histoire littéraire néglige : en l'occurrence, dans le cas du couple modernisme-postmodernisme, la définition de la fictionnalité propre au moment historico-littéraire. Que les choses soient claires : il ne s'agit pas ici d'affirmer que les romans associés au postmodernisme n'appellent pas les théories de la fiction : tout prouve en effet le contraire. Néanmoins, n'y a-t-il pas aussi une manière de légitimer la fiction conceptuelle qu'est le postmodernisme par un accent placé sur ce que la critique moderniste n'a jamais traité ?

Naïvement, la question pourrait être énoncée ainsi : si les romans postmodernistes mettent l'accent sur des problématiques liées à la fiction, cette propension n'existe-t-elle pas, en germes, dans ce qui le précède, interrogation légitimée par la rupture que le modernisme affiche, dans son nom même, et qui n'apparaît pas dans sa continuation ? Brian McHale affirme cette dette du postmodernisme à l'égard de son devancier :

Le postmodernisme est la postérité du modernisme – cela est tautologique, comme le serait le fait d'affirmer que le pré-romantisme est le prédecesseur du romantisme. Mais il y a davantage qu'une simple tautologie dans la relation entre modernisme et postmodernisme si nous parvenons à bâtir un argument lié à la manière dont le phénomène postérieur émane de son prédecesseur – à propos, en d'autres termes, de la *conséquentialité* historique.¹

Partant du principe que les poétiques postmodernistes se contentent la plupart du temps de fonctionner par le biais de catalogues de caractéristiques qui s'opposent, une par une, à celles du modernisme, Brian McHale brocarde ainsi « des oppositions statiques, qui nous disent fort peu, voire rien, des mécanismes du changement historique »². Il préfère recourir au concept de « dominante » qu'il emprunte au formalisme russe et à Jakobson en particulier c'est-à-dire « l'élément focal d'une œuvre d'art » qui « gouverne, détermine et transforme les autres éléments » car « [c]'est elle [la dominante] qui garantit la cohésion de la structure »³. Brian

¹ B. McHALE, *op. cit.*, p. 5 : « *Postmodernism is the posterity of modernism – this is tautological, just as saying that pre-romanticism is the predecessor of romanticism would be tautological. But there is more than mere tautology to the relation between modernism and postmodernism if we can construct an argument about how the posterior phenomenon emerges from its predecessor – about, in other words, historical consequentiality* ».

² *Ibid.*, p. 7 : « *static oppositions, telling us little or nothing about the mechanisms of historical change* ».

³ R. JAKOBSON, « La Dominante », trad. A. JARRY, in *Questions de poétiques*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

McHale formule d'abord sa thèse sur la fiction moderniste dans laquelle il repère une dominante épistémologique qui met au premier plan ces questions :

Que peut-on savoir ? Qui le sait ? Comment et avec quel degré de certitude ? Comment le savoir est-il transmis d'une personne qui sait à une autre, et avec quel degré de confiance ? Comment l'objet du savoir change-t-il lorsqu'il passe d'une personne qui sait à une autre ? Quelles sont les limites de ce que l'on peut savoir ? Et ainsi de suite.¹

Brian McHale lui oppose la dominante potmoderniste fondée sur des questions qui

portent soit sur l'ontologie du texte littéraire lui-même ou sur l'ontologie du monde qu'il projette, par exemple : qu'est-ce qu'un monde ? Quels types de monde habitons-nous, comment sont-ils constitués, et comment diffèrent-ils les uns des autres ? Que se passe-t-il lorsque des genres de mondes différents sont placés en confrontation, ou quand les frontières entre les mondes sont abolies ? Quel est le mode d'existence d'un texte et quel est le mode d'existence du monde (ou des mondes) qu'il projette ? Comment est structuré un monde projeté ? Et ainsi de suite.²

Ce changement de dominante, Brian McHale, après Douwe Fokkema, le lit dans le huitième chapitre d'*Absalom, Absalom !* au moment où Quentin et Shreve atteignent les limites de leur savoir sur le mystère de la mort de Sutpen et sont obligés de résoudre leur enquête, non en confrontant les versions ou en cherchant des indices, mais en imaginant la solution³.

1973, p. 145.

¹ *Ibid.*, p. 9 : « *What is there to be known ? ; Who knows it ? ; How do they know it, and with what degree of certainty ? ; How is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability ? ; How does the object of knowledge change as it passes from knower to knower ? ; What are the limits of the knowable ? And so on* ».

² *Ibid.*, p. 10 : « *bear either on the ontology of the literary text itself or the ontology of the world which it projects, for instance : What is a world ? ; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ ? ; What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated ? ; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects ? How is a projected world structured ? And so on* ».

³ *Ibid.*, p. 9-10 : « *Absalom met au premier plan des thèmes épistémologiques comme l'accessibilité et la circulation du savoir, la structure différente imposée au "même" savoir par des esprits différents, et le problème de l'impossibilité de savoir ou de ses limites du savoir. Et il met au premier plan ces thèmes à travers l'utilisation d'outils (épistémologiques) caractéristiques du modernisme : la multiplication et la juxtaposition des perspectives, la focalisation de toutes les preuves à travers un seul "centre de conscience" (le personnage de Quentin), des variations virtuoses sur le monologue intérieur [...], et ainsi de suite. Par conséquent, dans un mouvement typiquement moderniste, Absalom transfère les difficultés épistémologiques de ses personnages à ses lecteurs ; ses stratégies de "forme entravante" (chronologie disloquée, information manquante ou indirectement présentée, les "styles-esprits" difficiles, et ainsi de suite) simulent pour le lecteur les problèmes d'accessibilité, de fiabilité et de limitation du savoir même qui empoisonnent Quentin et Shreve* » : « *Absalom foregrounds such epistemological themes as the accessibility and circulation of knowledge, the different structuring imposed on the « same » knowledge by different minds, and the problem of « unknowability » or the limits of knowledge. And it foregrounds these themes through the use of characteristically modernist (epistemological) devices : the multiplication and juxtaposition of perspectives, the focalization of all the evidence through a single "center of consciousness" (the character Quentin), virtuoso variants on interior monologue [...], and so on. Finally, in a typically modernist move, Absalom transfers the epistemological difficulties of its characters to its readers ; its strategies of "impeded form" (dislocated chronology, withheld or indirectly-presented information, difficult "mind-styles", and so on) simulate for the reader the very same problems of accessibility, reliability, and*

Autrement dit, la « dominante épistémologique » serait partagée par les romans modernistes et serait emblématisée par l'accentuation systématique de l'incomplétude fictionnelle, trait communément partagé, il est vrai, par ces fictions¹.

La dominante épistémologique du corpus ne serait pas difficile à prouver et c'est sans doute chez Ramón que cette dernière serait la plus visible, la caractéristique pouvant dès lors subsumer la différence formelle, frein à l'établissement d'un corpus moderniste européen. À propos du roman de Faulkner, McHale écrit que « sa logique est celle du roman policier, le genre épistémologique *par excellence* »². Dans les tentatives, souvent infructueuses, de classement générique des romans de Ramón, le genre policier est rarement évoqué. Pourtant, certaines de ses œuvres en portent la trace. Le protagoniste du *Docteur invraisemblable* mène de véritables enquêtes pour découvrir les causes des maladies de ses patients, recourant majoritairement à un art de l'observation³. Dans *L'Incongru*, c'est aussi la dynamique de l'enquête qui permet d'isoler des sous-ensembles au sein d'une structure où chaque subdivision semble investie d'une quasi-autonomie. C'est le cas des chapitres XV à XVII qui dessinent une aventure de Gustavo dans laquelle, après avoir été chez un photographe, le protagoniste récupère les épreuves où il découvre une « femme mystérieuse »⁴ (I, p. 88) qui n'a pourtant pas posé avec lui. La découverte incongrue entraîne Gustavo à se lancer dans une véritable enquête :

C'est seulement après avoir tourné le coin de la rue, lorsqu'il fut sur une place indépendante, qu'il reprit le portrait et se disposa à poursuivre cette femme dans tous les recoins de la ville, dût-il assister à toutes les messes et déjeuner dans tous les restaurants, épier à tous les carrefours, monter à cheval, car c'est ainsi qu'on s'approche le plus aisément des balcons et

limitation of knowledge that plague Quentin and Shreve ».

¹ Il est à noter que cette ligne de partage n'est pas acceptée d'une façon univoque par la critique. À la même époque en effet, Thomas Pavel ne discrimine pas textes modernistes et postmodernistes : « Les textes d'avant-garde, les nouveaux romans, la fiction postmoderne captent tous, à l'aide de procédés antimimétiques, la difficulté de comprendre, voire de percevoir le monde : leur inquiétante incomplétude découle, nous dit-on, du rapport, également inquiétant, que nous entretenons avec notre univers. Telle est du moins l'idée qui circule sur la question ». TH. PAVEL, *Univers de la fiction*, op. cit., p. 136.

² B. McHALE, op. cit., p. 9 : « *its logic is that of a detective story, the epistemological genre par excellence* ». Une légitimation de l'idée de Brian McHale se trouverait aussi du côté de Christopher Isherwood. Ce dernier, revenu de l'esthétisme moderniste de son premier roman *All the Conspirators*, décrit ainsi ses références d'alors dans un texte de 1938, *Lions and Shadows* : « En vérité, mes modèles n'étaient pas du tout des romans, mais des histoires policières et les pièces d'Ibsen et de Tchekhov » : « *In fact my models were not novels at all, but detective stories, and the plays of Ibsen and Tchekhov* », cité par D. LODGE, *The Modes of Modern Writings*, op. cit., p. 47.

³ Il est à noter que le docteur Vivar pourrait être rapproché, à l'échelle du corpus, d'un docteur par trop vraisemblable, l'un des deux médecins intervenant dans *Mrs Dalloway* et ironiquement nommé Dr. Holmes : faux détective de la médecine qui ne parvient pas à découvrir la gravité du mal dont souffre Septimus.

⁴ « *mujer misteriosa* » (666).

qu'on peut parcourir une ville avec une attention lente et solennelle, si bien que si Gustavo avait été détective, c'est à cheval qu'il eût suivi toutes les pistes.¹ (I, p. 88-89)

D'une façon révélatrice, et reprenant un *topos* de la littérature fin-de-siècle, Ramón fait de la figure féminine une femme-énigme qui porte sur elle, physiquement, l'interrogation dont elle est porteuse, le chapitre XVII précisant que « Gustavo cherche sa compagne de photographie, la femme aux guiches bien dessinées, aux guiches interrogatives »² (I, p. 90) faisant d'elle « l'interrogatrice et l'inconnue »³ (I, p. 90). Dans le chapitre XVII, la révélation de l'identité véritable de la femme mystérieuse par « l'homme de la caisse »⁴, « [c]'est une jeune pianiste... Premier prix du Conservatoire tous les ans... Elle vit tout près du Conservatoire, 5, rue du Conservatoire... Elle habite avec sa maman »⁵ (I, p. 91) se fait toutefois selon une modalité déceptive pour Gustavo. La jeune fille était fascinante en ce qu'elle engendrait la recherche et la quête de sens. Privée de son énigme, la pianiste perd de son intérêt.

La répartition effectuée par Brian McHale semble donner l'impression que les questions ontologiques ne concernent pas le modernisme. Est-ce à dire que « la manière de faire des mondes » pour gloser le titre d'un essai de Nelson Goodman⁶ n'est pas une question pertinente à poser en lien avec le modernisme ? De même, les différents mondes mentionnés par McHale dans son examen de la dominante ontologique du postmodernisme n'apparaissent-ils pas, au sein de la fiction moderniste, du côté de ce que Marie-Laure Ryan nomme les « domaines privés » des personnages ?⁷ Pour se prémunir des objections, McHale allègue une volonté auctoriale partagée par les tenants du postmodernisme, en dépit de sa nature intrinsèque d'artefact critique, par le recours à un argument d'autorité qui le conduit à citer l'interview de l'écrivain Ron Sukenick qui déclare, à propos des données

¹ « Solo al torcer la esquina, cuando estuvo en la plaza independiente, sacó de nuevo el retrato y se dispuso a perseguir a aquella mujer por todos los rincones de la ciudad, asistiendo a todas las iglesias, comiendo en los restaurantes y en comedores de hotel, parándose en las esquinas, montando a caballo, que es como un hombre se acerca más a los balcones de las casas y recorre una ciudad con una atención más cachazuda y solemne, tanto que si él fuese detective siempre seguiría a caballo todas las pistas » (667).

² « [l]levaba muchos días de buscar a la compañera de fotografía, a la mujer de las patillas atusadas como interrogaciones » (667).

³ « la interrogadora además de ser la incógnita » (667).

⁴ « el de la Caja » (668).

⁵ « - Es una señorita pianista... Primer premio en el Conservatorio todos los años... Vive junto al Conservatorio, en el número cinco de la calle del Conservatorio... Vive con su mamá » (669).

⁶ N. GOODMAN, *Manières de faire des mondes*, trad. M.-D. POPELARD, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992.

⁷ M.-L. RYAN, « Cosmologie du récit des mondes possibles aux univers parallèles », in F. LAVOCAT (éd.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, op. cit., p. 59 : « On peut considérer la vie intérieure des personnages comme un système de mondes possibles. Il s'ensuit que la narration ne projette pas un monde, mais un univers structuré par un contraste entre un monde actuel, déterminé par les déclarations fiables du narrateur, et les domaines privés des personnages qui sont comme de petits systèmes planétaires composés d'un certain nombre de mondes distincts ».

épistémologiques que « la fiction contemporaine doit toujours s'intéresser à ce sujet », mais qu'« elle n'a pas nécessairement besoin de se focaliser sur lui » car « ce sujet est peut-être d'ores et déjà établi comme un élément que l'on peut tenir pour acquis »¹. C'est ce qui conduit Brian McHale à balayer les objections que l'on pourrait légitimement alléguer à l'encontre de sa théorie :

Un philosophe pourrait objecter qu'il est impossible de soulever des questions épistémologiques sans soulever immédiatement des questions ontologiques, et *vice versa*, et il ou elle aurait raison, bien sûr. Mais même en formulant une telle objection, le philosophe devrait mentionner l'un de ces ensembles de questions *avant* l'autre ensemble [...]. Le discours littéraire, en effet, spécifie seulement l'ensemble de questions qui doit être posé *en premier* à partir d'un texte particulier, et repousse l'interrogation de l'autre ensemble de questions, *ralentissant* le processus par lequel les questions épistémologiques entraînent les questions ontologiques et *vice versa*. [...] [M]ême s'il serait parfaitement possible d'interroger un texte postmoderniste à partir de ses implications épistémologiques, il est plus *urgent* de l'interroger à propos de ses implications ontologiques. Dans les textes postmodernistes, en d'autres termes, la relégation de l'épistémologie à l'arrière-plan est le prix à payer pour mettre au premier plan l'ontologie.²

Brian McHale enfonce le clou dans la coda de son ouvrage, consacrée à Joyce. Il repère en effet de nombreuses similarités dans les dénouements de trois textes de l'auteur irlandais, la dernière nouvelle de *Dublinois* intitulée « Les Morts », le monologue de Molly Bloom qui clôture *Ulysse* et « l'extinction de la conscience d'Anna Livia Plurabelle dans les eaux de la Mer d'Irlande [...] »³ à la fin de *Finnegans Wake* : la mise en scène d'un mari et de son épouse, la situation impliquant une forme d'adultère, même potentiel ; la confusion des identités à l'œuvre dans les textes et la nature cyclique de ces derniers, les uns comme les autres revenant à leur commencement. Mais à propos des deux premiers exemples convoqués, Brian McHale écrit :

la simulation de la mort passe à travers le prisme d'une conscience individuelle, « un esprit ordinaire, au cours d'un jour ordinaire » [...]. Les textes sont, d'abord, les représentations de

¹ T. LeCLAIR, L. McCAFFREY, *Anything Can Happen : Interviews with American Novelists*, Urbana, Chicago and London, University of Illinois Press, 1983, p. 286, cité par B. McHALE, *op.cit.*, p. 237 : « *Contemporary fiction still has to deal with the issue... But it doesn't have to focus on it necessarily... maybe this issue is already established now as something we can take for granted...* ».

² *Ibid.*, p. 11 : « *A philosopher might object that we cannot raise epistemological questions without immediately raising ontological questions, and vice versa, and of course he or she would be right. But even to formulate such an objection, the philosopher would have to mention one of these sets of questions before the other set [...]. Literary discourse, in effect, only specifies which set of questions ought to be asked first of a particular text, and delays the asking of the second set of questions, slowing down the process by which epistemological questions entail ontological questions and vice versa. [...]* [A]lthough it would be perfectly possible to interrogate a postmodernist text about its epistemological implications, it is more urgent to interrogate it about its ontological implications. In postmodernist texts, in other words, epistemology is backgrounded, as the price for foregrounding ontology ».

³ *Ibid.*, p. 233 : « *the extinction of Anna Livia Plurabelle's consciousness in the waters of the Irish Sea [...]* ».

consciences, et seulement en second lieu des représentations de l'irruption du sommeil et, par extension, de la mort. La technique formelle est, dans un cas, le discours indirect libre (« Les Morts »), dans l'autre le monologue rapporté (*Ulysse*). Mais dans les deux, c'est à travers la conscience du personnage que le monde représenté – qu'il soit immédiatement présent, remémoré ou anticipé – est filtré pour nous. Et ce monde est stable et peut être reconstruit, en ce qu'il forme une toile de fond ontologiquement non problématique sur laquelle les mouvements des esprits des personnages peuvent être exhibés.¹

Et Brian McHale de conclure : « une fiction moderniste, en bref »² avant de comparer ces deux dénouements à celui de *Finnegans Wake* qui

représente aussi un discours intérieur, celui d'Anna Livia Plurabelle. Mais ce n'est pas une conscience comme celle de Gabriel Conroy ou de Molly Bloom [...] mais [...] davantage une conscience collective [...] ou même l'inconscient collectif logé dans le langage lui-même. Il est de notoriété publique que le soliloque de Molly Bloom représente le “courant de conscience”, mais Anna Livia est la chose elle-même : personnification de la rivière Liffey, elle littéralise la métaphore “courant de conscience”. De la même façon que son discours semble charrier tout langage dans son courant, il balaie aussi le monde projeté par ce texte : il n'y a aucun monde stable *derrière* cette conscience, mais seulement un flux de discours dans lequel des fragments de réalités différentes et incompatibles obtiennent une existence vacillante avant de sortir de cette existence de nouveau, engloutis par la réalité concurrente du langage.³

Un monde stable qui constitue la toile de fond du courant de conscience de Molly face à un monde instable, voire inexistant car aboli dans le gigantesque flux du langage, telle serait la différence des fictions modernistes et postmodernistes. La démonstration de Brian McHale n'est toutefois pas exempte d'ambiguïtés. Il est évident que Molly Bloom et Anna Livia Plurabelle n'ont pas le même statut ontologique. Cependant, Molly est-elle vraiment « un esprit ordinaire, au cours d'un jour ordinaire » ? Pas tout à fait et Jean-Michel Rabaté le rappelle en partant des schémas traditionnellement associés par Joyce à « Pénélope » :

¹ *Ibid.*, p. 233-234 : « *the simulation of death has been passed through the medium of an individual consciousness, “an ordinary mind on an ordinary day” [...]. The texts are, in the first place, representations of minds, and only secondary representations of the onset of sleep and, by extension, of death. The formal technique is, in one case, free indirect discourse (« The Dead »), in the other direct interior monologue (Ulysses). But in both cases, it is through the represented consciousness of the character that the represented world – whether immediately present, remembered, or anticipated – is filtered to us. And this world is stable and reconstructable, forming an ontologically unproblematic backdrop against which the movements of the characters' minds may be displayed* ».

² *Ibid.*, p. 234 : « *Modernist fiction, in short* ».

³ *Ibid.*, p. 234 : « *The end of Finnegans Wake too, represents an interior discourse, that of Anna Livia Plurabelle. But here is not a consciousness like Gabriel Conroy's or Molly Bloom's, [...] but [...] a collective consciousness [...] or even the collective unconscious located in language itself. Molly Bloom's soliloquy notoriously represents the “stream of consciousness”, but Anna Livia is the thing itself : the personification of the River Liffey, she literalizes the metaphor “stream of consciousness”. Just as her discourse seems to sweep up all language in its stream, so it also sweeps up the projected world of this text : there is no stable world behind this consciousness, but only a flux of discourse in which fragments of different, incompatible realities flicker into existence and out of existence again, overwhelmed by the competing reality of language* ».

Dans ceux-ci, et contrairement aux précédents, pas de temps, pas d'art : à la place, un monologue féminin qui inscrit le double 8 de l'infini comme tissage et dé tissage pénelopéen de la Nature. Ceci permet au texte de laisser Molly Bloom dévider ses pensées dans un mouvement de rotation uniforme qui lui donne peu à peu la stature de la Terre, terre astronomique des révolutions et précessions, terre mythique de la *Weib* dépeinte sous la forme de Géa-Tellus déjà présente dans « Ithaque ».¹

Rabaté précise néanmoins que « Pénélope est une femme, avant d'être un mythe » et que « c'est en tant que femme qu'elle a le dernier mot »². À en croire McHale, Anna Livia Plurabelle serait un mythe avant que d'être une femme ou plutôt, serait à la fois femme et mythe par le truchement d'un pur langage qui ne se dévide devant aucune toile de fond, devant aucun monde stable. Il semble que la représentation de la conscience de Molly se greffe sur un arrière-plan qui s'apparente au monde fictionnel du roman, lequel peut, selon lui, être reconstruit sans mal par le lecteur du fait de sa nature non problématique. En somme, « Pénélope » ne soulève aucune question d'ordre ontologique.

En abordant l'idée d'une « reconstruction » (« ce monde est stable et peut être reconstruit »), McHale utilise un terme que l'on pourrait qualifier de « constructiviste », lequel est couramment employé par le théoricien de la fiction Lubomir Doležel dans ses articles et ses différents ouvrages, lui qui voit le texte comme « un ensemble d'instructions pour la récupération et le réassemblage de ce monde et de ses habitants »³, mais ne nous dit jamais comment ce monde, stable selon lui, a été créé pour être reconstruit par le lecteur. De plus, la mise à l'arrière-plan du questionnement ontologique dans le roman moderniste dédouane la critique d'interroger l'ontologie du personnage romanesque. Or, si Molly Bloom n'est pas autre chose que ce qu'elle est, son existence n'en apparaît pas moins problématique au sein d'un discours qui annule toute intervention du narrateur. Si l'on suit Uri Margolin en effet,

[c]omme les individus possibles [comprendre : les individualités fictionnelles au sein des mondes possibles projetés par les textes] sont stipulés et non découverts, il revient à leur créateur de décider quelles conditions⁴ seront satisfaites et de quelles façons. De telles décisions sont incarnées dans les manières spécifiques par lesquelles le texte est constitué. Le facteur décisif pour l'accomplissement, le non accomplissement ou l'accomplissement

¹ J.-M. RABATÉ, « “Pénélope” : Notice », in J. JOYCE, *Œuvres II*, op. cit., p. 1816.

² *Ibid.*, p. 1816.

³ L. DOLEŽEL, « *Possible Worlds and Literary Fictions* », in S. ALLÉN (ed.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin, Walter de Gruyter, 1989, p. 236 : « a set of instructions for the recovery and reassembly of this world and its inhabitants ».

⁴ Uri Margolin fait la liste de quatre conditions constitutives du personnage fictionnel : « l'existence, l'individualité, [...] la singularité et une unité de traits paradigmatique ou simultanée » : « *existence, individuality, [...] singularity, and paradigmatic or simultaneous unity of traits* ». U. MARGOLIN, art. cit., p. 849.

problématique de ces conditions est normalement le discours du narrateur, qui peut authentifier le monde ou le saper.¹

Que devient l'ontologie du personnage lorsque disparaît le narrateur ? C'est une question à laquelle Brian McHale ne répond jamais. L'emploi du présupposé constructiviste – le lecteur reconstruit le monde fictionnel déployé par le texte – se heurte en effet, dans l'assertion de McHale sur *Ulysse*, à un lexique que Doležel considérerait comme appartenant à une critique textuelle pseudo-mimétique qui, au moment où il écrit, c'est-à-dire en 1989, deux ans après la publication de l'ouvrage de Brian McHale, « semble dominer la pratique de la critique mimétique contemporaine »². Il s'explique ensuite, à partir de l'ouvrage bien connu de Dorrit Cohn intitulé *La Transparence intérieure* :

Dans la version la plus populaire de cette critique, un terme emprunté à la théorie textuelle remplace le nom de l'auteur dans la position de l'argument S/a/³ [...] La pratique de Cohn est une étude de la mimésis en tant que *procès textuel*, en tant que phénomène qui se produit entre les textes littéraires et des entités fictionnelles. La source de la représentation est spécifiée en termes de genres ou de modes narratifs, de types de discours et d'outils stylistiques [...]⁴.

Ce sont très exactement les opérations qui président à la critique de Brian McHale pour qui « Les Morts » et « Pénélope » sont des représentations de consciences par les outils que sont dans un cas le style indirect libre et dans l'autre le monologue autonome. Or si Doležel reconnaît les mérites de l'ouvrage de Dorrit Cohn⁵, il en pointe toutefois les limites : « son livre nous rappelle qu'une narratologie textuelle n'engendre pas de sortie automatique de la pseudo-mimesis »⁶. En effet,

¹ *Ibid.*, p. 850 : « Since possible INDS are stipulated, not discovered, it is up to their creator to decide what conditions will be satisfied and in what ways. Such decisions are embodied in the specific ways in which the narrative text is constituted. The decisive factor for the fulfillment, nonfulfillment, or problematic fulfillment of any conditions is normally the discourse of the narrator, which can be world-authenticating or world-undermining ».

² L. DOLEŽEL, « Mimesis and Possible Worlds », in *Poetics Today*, vol. 9, n°3, Durham, Duke University Press, 1988, p. 479 : « seem[s] to dominate the practice of contemporary mimetic criticism ».

³ Selon ce schéma, que Lubomir Doležel étudie à partir de l'ouvrage de Ian Watt intitulé *The Rise of the Novel*, une source actuelle (S/a/) – bien souvent l'auteur – représente un ou plusieurs particuliers fictionnels, c'est-à-dire des personnages.

⁴ *Ibid.*, p. 479-480 : « In the most popular version of this criticism, a text-theoretical term replaces the name of the author in the position of the S/a/ argument. [...] Cohn's is a study of mimesis as a textual process, as a phenomenon occurring between literary texts and fictional entities. The source of representation is specified in terms of narrative genres or modes, narrative discourse types, stylistic devices [...] ».

⁵ « En centrant son analyse sur la relation entre le texte littéraire et le monde fictionnel, Cohn a participé à l'évolution contemporaine des sémantiques de la fiction » : « By focusing on the relationship between the literary text and the fictional world, Cohn has advanced contemporary fictional semantics ». *Ibid.*, p. 480.

⁶ *Ibid.*, p. 480 : « her book reminds us that a text-theoretically based narratology does not provide an automatic escape from pseudomimesis ».

[d]ans toutes ses variantes, la pseudo-*mimesis* est fondée sur la présupposition que les domaines fictionnels en général et les esprits fictionnels en particulier, existent indépendamment de l'acte de représentation, attendant leur découverte et leur description.¹

C'est très exactement ce que postule Brian McHale et son affirmation selon laquelle les consciences de Gabriel Conroy et Molly Bloom s'impriment sur un monde stable et non problématique entraîne l'application, à la lettre, du reproche adressé par Doležel à la critique pseudo-mimétique qui « écarte la formulation et l'étude de la question fondamentale de la sémantique fictionnelle : comment les mondes fictionnels sont-ils créés ? »².

Outre la faiblesse argumentative associée à un effacement des problématiques fictionnelles du roman moderniste qui ne sont pas, loin s'en faut, oblitérées par sa forme et ses techniques, l'on pourrait noter que Brian McHale ne précise jamais, dans cette introduction, la dominante réaliste. Il remédie pourtant à cette carence dans une partie ultérieure, en abordant les théories des sous-mondes d'Eco ou des mondes narratifs de Pavel, c'est-à-dire le fait que les « [l]es personnages à l'intérieur des mondes fictionnels so[ie]nt aussi capables de soutenir des attitudes propositionnelles et de projeter des mondes possibles »³. Et l'auteur de préciser :

C'est la tension et la disparité parmi les sous-mondes des différents personnages, et entre leurs sous-mondes et le monde réel fictionnel qui forme la base de la poétique épistémologique moderniste et, avant elle, réaliste.⁴

Entre le réalisme et le modernisme, dès lors, nul changement de dominante, à en croire Brian McHale.

Une contradiction apparaît dans cette série de constructions historiques et littéraires que sont les appellations « réalisme », « modernisme » et « postmodernisme » puisqu'il semble bien que la véritable rupture apparaisse avec la dernière. Une même idée serait présente sous la plume de certains théoriciens de la fiction qui œuvrent pour cantonner l'approche de la fictionnalité dans le domaine postmoderniste. C'est par exemple ce qui ressort de l'article de Marielle Macé dans l'ouvrage collectif sur la théorie littéraire des mondes possibles dirigé par Françoise Lavocat :

¹ *Ibid.*, p. 480 : « in all its variants, pseudomimesis is based on the presupposition that fictional realms in general and fictional minds in particular exist independent of the act of representation, awaiting their discovery and description ».

² *Ibid.*, p. 480 : « Pseudomimesis precludes the formulation and study of the fundamental question of fictional semantics : How do fictional worlds come into being ? ».

³ B. McHALE, *op. cit.*, p. 34 : « [c]haracters inside fictional worlds are also capable of sustaining propositional attitudes and projecting possible worlds ».

⁴ *Ibid.*, p. 34 : « It is the tension and disparity among various characters' subworlds, and between their subworlds and the fictional "real" world, that formed the basis of modernist and, before that, realistic epistemological poetics ».

Pour lui [la théorie littéraire des mondes possibles] garder une certaine fermeté, on pourrait même considérer qu'il faut la réserver prioritairement aux genres, ou aux textes, qui posent de véritables questions d'hétérocosmie ou de fondation ontologique [...] ; rien d'étonnant [...] à ce qu'elle ait souvent peu séduit ceux qui étudient la fiction réaliste – dans laquelle il s'agit sans doute moins du « monde » que du « réel », qui n'est pas quelque chose que l'on habite mais quelque chose que l'on connaît, et qui justifie que l'on garde sous la main le modèle mimétique : si un monde est ici créé, ce n'est pas au sens d'une ontologie alternative.¹

Or si le roman moderniste n'a quasi jamais été étudié sous l'angle de la fiction, n'est-ce pas parce qu'il se différencierait finalement fort peu de son prédécesseur réaliste ? La question d'un roman qui aborde un « réel » que « l'on connaît » permet de retrouver ici l'argument de McHale, à la différence près que le roman moderniste ne serait plus sûr de pouvoir connaître ce réel, d'où la dominante épistémologique, la différence avec le réalisme portant dès lors, en dehors des caractéristiques formelles, sur la question de l'appéhension possible du réel et du sens à lui conférer. C'est dire que, selon cette lecture de l'histoire littéraire, le roman moderniste est plus proche du réalisme que du postmodernisme. C'est aussi ce qui ressort de la suite de l'argumentation de Marielle Macé :

Cela nous invite à considérer la possibilité d'une gradualité dans la fiction ; comme s'il y avait des fictions *à mondes*, et des fictions *à histoire* ; des récits de fiction qu'il vaut mieux étudier comme récits (où l'univers postulé est moins un contre-monde que l'espace nécessaire au déploiement d'un parcours narratif), et des récits de fiction qu'il vaut mieux étudier comme fiction (lorsqu'interviennent des dispositifs d'emboîtement, de vertige ou de franchissement métaleptique favorables à une approche logique ou ontologique).²

Là encore, puisque le roman moderniste a été tenu à l'écart des théories de la fiction, c'est par conséquent qu'il appartient à ces « fictions *à histoire* » devant mettre en place un « parcours narratif ». Mais la lecture des romans eux-mêmes, qui mettent à mal l'intrigue et affaiblissent le tissu narratif ne contrevient-elle pas à une telle analyse ? Quoi qu'il en soit, l'histoire littéraire romanesque des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles devient, sous cet angle, un bel exemple de monde impossible critique : si le modernisme est un post-réalisme, le postmodernisme vient après un modernisme qui n'existe pas. Ce qui pourrait passer pour du raffinement conceptuel gratuit ne servant qu'à aboutir à de nouveaux paradoxes à la force productive toute relative se voit en réalité pourvu d'importantes implications théoriques. Sans réel changement de dominante, la distinction entre modernisme et réalisme, volontiers vécue comme révolutionnaire, s'est vue cantonnée à une série de distinctions formelles, narratives et thématiques quand la véritable révolution copernicienne a été déplacée vers le

¹ M. MACÉ, « “Le Total fabuleux” : les mondes possibles au profit du lecteur », in F. LAVOCAT (éd.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, op. cit., p. 207.

² *Ibid.*, p. 207-208.

postmodernisme. Mais l'on pourrait arguer que « ce réel » que « l'on connaît » n'est plus d'actualité dans le roman moderniste. L'époque opère en effet une substitution d'importance, que l'on analysera comme beaucoup plus fondamentale qu'une simple question linguistique : du réel, on passe à la vie, un mot qui jouit d'une popularité sans précédent dans les œuvres de l'époque. Il serait possible de considérer que la prégnance des questions fictionnelles dans le roman moderniste est sans doute masquée par l'adéquation, inédite à une telle échelle, entre ce que nous appellerons le travail de la forme et le travail de la vie dont témoignent, même implicitement, certains textes théoriques contemporains des œuvres du corpus qui abordent la question même de la fiction.

2) La fiction à l'épreuve des textes des années vingt

Associer le modernisme à une pratique particulière de la fiction suppose d'abord, à la manière de ce que nous avons effectué pour la définition du concept, d'analyser la présence du terme même de fiction dans les textes de la période. Ce dernier apparaît bel et bien, mais il semble que son emploi soit interchangeable avec celui de roman à l'image de ce qui se produit dans des textes importants comme *The Art of Fiction* de Henry James ou *The Craft of Fiction* de Percy Lubbock.¹ Six ans après l'ouvrage de ce dernier, le romancier E. M. Forster publie *Aspects du roman (Aspects of the Novel)* dont le titre ne laisse pas autant de place à l'errance sémantique. Mais la même année, Virginia Woolf propose ce que l'on serait tenté d'appeler, n'était la facture particulière du texte, une recension de l'ouvrage de Forster dans un court texte intitulé... « *The Art of Fiction* », clin d'œil à l'ouvrage de James et traduit en français par Élise Argaud sous le titre « L'Art de la fiction » et non « L'Art du roman ». Cela s'explique par la structure même de l'essai woolfien qui ne laisse pas prise à l'ambiguïté en ce qu'il se développe en suivant une métaphore filée qui apparaît dès la première phrase : « La pensée que la fiction est une dame, une dame qui s'est en quelque manière mise dans le pétrin, a dû souvent traverser l'esprit de ses admirateurs »². Dans les premières lignes, la romancière semble réécrire un autre essai, antérieur de deux années, « Mr Bennett et Mrs Brown » du fait

¹ C'est le point de vue de Sylvie Patron qui, historicisant la question du narrateur, remonte à l'une des étapes d'un processus qu'elle nomme « La "disparition de l'auteur" », auquel elle associe, au sein de l'aire britannique, les préfaces de Henry James sur l'importance du point de vue, mais également l'essai de 1921 dû à Percy Lubbock. Dans sa traduction du titre de l'ouvrage, Sylvie Patron semble considérer implicitement que le terme de fiction et celui de roman sont, dans ce cas, synonymes, proposant « La Fabrique du roman ou La Fabrique de la fiction [...] ». S. PATRON, *Le Narrateur : Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 18.

² V. WOOLF, « L'Art de la fiction », in *L'Ecrivain et la vie*, trad. É. ARGAUD, Paris, Rivages poche, coll. « Petite bibliothèque », 2008 [1927], p. 99.

de la critique adressée par la romancière à Percy Lubbock selon laquelle « [il] ne pénétr[e] pas dans [l']intimité [de la fiction] »¹, Virginia Woolf reprenant cet argument en l'orientant cette fois non en direction des romanciers edwardiens, mais de la critique, accusée, bien que d'une façon moins virulente que dans l'autre manifeste, de sa cantonner à des études de surface. La suite de l'article consiste ainsi en une interrogation visant à savoir si E. M. Forster, dans *Aspects du roman*, est parvenu, lui, à définir la fiction.

C'est d'abord la méthode qui est scrutée avec une certaine distance ironique par Virginia Woolf, même si cette dernière termine son essai par un jugement laudatif². Elle regrette notamment l'aspect trop policé et insuffisamment « scientifique » des investigations de son contemporain. Filant la métaphore, Woolf écrit à propos de la démarche de Forster que « [l]orsqu'il frappe à la porte de sa chambre, la dame le reçoit en déshabillé et en pantoufles »³. Et la romancière d'ajouter : « [a]pprochant leurs fauteuils du feu, ils entament une conversation facile, pleine d'esprit, subtile, comme de vieux amis sans illusion [...] »⁴. D'une façon très étonnante, l'on retrouve sous la plume de Virginia Woolf le même reproche que celui adressé, quelques années auparavant, par Roman Jakobson à « l'histoire de l'art, en particulier l'histoire de la littérature » qui « il n'y a pas longtemps encore, [...] n'était pas une science, mais une causerie » laquelle « ne connaît pas de terminologie précise »⁵. La représentation initiale de cette « causerie » par Virginia Woolf, qui masque en réalité par le recours à la métaphore la situation d'énonciation « réelle » des communications de Forster, « un amphithéâtre dans l'éminemment austère ville de Cambridge »⁶, permet de soutenir la thèse principale de son article à savoir que « si la fiction est [...] en difficulté, c'est peut-être parce que personne ne l'empoigne avec fermeté et ne la définit avec rigueur », pas même Forster qui, selon elle, « n'a pas l'intention d'élaborer de théorie sur la fiction, sauf incidemment » car « il n'est même pas certain qu'elle puisse être abordée par un critique »⁷. En effet, « personne ne sait rien des lois de la fiction, de ses rapports avec la vie, de ce à quoi elle peut se prêter »⁸. De cette définition, de ces lois, Virginia Woolf ne dira rien, mais oppose deux postures par rapport à la fiction : le point de vue esthétique et le point de vue humain, le

¹ *Ibid.*, p. 99.

² *Ibid.*, p. 108 : « Car son livre à rêver nous porte. Il n'en a pas été écrit d'aussi évocateur sur cette pauvre dame que nous persistons, avec une galanterie peut-être erronée, à nommer l'art de la fiction ».

³ *Ibid.*, p. 99-100.

⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁵ R. JAKOBSON, « Du réalisme en art », *art. cit.*, p. 31.

⁶ V. WOOLF, « L'Art de la fiction », *art. cit.*, p. 100.

⁷ *Ibid.*, p. 102.

⁸ *Ibid.*, p. 104.

premier défendu par Henry James et le second par E. M. Forster. Pour le premier, c'est l'écriture du roman qui compte, sa forme ; pour le second, c'est la fidélité à la vie.

Il est clair, à lire son essai, que Virginia Woolf se range dans le camp des formalistes. C'est l'écriture de la fiction qui doit d'abord être questionnée, ce que ne fait pas E. M. Forster qui, dans son livre pourtant « sensé et brillant », peut « traiter de la fiction sans dire plus d'une phrase ou deux sur l'outil dont se sert le romancier »¹ c'est-à-dire le mot, la langue, idée qui revient plus loin lorsque Woolf brocarde la critique qui, à propos du roman, « discutera [...] son caractère[,] sa morale, peut-être bien sa généalogie » alors que « son écriture s'en tirera à bon compte »². Et Woolf de résumer :

Si le critique anglais était moins apprivoisé, moins zélé dans sa défense des droits de ce qu'il lui plaît d'appeler la vie, le romancier se montrerait peut-être plus intrépide. Il pourrait se détacher de l'éternelle table basse où le thé est servi, ainsi que des situations plausibles et grotesques qui sont censées rendre compte du tout de l'aventure humaine. Mais alors l'histoire deviendrait bancale ; l'intrigue s'effondrerait ; la ruine s'abattraît sur les personnages. En bref, le roman pourrait se faire œuvre d'art.³

La position de Virginia Woolf semble rejoindre amplement celle de José Ortega y Gasset qui voit dans l'art nouveau du XX^e siècle, une tentative de déshumanisation, de privation de l'art de tout contenu humain au profit de la forme. Ce qu'appelle ici Virginia Woolf de ses vœux, c'est finalement une critique formaliste, de celle qui se voit définie *a posteriori* par David Lodge dans les premières pages de *The Modes of Modern Writing* :

Il semble que cela conduise à s'abstenir de discuter de nombreux aspects intéressants des romans parce que ces derniers avaient été quasi épuisés par la critique orientée vers le contenu – ou à les discuter au risque de paraître inconsistant. Dans le travail des arguments, le langage ou le style s'opposent désormais à des catégories comme l'intrigue et le personnage [...].⁴

Cette tendance n'est pourtant pas hégémonique, ce dont témoignent les deux types de réception du roman de Joyce. D'un côté, la position de Stuart Gilbert dans les années 1930 :

Sa véritable signification [celle du roman] ne réside pas dans les problèmes de conduite du personnage. Après avoir lu *Ulysse*, nous ne nous demandons pas : « Est-ce que Stephen Dedalus aurait dû faire telle chose ? M. Bloom aurait-il dû dire telle autre ? Mme Bloom aurait-elle dû réfréner ses ardeurs ? » Tous ces êtres sont comme ils doivent être ; ils agissent,

¹ *Ibid.*, p. 105.

² *Ibid.*, p. 107.

³ *Ibid.*, p. 107.

⁴ D. LODGE, *op. cit.*, p. xii : « it seemed to entail abstaining from discussing a lot of interesting aspects of novels because they had been pre-empted by content-oriented criticism – or discussing them at the risk of seeming inconsistent. In the working out of the argument, language or style became opposed to such categories as plot or characters [...] ».

nous voyons, en accord avec une sorte de *lex eterna*, une condition inéluctable de leur existence même. [...] Le sens d'*Ulysse*, car le roman a un sens et n'est pas seulement une « tranche de vie » photographique – loin de là – ne doit pas être cherché dans une quelconque analyse des actes des protagonistes ou la construction mentale des personnages ; il est présent plutôt, implicitement, dans la technique des différents épisodes, dans les nuances du langage, dans les mille et une correspondances et allusions dont le livre est rempli. [...].¹

À l'autre extrême réside la vision de Frank Budgen, informée par ses conversations avec Joyce :

La première question de Joyce lorsque j'avais lu un épisode complet ou quand il avait lu un passage d'un épisode incomplet était toujours : « De quelle manière êtes-vous frappé par Bloom ? » [...] Les considérations techniques, les problèmes de correspondance homérique, la chimie du corps humain, étaient des questions secondaires.²

Et Deborah Parsons de résumer l'antagonisme :

Leurs comptes rendus opposés reflètent leurs propres préférences en matière de lecture critique, tout autant que l'accompagnement de Joyce lui-même (celui de Budgen, réaliste et en relation avec le personnage et son environnement ; celui de Gilbert, structural et en lien avec le style et la technique), mais ils sont aussi tous deux justifiés jusqu'à un certain point par les ambiguïtés du texte lui-même.³

Texte ambigu qu'*Ulysse* effectivement qui, par sa construction même, matérialise cette double-lecture possible qui n'a donc pas attendu la réévaluation mimétique et axiologique du canon par les *modernist studies* post-*new critics* pour apparaître. Car si le roman de Joyce est construit en dix-huit chapitres, il peut aussi être structuré en deux parties d'inégale longueur comme le fait remarquer Jean-Michel Rabaté :

¹ S. GILBERT, *James Joyce's « Ulysses »*, London, Faber, 1930, p. 63 : « [...] its true significance does not lie in problems of conduct of character. After reading *Ulysses* we do not ask ourselves : « Should Stephen Dedalus have done this ? Ought Mr Bloom to have said that ? Should Mrs Bloom have refrained ? » All these people are as they must be ; they act, we see, according to some *lex eterna*, an ineluctable condition of their very existence. [...] The meaning of *Ulysses*, for it has a meaning and is not merely a photographic « slice of life » – far from it – is not to be sought in any analysis of the acts of the protagonists or the mental make-up of the characters ; it is, rather, implicit in the technique of the various episodes, in nuances of language, in the thousand and one correspondences and allusions with which the book is studded [...] ».

² F. BUDGEN, *op. cit.*, p. 62 : « Joyce's first question when I had read a completed episode or when he had read out a passage of an uncompleted one was always : « How does Bloom strike you ? » [...] Technical considerations, problems of Homeric correspondence, the chemistry of the human body, were secondary matters ».

³ D. PARSONS, *op. cit.*, p. 63 : « Their opposing accounts reflect their own critical preferences as much as any guidance from Joyce himself (Budgen's realist and concerned with character and environment, Gilbert's structural and concerned with style and technique), but they are also to an extent justified by the ambiguities of the text itself ».

la première marquée par le monologue intérieur, la deuxième par la parodie stylistique et l'autonomie grandissante de la langue par rapport aux « sujets », jusqu'au point où la langue devient le sujet lui-même.¹

La validité respective de ces deux prises de position contemporaines – critique orientée vers le contenu, événementiel ou psychologique, et critique formaliste ou textualiste – n'impose-t-elle pas de « faire deux choses à la fois » pour paraphraser McHale, à savoir, poser des questions d'ordre structural tout en conservant une forme de critique « réaliste » selon le terme de Deborah Parsons ? C'est ce qui est impliqué par la réponse de Joyce faite à Arthur Power lors de l'une de leurs conversations :

- La question est de savoir si la littérature doit être réaliste, ou si elle doit être un art ?
- Elle devrait être la vie, répondit Joyce, et une des choses à laquelle je n'ai jamais pu m'habituer dans ma jeunesse, était la différence qui existait entre la vie et la littérature.²

Le modernisme serait dès lors un réalisme fabriqué, qui n'hésite pas, d'ailleurs, à lever le voile sur les rouages de cette fabrication par l'attention inédite portée à la forme romanesque, là où le réalisme cherchait coûte que coûte à promouvoir l'invisibilité de son cadre fictionnel. Autrement dit, il s'agit de poser deux questions, comment et quoi, la forme et la signification, la fabrique et la vie ou mieux, la fabrique de la vie moderniste. On se permettra ici de rapprocher le jugement de Salado sur le roman de Joyce de l'analyse que fait Michel Foucault du « Peintre de la vie moderne » de Baudelaire, autre emploi, combien fameux, du terme de « vie ». Foucault lit l'analyse baudelairienne du travail du peintre Constantin Guys comme « [t]ransfiguration qui n'est pas annulation du réel, mais jeu difficile entre la vérité du réel et l'exercice de la liberté ». De plus,

[p]our l'attitude de modernité, la haute valeur du présent est indissociable de l'acharnement à l'imaginer, à l'imaginer autrement qu'il n'est et à le transformer non pas en le détruisant, mais en le captant dans ce qu'il est. La modernité baudelairienne est un exercice où l'extrême attention au réel est confrontée à la pratique d'une liberté qui tout à la fois respecte ce réel, et le viole.³

À bien observer les œuvres modernistes et la critique qui en rend compte, l'on serait surpris de constater la récurrence du terme de « vie ». Ce qui est vrai chez Baudelaire l'est aussi chez Woolf et Gide, chez Joyce et Ramón également. C'est écrit noir sur blanc dans « *El Concepto de la nueva literatura* » : « [l]a première influence de la littérature c'est la vie, cette

¹ J.-M. RABATÉ, *James Joyce*, Paris, Hachette Supérieur, 1993, p. 127.

² A. POWER, *op. cit.*, p. 32.

³ M. FOUCAULT, *art. cit.*, p. 1389.

vie d'aujourd'hui [...] »¹. On est frappé par la proximité des mots de Foucault et Ramón avec le constat réalisé par Meschonnic selon lequel « [l]a modernité est la vie. La faculté de présent. Ce qui fait des inventions du penser, du sentir, du voir, de l'entendre, l'invention de formes de vie »². Mais n'est-ce pas là commettre un contresens par rapport aux analyses formalistes de Woolf dans sa lecture critique de l'œuvre théorique de Forster ? L'essai peut sans nul doute recevoir un éclairage différent à l'aune des relations, souvent ambivalentes, entretenues par Virginia Woolf et ses contemporains britanniques ou européens. La profession de foi woolfienne passant par une glorification de la forme et par ce qu'elle appelle la « ruine du personnage » au mépris de la vie qui semble tant intéresser E. M. Forster sonne quasi faux, non seulement à la lecture des romans de Woolf eux-mêmes – le formalisme de *La Chambre de Jacob* et les assauts portés à l'intégrité réaliste du personnage sont-ils toujours d'actualité dans *Mrs Dalloway*, *Vers le phare* ou même *Orlando* ? – mais aussi par la lecture de ses textes théoriques antérieurs. Ne recourt-elle pas, elle-même, à des personnages fictionnels au sein même de ses essais critiques, comme si la théorie woolfienne ne pouvait, finalement, se passer de l'humain, contrairement à la profession de foi alléguée dans « L'Art de la fiction » ? Il suffit, pour s'en convaincre, de remonter trois ans en arrière en lisant « Mr Bennett et Mrs Brown ». En son sein, nulle « ruine » ne s'abat sur un personnage qui est, bien au contraire, constitutif de l'acte d'écriture de romanciers qui « diffèrent du reste du monde en ce qu'ils ne cessent pas de s'intéresser au personnage humain alors même qu'ils en ont assez appris sur lui pour les besoins pratiques ». Et Woolf d'ajouter que, non seulement « [i]ls vont plus loin, ils sentent qu'il y a un intérêt permanent dans le personnage en lui-même », mais que « [l]'étude du personnage devient pour le romancier une poursuite absorbante ; révéler un personnage devient une obsession »³. Et de résumer, quelques pages plus loin :

je crois que tous les romans ont affaire au personnage et que c'est pour exprimer le personnage – pas pour prêcher des doctrines, chanter des chansons ou célébrer les gloires de l'Empire britannique – que la forme du roman, si lourde, si verbeuse, si peu dramatique, si riche, si élastique, si vivante, s'est développée.⁴

Comment expliquer la différence de point de vue entre les deux essais : le premier, ce « texte programmatique » qui pose la question « [c]omment écrire la vie ? »⁵ et le second qui

¹ R. GÓMEZ DE LA SERNA, « *El Concepto de la nueva literatura* », art. cit., p. 151 : « *La primera influencia de la literatura es la vida, esta vida de hoy [...]* ».

² H. MESCHONNIC, *op. cit.*, p. 13.

³ V. WOOLF, « Mr. Bennett et Mrs Brown », art. cit., p. 47.

⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁵ F. RÉGARD, « *Clapham Junction 1910* (éthique et esthétique de “Mr Bennett and Mrs Brown”) », in C. REYNIER (éd.), *Métamorphose et récit dans l'œuvre de Virginia Woolf. Études britanniques contemporaines*,

prétend plutôt réfléchir aux moyens idoines de la mettre à distance pour aboutir à une œuvre d'art déshumanisée qui passe notamment par la ruine du personnage ? Cela est d'autant plus étonnant que « L'Art de la fiction » a été écrit en 1927, c'est-à-dire, du point de vue de la production romanesque de Virginia Woolf, durant la rédaction d'*Orlando*, somptueux écrin fantaisiste pour le personnage éponyme. Il est d'ailleurs notable que certains des essais-manifestes de Virginia Woolf sont en décalage avec sa pratique romanesque, parfois de plusieurs années. C'est le cas à la fois du « Roman moderne », écrit en 1919, avant la publication du premier véritable roman moderniste de Woolf, *La Chambre de Jacob*¹, qu'elle ne programme qu'imparfaitement en ce qu'elle se dédit du projet associé aux « modernes » de sonder « les régions obscures de la psychologie »² mais aussi de « L'Art de la fiction » qui, publié en 1927, précède de quatre années le roman qui aura certes ruiné définitivement le personnage dans sa dimension corporelle, mais qui l'aura aussi rendu indispensable par sa voix, substituée à celle du narrateur, à savoir *Les Vagues*. Comment expliquer alors le radicalisme de Virginia Woolf en 1927, sinon par une volonté de s'opposer à Forster qui, comme elle dans ses articles précédents, propose l'équation du roman et de la vie à tel point que l'on serait tenté de poser la même question que Belinda Cannone :

Toute transformation profonde dans l'art du roman ne provient-elle pas d'abord d'une conception renouvelée du personnage qui entraîne, par suite, une conception nouvelle de la narration ?³

Des nouvelles dont la rédaction précède *La Chambre de Jacob* – en particulier « Un roman à écrire » – jusqu'à l'essai-manifeste « Mr Bennett et Mrs Brown », la même scène est sans cesse réécrite, à savoir l'observation, dans un compartiment de train, par un narrateur ou un personnage, d'un être dont la vie est imaginée, fictionnalisée. Ces scènes ont d'ailleurs beaucoup en commun avec un passage, assez peu commenté, du *Journal des Faux-Monnayeurs*, tandis que Gide, le 8 février 1924, se trouve « [e]n wagon vers Cuverville ». Il se voit « empêch[é] de lire et de méditer » et se propose dès lors de noter « tout-venant les

n° hors-série, Montpellier : Université Paul Valéry-Montpellier III, 1997, p. 31. C'est aussi la lecture qu'en offre Michèle Rivoire dans un article intitulé « Pour l'amour de Mrs Brown » selon lequel Virginia Woolf témoigne, dans cet essai, de sa « fidélité au personnage » qu'il est nécessaire de « secourir pour sauver le genre ». *Ibid.*, p. 60.

¹ « Quand "Le Roman moderne" apparut dans le *TLS* d'avril 1919, Woolf n'avait encore écrit aucun de ses ouvrages majeurs. En effet, *Nuit et jour*, publié plus tardivement la même année, parut à certains critiques comme un roman plus conventionnel que le précédent, *Traversées* (1915) » : « When "Modern Novels" appeared in the *TLS* in April 1919, Woolf had not yet written any of her own major works. Indeed *Night and Day*, published later in the year, seemed to some reviewers to be more conventional than the earlier *The Voyage Out* (1915) ». D. PARSONS, *op. cit.*, p. 50.

² V. WOOLF, « L'Art du roman », *art. cit.*, p. 15.

³ B. CANNONE, *op. cit.*, p. 83.

propos de la grosse dame qui occupe avec son mari deux autres places de [s]on compartiment » (*JFM*, p. 549). S'ensuit une scène entre « LE MARI » et « LA DAME » retranscrite sous la forme d'un micro-dialogue de théâtre par Gide qui, à l'issue de la dernière réplique du « personnage » féminin, « [p]our être sincère il faudrait que ce soit... » fait cette observation : « Admirable : la personne qui ne finirait jamais ses phrases. Mme Vedel, la pastoresse » (*JFM*, p. 550). Si la saynète gidienne est incomparable, du fait de sa longueur et de son écriture cursive, aux textes woolfiens qui illustrent tous l'entreprise d'un narrateur essayant de saisir une figure anonyme dans toute sa complexité pour rendre compte de ses particularités dans le texte de fiction, l'insistance gidienne sur l'idiosyncrasie de la dame va dans le sens d'une appréhension de la vie dans le détail pour la recréer au sein d'un roman. De même, l'expression employée par Gide pour désigner son appréhension immédiate, et sans sélection, de la conversation à laquelle il assiste, « tout venant », ne peut manquer d'en évoquer un autre emploi : celui qu'en fait Édouard Dujardin dans son texte consacré au monologue intérieur¹. Aussi la saynète gidienne illustre-t-elle le fait que le « tout venant » n'est pas uniquement celui, recréé, de la vie intérieure, mais l'appréhension, comme il l'écrit dès la première entrée de son journal, pleine, entière, et non discriminée de la vie : « Aussi bien est-ce une folie sans doute de grouper dans un seul roman tout ce que me présente et m'enseigne la vie » (*JFM*, p. 521).

Le roman gidien illustre ainsi, comme *Ulysse*, et même si leurs proportions divergent, cette alchimie du vrai et du fabriqué que le romancier exprime par le biais d'une citation d'Albert Thibaudet à la fin du *Journal des Faux-Monnayeurs* :

« Il est rare qu'un auteur qui s'expose dans un roman, fasse de lui un individu ressemblant, je veux dire vivant... Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible ; le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. Le génie du roman fait vivre le possible ; il ne fait pas revivre le réel. »

Et cela me paraît si vrai que je songe à épinglez ces phrases, en guise de préface, en tête des *Faux-monnayeurs* [...]. (*JFM*, p. 557)

Si la fin de la citation aurait mérité de figurer « en guise de préface » au seuil du roman gidien, elle pourrait tout aussi bien débiter quelque manuel ou ouvrage consacré à la théorie littéraire des mondes possibles. Mais personne ne répond, à cette époque, à l'épineuse

¹ « Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression de "tout venant" ». É. DUJARDIN, *Le Monologue intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'oeuvre de James Joyce, op. cit.*, in É. DUJARDIN, *Les Lauriers sont coupés op. cit.*, p. 136-137.

question : comment faire vivre le possible ? Sans doute est-ce parce que les romans eux-mêmes constituent des réponses qu'il convient désormais de décrypter, aujourd'hui où, contrairement à l'année 1927 qui voit Virginia Woolf déplorer que « personne ne sa[che] rien des lois de la fiction, de ses rapports avec la vie, de ce à quoi elle peut se prêter »¹, les outils conceptuels des théories de la fiction, qu'ils soient sémantiques ou pragmatiques, sont à notre disposition. Il y eut pourtant d'autres exemples illustres de ce questionnement, comme *The Craft of Fiction* de Percy Lubbock qui interroge le fonctionnement de la fiction selon deux modalités dont la première est la tendance, courante à l'époque, à référer aux personnages fictionnels et romanesques d'une façon dont la critique structurale nous aura appris, depuis lors, à nous méfier, à savoir comme des êtres vivants. « [...] [A]près avoir vécu pour un temps avec des gens comme Clarissa Harlowe ou Anna Karénine ou Emma Bovary [...] »² écrit Lubbock,

[c]es femmes, avec certaines des scènes et des épisodes de leur histoire, restent avec nous d'une façon aussi vivace que si nous les avions connues dans la vie ; et nous gardons encore une impression générale de leur condition et de leurs fortunes, un arrière-plan plus ou moins indéfini, mais associé à la pensée que nous avons d'elles.³

L'on pourrait noter de la même façon l'utilisation du terme de « *people* » pour référer aux créatures de fiction. Cette tendance se retrouve, quelques années plus tard, dans *Aspects du roman* de E. M. Forster qui écrit que « [l]es acteurs d'un roman étant généralement humains, le titre de "personnes" a paru le mieux adapté »⁴ à sa troisième conférence. Sur d'autres aspects, les mots de Percy Lubbock font aussi écho aux théories de la fiction à venir, que ce soit au sujet de l'illusion créée par la lecture⁵ qui, si elle évoque le *willing suspension of disbelief* de Coleridge, annonce également la théorie du recentrement de Marie-Laure Ryan, selon laquelle, durant le temps que dure la lecture, le lecteur considère le monde textuel comme le monde actuel⁶ ou à propos du rôle actif du lecteur comme « créateur » des

¹ V. WOOLF, « L'Art de la fiction », *art. cit.*, p. 104.

² P. LUBBOCK, *op. cit.* « *after living for a time with people like Clarissa Harlowe or Anna Karenina or Emma Bovary [...]* ».

³ *Ibid.* « *These women, with some of the scenes and episodes of their history, remain with us as vividly as though we had known them in life ; and we still keep a general impression of their setting and their fortunes, a background more or less undefined, but associated with the thought of them* ».

⁴ E. M. FORSTER, *Aspects du roman*, trad. S. BASCH, Paris, Christian Bourgeois Editeur, coll. « 10/18 », 1999 [1927], p. 55.

⁵ « Un roman ouvre un nouveau monde à l'imagination et il est plaisant de découvrir que parfois, dans quelques romans, c'est un monde qui "créé une illusion" – si plaisante que nous sommes contents de nous y perdre » : « *A novel [...] opens a new world to the imagination ; and it is pleasant to discover that sometimes, in a few novels, it is a world which "creates an illusion" - so pleasant that we are content to be lost in it* ».

⁶ Voir *infra*, p. 313.

mondes fictionnels, pierre angulaire de la réception de la fiction selon Lubomir Doležel¹. Les termes « *create* » et « *creative* » apparaissent d'ailleurs à plusieurs reprises dans le début du texte de Lubbock qui ne constitue pas le seul exemple de cette proximité entre les théories du roman des années 1920 et 1930 et nos actuels questionnements sur la fiction.

Dans son essai intitulé *Idées sur le roman*, José Ortega y Gasset anticipe également sur la théorie du recentrement par l'immersion fictionnelle que le roman suppose jusqu'à affirmer que « seul est romancier celui qui possède le don d'oublier et par ricochet de nous faire oublier la réalité qu'il laisse à l'extérieur de son roman »². Il faut entendre ici, à la fois l'immersion dans le texte, mais également l'oubli du monde actuel auquel le roman ne fait pas référence et Ortega parle, peu avant, du « milieu fermé »³ qu'est le roman. Mais il faudrait ajouter que le critique anticipe également l'idée selon laquelle le monde possible romanesque ne peut être qu'un fragment par rapport à la totalité du monde actuel. C'est ce qui ressort de ce conseil à l'usage des romanciers :

au lieu d'élargir l'horizon du lecteur – quel horizon ou univers romanesque peut être plus vaste et plus riche que le plus modeste des mondes réels ? – l'auteur doit tendre à le comprimer, à le confiner.⁴

Il est intéressant de constater que le précepte d'Ortega éclaire ici d'une lumière différente l'échec du roman *Tous* d'Andrés Castilla, le romancier fictif qui donne son titre au roman, lorsque, dans le chapitre XVIII intitulé « Retour à la nébuleuse », il se lance dans la rédaction de ce texte qui répond au désir de « faire un roman dans lequel entrât la vie, sans thèse, sans être “sectorisée” ni [trop] individualisée »⁵ (*ROM* p. 157). Andrés précise d'ailleurs au sein du « Prologue » ses intentions, qui témoignent d'une volonté farouche de rendre la vie « dans sa

¹ « Nous avons [...] tendance à oublier, si nous le pouvons, que le livre est un artefact, et à le traiter comme une tranche de la vie qui nous entoure ; nous modelons pour nous-mêmes, nous objectivons, les éléments qui, en lui, en viennent à nous frapper le plus vivement, comme une scène efficace ou un personnage brillant. Ces choses prennent forme dans l'esprit du lecteur ; elles sont recrées et mises en scène où l'œil de l'esprit peut se poser sur elles » : « *We are [...] inclined to forget, if we can, that the book is an object of art, and to treat it as a piece of the life around us ; we fashion for ourselves, we objectify, the elements in it that happen to strike us most keenly, such as an effective scene or a brilliant character. These things take shape in the mind of the reader ; they are recreated and set up where the mind's eye can rest on them* ».

² J. ORTEGA Y GASSET, *Idées sur le roman*, op. cit., p. 148.

³ *Ibid.*, p. 147.

⁴ *Ibid.*, p. 146.

⁵ « *hacer una novela en que la vida entrase sin tesis y sin ser sectorizada ni demasiado individualizada* » (319). Signalons une erreur typographique dans la traduction d'Adolphe de Falgairolle : le début du chapitre contient en effet un « Prologue » qui, contrairement à tous les autres textes insérés d'Andrés Castilla dans le roman, n'apparaît pas dans l'édition française en italique, comme s'il émanait du narrateur du récit-cadre et non du personnage lui-même. C'est une ambiguïté que ne recèle pas l'édition espagnole du texte, qui délimite précisément le « Prologue » du roman *Tous*, bel et bien composé par Andrés.

rude exécution, sans notes ni astérisques »¹ car « [I]a vie a une unité complexe, précipitée, contournée » qu'« [i]l faut tenter de [...] rendre dans sa contexture propre »² (*ROM*, p. 157). Comme dans le cas des romanciers anglo-saxons, Ramón s'essaie à une écriture du montage, passant d'un lieu et d'un personnage à un autre avec une certaine virtuosité qui n'est pas sans évoquer les expérimentations d'un Dziga Vertov dans le domaine du cinéma, et c'est à la création d'un véritable monde, littéralement surpeuplé, que *Tous* s'apparente. On compte en effet pas moins de vingt-neuf personnages en à peine huit pages et demi dans l'édition espagnole, très peu individualisés en dehors de certaines caractéristiques physiques ou vestimentaires, auxquels il faut adjoindre l'apparition de groupes : les motocyclistes, les dentistes, les servantes par exemple. L'emploi de quelques noms témoigne d'une omniscience narrative dont la disparition n'est pas absolument entérinée, à l'image, là encore, de ce qui se produit chez Joyce et chez Woolf. Mais l'entreprise d'Andrés Castilla se solde par un échec, la rédaction étant interrompue et le roman ébauché se voit qualifié de « vain » et de « fils du désir stérile de l'universalité et de la totalité »³ (*ROM*, p. 167) synonyme de ruine du roman, de sa perte dans « un cosmos primitif »⁴ (*ROM*, p. 167). Car il est une chose de donner naissance à un monde comme le fait Andrés ici, mais ses dimensions n'en doivent pas moins être réduites, « comprimées » selon le mot d'Ortega, sous peine de voir le roman rimer avec l'impossibilité de l'écriture. Or cette réduction, Joyce et Woolf la réalisent par des points d'ancrage associés à des personnages individualisés même d'une façon minimale, manière de donner au lecteur l'impression de la vie là où le texte d'Andrés ne saurait être qu'un enregistrement. Bien plus, Joyce et Woolf, par leur méthode respective, mettent en forme ou en ordre – pour reprendre le terme employé par T. S. Eliot dans « *Ulysses, Order and Myth* » – la vie, là où Andrés Castilla se contente de la créer. Là où Joyce et Woolf « complimentent » leurs mondes, en particulier du fait de leur ancrage sur des personnages choisis et développés, Andrés le « [perd] dans un cosmos primitif, dépourvu de formes, de genres, d'exceptions, de réserves, de compression »⁵, une expression qui fait là aussi écho aux analyses d'Ortega pour lequel « [a]ucun horizon [...] n'est intéressant par sa matière. Tous sont intéressants par leur forme, par leur forme d'horizon, c'est-à-dire de cosmos ou de monde complet »⁶. L'union entre la forme du roman et le cosmos qui s'y déploie annoncerait presque les travaux de

¹ « con su ruda ejecución, sin aclaraciones ni asteriscos » (319).

² « La vida tiene una unidad compleja, precipitada, revuelta que había que intentar dar en su propia tesitura » (319).

³ « novela vana, hija del deseo estéril de la universalidad y de la totalidad » (327).

⁴ « la masa cosmogónica primera » (327).

⁵ « la perdía en la masa cosmogónica primera, desprovista de formas, de géneros, de salvedades, de excepciones, de concreción » (327).

⁶ J. ORTEGA Y GASSET, *Idées sur le roman*, op. cit., p. 146.

Doležel, à l'exception près que, selon Ortega, le cosmos déployé par le roman est complet : le roman épuise son monde et rien n'existe qu'il ne dise par sa forme et ses mots.

La relecture des ouvrages critiques des années vingt, qu'ils émanent des écrivains eux-mêmes ou de critiques, a le mérite de mettre en perspective un débat qui n'a pas attendu les années soixante et soixante-dix pour éclore, à savoir, la grille interprétative à appliquer aux romans modernistes. D'un côté, la lecture structurale avant la lettre met l'accent sur la forme et la langue du roman, outils privilégiés pour lui accorder le statut d'œuvre d'art qui lui est encore parfois dénié. De l'autre, la lecture réaliste s'intéresse à la manière dont le roman est en prise sur la vie. Opter pour l'une ou l'autre de ces perspectives suscite un problème théorique qui nous ramène au dualisme propre aux *modernist studies* : dans un cas, l'autoréférentialité, dans l'autre, la critique mimétique. S'il existe une troisième voie, nous croyons qu'elle réside dans les théories de la fiction qui permettent sans doute, avec un vocabulaire et des concepts adaptés qui manquaient à Woolf, de réaliser ce que le titre de Lubbock ne pouvait concrétiser que pour le roman, à savoir, la fabrique de la fiction et de ceux qui la peuplent, y compris dans leur ontologie, autrement dit, dans ce qui constitue leur vie, mais une vie qui n'est plus reflet du monde actuel, de l'extérieur, mais vie au sein d'un monde fictionnel projeté par un texte qui y réfère, à lui et à lui seul, et non plus au réel, même si les relations d'accessibilité restent possibles.

3) Changer de voie

Proposer une nouvelle cartographie du modernisme et promouvoir une nouvelle voie d'accès à ce monde encore largement inconnu de la critique française suppose d'abord de résumer ce que les *modernist studies* auront fait du roman. Les deux auteurs de *Homo Fabulator*, Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, reviennent d'une façon salutaire sur les composantes d'un roman, à savoir : une fiction, des modalités narratives et des personnages¹. Sans schématiser, il semble que le souci quasi exclusif porté par les *modernist studies* aux questions formelles entraîne la relégation des questions génériques à un stade non problématique. Il n'est pas rare que les monographies consacrées au modernisme, en particulier les introductions et autre *Companions*, soient organisées en différentes parties consacrées, chacune, à l'examen des mutations des trois grands genres : poésie, théâtre et

¹ J. MOLINO, R. LAFHAIL-MOLINO, *Homo Fabulator : Théorie et analyse du récit*, Montréal, Arles, Léméac, Actes Sud, 2003.

roman. Mais si la forme autant que les contenus qu'elle véhicule, en prise directe, souvent, sur l'actualité de la modernité, est très largement disséquée, du devenir de l'étiquette générique même, il n'est que rarement question.

Si l'on revient à la définition livrée par les auteurs de *Homo Fabulator*, il faut préciser que la fiction fait aussi et surtout partie des parents pauvres des *modernist studies*. Analysant, au début de son ouvrage, la poétique du récit comme la propension de la critique structurale à considérer le discours dans sa formalité rhétorique au détriment de sa force référentielle, Thomas Pavel rappelle, à juste titre, qu'« une théorie équilibrée de la littérature ne peut se restreindre aux enquêtes formelles, [...] elle doit, tôt ou tard, aborder les questions de sémantique »¹. Or le roman moderniste, qu'il soit cantonné à la sphère anglo-saxonne ou élargi à l'échelle européenne, n'a quasi jamais bénéficié d'une telle ouverture. L'on comprend d'ailleurs aisément pourquoi : la critique orthodoxe a en effet largement associé le modernisme à la pratique de l'autoréférentialité avant d'opérer, plus récemment, un retour vers la *mimesis*. Les deux postures demeurent toutefois déceptives : le formalisme met à mal l'unité du modernisme tandis que la critique mimétique nuit à la légitimité du concept.

De la même façon que José Ortega y Gasset proposait, dans *La Déshumanisation de l'art*, la « mise à l'envers » de la conception traditionnelle de l'art comme figuration pour aller vers l'abstraction, nous proposerons, dans la suite de cette étude, une mise à l'envers des lectures traditionnelles des *modernist studies* afin de conférer unité et légitimité à l'échelle européenne à ce concept problématique à partir de la notion-clé de référence, entendue à la fois au sens intertextuel et sémiotique. Loin de reconnaître dans les romans novateurs de la période une volonté de rupture drastique avec ce qui précède, nous montrerons au contraire la façon dont le roman moderniste se construit comme une pratique hypermnésique, à la fois par un retour aux origines du genre romanesque, mais aussi par l'intégration des modernités qui le précèdent dans l'histoire littéraire, que ce soit pour leur rendre hommage ou, plus souvent, pour les détourner ou les parodier. Au-delà de pratiques textuelles, c'est surtout le système de la référence fictionnelle qui sera questionné, à la fois pour faire émerger une forme de polyréférentialité, mais surtout, pour illustrer la façon dont les romans se rejoignent quant à leur façon, renouvelée, de bâtir des mondes imaginaires.

¹ TH. PAVEL, *Univers de la fiction*, op. cit., p. 7.

DEUXIÈME PARTIE

POUR UNE NOUVELLE CARTOGRAPHIE RÉFÉRENTIELLE DU ROMAN MODERNISTE

Si tout roman projette un monde possible par l'intermédiaire de son texte, l'on pourrait considérer que la critique moderniste, du fait de sa recreation *a posteriori* d'un mouvement esthétique et culturel, s'apparente à une fiction qui façonne les données de l'histoire littéraire pour leur conférer une cohérence que l'époque et les écrivains concernés n'exhibaient pas d'une façon aussi systématique. Ce faisant, la critique projette un monde possible dont la géographie illustrée en première partie faisait ressortir un vaste territoire anglo-saxon, véritable centre du monde des *modernist studies*, et vers lequel les chercheurs continentaux voyagent assez peu. Les dogmes de ces aires culturelles présentent certes des points communs, mais le peu de place accordée au dialogue entre le centre et la périphérie semble avoir condamné chacun à demeurer au sein de son pré carré, que celui-ci porte le nom de modernité, de *modernismo* ou de *modernism*, dont l'on étudie les différentes émanations à partir des outils du formalisme, qui coupent le roman de la référence, ou de la critique néo-mimétique qui réintroduit le monde dans son champ d'analyse. Certains ponts semblent possibles, mais nous préférons en ce qui nous concerne redessiner la carte.

Les définitions et analyses orthodoxes des *modernist studies* ne permettent pas, loin s'en faut, de délimiter les contours d'un modernisme européen unifié et légitime, méritant cette étiquette qui ne peut s'expliquer que par un rapport à la tradition et au passé, mais aussi à un hors-texte, qu'on l'appelle réel, vie ou monde. Pour conférer une unité et une légitimité au modernisme à l'échelle européenne et sortir par conséquent de corpus ségrégationnistes encore trop souvent anglocentrés, il faut faire le deuil, non seulement du mythe avant-gardiste de l'originalité absolue des textes de la période, mais peut-être aussi de l'autonomie et de la clôture du texte comme de la fiction qu'il projette. Une telle question apparaît plus délicate au regard du legs théorique de la critique littéraire du XX^e siècle, qu'il s'agisse du formalisme russe, du *New Criticism* ou du structuralisme. Le continent moderniste a en effet ses dogmes et ses mythes, mais pour le rendre plus accueillant au voyageur étranger il faut adopter une posture résolument iconoclaste et court-circuiter deux conceptions opposées, qui dessinent en grande partie la cartographie moderniste anglo-saxonne et qui sont réductibles à la question de la référence. Selon la première, le roman moderniste est autonome et autoréférentiel, il ne

dépend pas du passé pour se construire, ne renvoie pas au monde, mais seulement à lui-même, développe ses propres règles et lois, ne s'explique que par les mots, motifs et images qui le composent selon les règles d'une lecture verticale qui mime une modernité, entendue comme *ethos*, d'exclusion. Pour les tenants de la seconde conception, le modernisme est plus réaliste que le roman réaliste et représente donc le monde même si, par rapport aux formes romanesques qui le précèdent, le roman moderniste fait le choix de mettre l'accent sur l'intériorité au détriment de l'extériorité. Mais ce degré supérieur dans le réalisme témoigne, comme on l'a vu, d'un jugement de valeur qui figure une autre émanation d'une éthique verticale d'exclusion et n'est pas toujours exempt d'une certaine forme de naïveté marquée du sceau d'un passéisme critique pré-structuraliste. L'une des questions fondamentales, qui figure à l'arrière-plan de ce travail depuis son commencement, réside d'ailleurs dans l'héritage problématique du structuralisme, qu'il est difficile de dépasser sans donner l'impression d'aller à rebours de l'histoire critique du XX^e siècle.

Notre hypothèse, ébauchée dans la première partie de cet ouvrage, consiste à postuler que, loin d'être une rupture drastique avec le passé, le modernisme se plaît en réalité à l'intégrer selon une dynamique horizontale qui permet au roman de composer avec les émanations antérieures d'une modernité cyclique, sérieusement ou, en les pastichant ou les parodiant, d'une façon ludique, premier point de convergence qui permette de légitimer et d'unifier le concept. Passant de l'image d'un roman moderniste amnésique, qui aurait rompu les liens avec le passé, à un roman hypermnésique qui, au contraire, fait sans cesse signe aux littératures qui le précèdent et rend visible l'éthique particulière qui informe ces différents projets romanesques, nous proposerons ainsi un cheminement de la lecture verticale postulant la seule mémoire immédiate du texte vers une mémoire à long terme, synonyme de lecture horizontale de l'histoire littéraire, qui prend d'abord la forme d'un retour aux sources du genre romanesque. C'est en effet ce regard lancé sur l'essence même du genre qui permet de mettre au jour une opposition féconde qui informe le fonctionnement de la mémoire moderniste : la tension entre un principe d'expansion et un principe d'épuisement du roman.

Nous postulons aussi que le roman moderniste trouve une unité dans la fictionnalité qui lui est propre que nous analyserons à l'aune de certaines propositions associées à la théorie littéraire des mondes possibles, autre forme de cheminement qui nous conduira du textuel au fictionnel. Pourquoi, en effet, postuler que la littérature ne peut renvoyer qu'à elle-même et à d'autres textes, ou au monde, directement ? La théorie littéraire des mondes possibles permet de sortir du binarisme en réintroduisant la notion de référentialité sans nécessairement recourir au monde réel et permet d'expliquer, mieux que la seule

intertextualité, le fonctionnement particulier des fictions du corpus qui, on le verra, ne sont parfois plus autonomes.

C'est ainsi la façon dont la littérature renvoie à elle-même ou aux œuvres du passé autant que son lien avec le monde ou les mondes que nous analyserons dans ce qui suit en filant la dialectique d'aller-retour. Selon l'image du mouvement, au sens cinétique du terme, qui informe cet ouvrage depuis son commencement, c'est une circulation entre des antithèses conceptuelles qui informera principalement cette deuxième partie : de l'autoréférentialité à la référentialité, de la clôture à l'ouverture, du textuel au fictionnel, de l'exclusion à l'inclusion et, surtout, de l'autonomie fictionnelle à une dépendance, productrice de sens, des mondes de la fiction moderniste à d'autres mondes.

Chapitre trois

Entre expansion et épuisement : la mémoire du roman moderniste

I. Le retour aux sources du genre

1) Une anxiété post-réaliste

Dans le cours de la première partie de cet ouvrage, nous avons différé la réponse à une question importante que les études modernistes n'ont, à notre connaissance, jamais posée, celle du roman comme genre de prédilection du modernisme¹. Cette association pourrait s'expliquer par la dynamique de contestation intrinsèque qui informe à la fois le genre du roman, dans une perspective diachronique, et les tendances modernistes au sens large, toutes polémiques quoiqu'à des degrés variables, d'une façon synchronique. « Plus que pour tout autre genre, sa dynamique est liée à la contestation des romans déjà écrits et au soupçon jeté sur les principes fondateurs de son écriture »² écrit Nathalie Piégay-Gros. Or ce soupçon prend une ampleur particulière au sortir du XIX^e siècle, alors que le roman réaliste et naturaliste fait figure désormais à la fois de roman classique, au sens péjoratif de traditionnel, mais aussi de mètre-étalon : le genre ne pourra plus se penser sans lui, comme le prouvent déjà les tendances décadentes de la fin du XIX^e siècle, qu'elles soient celles, en France, d'un Pierre Louÿs ou d'un Villiers de L'Isle-Adam ou d'un Gabriele d'Annunzio en Italie. Mais si le roman trouve une adéquation parfaite avec les formes perçues comme codifiées du siècle précédent et que des générations nouvelles s'appliquent à la mettre en débat, la question pourrait se poser, désormais, de savoir si les romanciers qui s'essaient à des pratiques novatrices sinon révolutionnaires écrivent toujours des romans.

Le défi lancé par les artistes novateurs aux normes et conventions de leurs *media* et aux genres qui en permettent la classification est une constante de l'histoire de l'art du vingtième siècle, dont témoigne par exemple Harold Rosenberg par la création de l'étiquette d'*anxious objects* pour référer à certaines formes d'art moderne ressenties comme troublantes du fait de l'impossibilité de décider s'il s'agit d'art ou non. Si l'ouvrage de Rosenberg est publié en 1965, bien après la fin conventionnelle du modernisme, une telle réflexion serait

¹ Voir *supra*, p. 113, n. 2.

² N. PIÉGAY-GROS, *Le Roman*, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus », 2005, p. 14.

déjà d'actualité dans les premières décennies du siècle, du fait, en particulier, des *ready-made* de Marcel Duchamp¹. Les romans modernistes seraient-ils des *anxious novels* ?

Certains auteurs ont cherché à nier ou à dépasser l'étiquette générique. C'est ce dont témoigne, à la date du 27 juin 1925, le journal de Virginia Woolf. Alors en pleine réflexion sur le texte qui deviendra *Vers le phare*, la romancière écrit : « [j]e pense vaguement à inventer pour mes livres un nouveau terme, que je substituerai à "roman". Un nouveau... de Virginia Woolf. Mais quoi ? Une nouvelle élégie ? »². L'idée revient ultérieurement, dans deux entrées successives de mars 1928 : « [j]e crois qu'après *Orlando* je n'écrirai plus d'autres romans. J'inventerai une nouvelle dénomination pour mes livres » puis « [j]e suis de plus en plus certaine que je n'écrirai plus d'autre roman »³.

L'interrogation générique, présente dans les écrits personnels de Virginia Woolf, se retrouve aussi au sein même de certains romans, à l'image des *Faux-Monnayeurs* dans lequel Olivier considère que l'oncle Édouard écrit « des espèces de romans » (*FM*, p. 197). L'on notera que c'est une tournure voisine, quoique plus critique, qui se retrouve dans le chapitre XVI du *Romancier*, « L'Ennemi des romans », où la conversation de celui que le narrateur nomme « l'anéantisseur » avec Andrés Castilla fait intervenir cette expression qui désigne la prose du romancier fictif, pour le moins péjorative comme l'atteste le démonstratif « *esas* » dans le texte original et bien rendue par Adolphe de Falgairolle : « ces choses que vous appelez romans »⁴ (*ROM*, p. 147). Mais ce n'est là que la critique d'un être qui place la science au-dessus du roman et ne saurait comprendre le projet romanesque du romancier. Le créateur d'Andrés Castilla, lui, et d'une façon étonnante dans la mesure où il est reconnu comme l'inventeur d'un genre poétique nouveau, la *greguería*, n'a jamais fait le deuil, ni même cherché à le faire, de l'étiquette de roman, alors même qu'à l'échelle du corpus, c'est bel et bien son œuvre qui apparaît la plus distante de ce que le sens commun rattache à ce terme. Œuvres narratives d'une « certaine étendue » selon l'expression consacrée, les romans de Gómez de la Serna n'en sont pas moins privés de deux constituants fondamentaux que le lecteur attend peu ou prou d'un texte romanesque : une intrigue suivie, même étiquée, et le dévoilement de la vie intérieure des personnages, nul ou presque chez l'auteur madrilène, ce qui le met en marge d'une frange importante de la production moderniste de son temps.

La posture ramonienne mérite toutefois d'être mise en balance avec celle d'un observateur extérieur du roman moderniste, non romancier, mais combien plus avisé que

¹ Voir H. ROSENBERG, *The Anxious Objects*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1982 [1965].

² V. WOOLF, *Journal intégral 1915-1941*, op. cit., p. 593.

³ *Ibid.*, p. 712.

⁴ « *esas que usted llama novelas* » (311).

« l'anéantisisseur » qui rend visite à Andrés Castilla dans *Le Romancier*. Ainsi, dans « Ulysses, order and myth », T. S. Eliot écrit, alors qu'il vient de dénier le statut de roman à *Ulysse* :

Si ce n'est pas un roman, c'est simplement parce que le roman est une forme qui ne servira plus ; c'est parce que le roman, au lieu d'être une forme, était simplement l'expression d'un âge qui n'avait pas encore suffisamment perdu toute forme pour éprouver le besoin de quelque chose de plus rigoureux. M. Joyce a écrit un roman – le *Portrait* ; M. Wyndham Lewis a écrit un roman – *Tarr*. Je ne crois pas que ni l'un ni l'autre écriront un autre « roman ». Le roman s'est achevé avec Flaubert et avec James. C'est, je pense, parce que M. Joyce et M. Lewis, étant « en avance » sur leur temps, ont ressenti une insatisfaction consciente ou plus probablement inconsciente par rapport à la forme, que leurs romans sont davantage dénués de forme que ceux d'une douzaine d'écrivains, pourtant éclairés, qui ne se rendent pas compte de cette obsolescence.¹

T. S. Eliot associe le terme de roman avec une forme, désormais traditionnelle, et en adéquation avec une époque, celle du roman réaliste dont les tentatives de Flaubert et de James constitueraient le parachèvement. Aussi, puisque des écrivains comme Joyce et Lewis font le choix d'œuvres « *formless* », sans forme, implicitement, qui rompent avec la forme réaliste pour promouvoir une architecture plus rigoureuse (« *something stricter* ») à l'image de la méthode mythique qu'il prête à Joyce, alors leurs œuvres ne sont plus des romans. En somme, Eliot propose implicitement une égalité à trois termes : roman = forme = réalisme.

Ne pourrait-on pas en dire autant des œuvres de Ramón, tout aussi dénuées de forme que celles de ses contemporains anglo-saxons, lui qui demeure surtout « préoccupé par l'invention thématique et stylistique » et qui « à la différence de nombreux romanciers contemporains, accorde une attention plus que relative aux problèmes techniques et formels de la création romanesque »² ? Jamais pourtant, à la différence de Virginia Woolf, il n'est tenté d'abandonner l'étiquette générique et consacre même au genre l'article « *Novelismo* » dans lequel sa posture semble s'opposer à celle d'Eliot car selon lui, « [q]ue le roman soit court ou long, il importe d'abord d'étudier l'essence de ce genre immortel [...] »³. La remarque ramonienne met en lumière une tendance qui, pour être implicite, n'en demeure pas

¹ T. S. ELIOT, *art. cit.*, p. 681 : « *If it is not a novel, that is simply because the novel is a form which will no longer serve ; it is because the novel, instead of being a form, was simply the expression of an age which had not sufficiently lost all form to feel the need of something stricter. Mr. Joyce has written one novel – the Portrait ; Mr. Wyndham Lewis has written one novel – Tarr. I do not suppose that either of them will ever write another "novel". The novel ended with Flaubert and with James. It is, I think, because Mr. Joyce and Mr. Lewis, being "in advance" of their time, felt a conscious or probably unconscious dissatisfaction with the form, that their novels are more formless than those of a dozen clever writers who are unaware of this obsolescence* ».

² A. DEL REY-BRIONES, *La Novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Editorial Verbum, 1992, p. 53 : « *preocupado por la invención temática y estilística, Ramón, a diferencia de muchos novelistas contemporáneos, apenas si prestó atención a los problemas técnicos y formales de la creación novelesca* ».

³ R. GÓMEZ DE LA SERNA, « *Novelismo* », in *Obras completas XVI, Ensayos, retratos y biografías : Efigies, Ismos, Ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2005 [1931], p. 612 : « *Pero ante la novela corta o la novela larga hay que estudiar la esencia de la novela, género inmortal [...]* ».

moins présente chez les romanciers de la période – à l'image de Gide qui, au sein de sa production, met en exergue *Les Faux-Monnayeurs* en conférant à ce seul et unique texte le genre du roman – à savoir une interrogation sur l'essence du genre romanesque qui recoupe partiellement la problématique de la recherche d'un roman pur.

2) La mise en question de la pureté du roman

a. Une définition controversée

La quête du roman pur, vers 1925, prenait tout son sens sur le fond de confusion et d'incertitude d'un genre dépotoir et fourre-tout. Mais le malheur voulait qu'on se fit presque autant de conceptions du roman pur qu'il y avait de variétés de romans. Les uns définissaient le roman pur, alias le vrai roman, comme une œuvre seulement soucieuse de raconter une histoire. Les autres le voyaient plutôt débarrassé de l'anecdote, et évoluant sur un plan purement mental. Chacun décrétait que tel ou tel grand romancier était pur ou impur [...]. C'était bien un des traits de cette époque que ce qui avait procédé d'un désir d'y voir clair n'aboutissait qu'à embrouiller davantage les choses, puisqu'à toutes les sortes de romans qu'on connaissait, on en ajoutait une, aussi polymorphe que les autres, celle du roman pur.¹

Les mots de Michel Raimond témoignent bien des controverses qui ont agité la période sur cette épineuse question du roman pur. En raison des résonances classiques qui sont associées à la question, en particulier chez Gide dont le personnage d'Édouard, « tenant du roman pur, est aussi un écrivain qui prend la littérature classique pour modèle »², elle semble trouver son origine en France³ mais, si elle est débattue par les romanciers et critiques de l'Hexagone – Gide bien sûr, mais aussi Jean Paulhan, Ramon Fernandez ou Jean Hytier⁴ – c'est davantage la première vague de la critique moderniste qui s'est emparée, dans les mondes anglo-saxon et hispanique, de la question, en la traitant quasi systématiquement à partir d'une analogie avec l'art abstrait.

Dans un article de 1939, « Avant-garde et kitsch », Clement Greenberg interroge ainsi la pureté de la poésie d'avant-garde. Si nous avons pris soin de dissocier ce concept de celui de modernisme au sein de la première partie de cette étude⁵, il n'est pas impossible d'appliquer au roman de Gide, Joyce, Woolf et Ramón, ce que Greenberg affirme des poètes avant-gardistes qui sont leurs contemporains. Appuyant son argumentation sur l'analogie avec

¹ M. RAIMOND, *op. cit.*, p. 156.

² J.-M. WITTMANN, *op. cit.*, p. 162.

³ Pour preuve, les actes du colloque de Cerisy consacré à la problématique du pur et de l'impur dans l'œuvre de Virginia Woolf ne font guère apparaître ce volet esthétique. C. BERNARD, C. REYNIER (éds.), *Virginia Woolf : le pur et l'impur*, *op. cit.*

⁴ Voir M. RAIMOND, *op. cit.*, p. 156.

⁵ Voir *supra*, p. 143-144.

l'abstraction en peinture, Greenberg postule l'autonomie de l'art abstrait dont « [l]e contenu doit se dissoudre si complètement dans la forme que l'œuvre plastique ou littéraire, ne peut se réduire, ni en totalité ni en partie, à quoi que ce soit d'autre qu'elle-même ».¹ La genèse de l'abstrait est ainsi expliquée : « En détournant son attention du contenu de l'expérience commune, le poète ou l'artiste la dirige sur les moyens de sa pratique »², lesquels « deviennent le sujet de l'art et de la littérature »³. Ainsi, des peintres comme Picasso, Braque, Miró, Klee, Matisse ou même Cézanne sont animés par « le souci essentiel d'inventer et d'ordonner des espaces, des surfaces, des formes, des couleurs, etc., à l'exclusion de tout ce qui ne leur est pas intrinsèquement lié »⁴. Filant l'analogie entre l'art pictural et la littérature, Greenberg voit dans la poésie pure ou abstraite une réduction du genre à ce qui fait sa spécificité intrinsèque, à savoir les sons et les mots, sans plus de lien avec une expérience humaine, coupée par conséquent du lyrisme personnel. Il aborde ensuite brièvement le roman :

Sans insister sur le fait que la plupart de nos meilleurs romanciers contemporains ont été à l'école de l'avant-garde, on trouvera significatif que l'œuvre la plus ambitieuse de Gide soit un roman sur la rédaction d'un roman et qu'*Ulysse* et *Finnegans Wake* de Joyce se proposent surtout [...] comme la réduction de l'expérience vécue à l'expression pour l'expression, celle-ci étant plus importante que ce qu'elle exprime.⁵

Les moyens de la pratique romanesque seraient ainsi surtout les moyens de l'expression, mais l'argumentation n'est pas sans ambiguïtés. L'expression est peut-être « plus importante » que ce qu'elle exprime, mais une telle tournure implique qu'*Ulysse* exprime encore quelque chose, ce que Greenberg nomme un « contenu ». De plus, en convoquant Gide et Joyce, qu'il ne qualifie pas de modernistes, mais qu'il ne considère pas non plus comme pleinement avant-gardistes, Greenberg suggère que la pureté du roman tiendrait à l'autoréférentialité passant par la mise en abyme c'est-à-dire un roman sur les moyens de la pratique du roman (Gide) ou à l'autonomie de la langue, qui le rapprocherait de la poésie (Joyce). Son article, écrit en 1939, recoupe ainsi du point de vue théorique la première vague formaliste des *modernist studies*, inspirée des théories du *New Criticism*, analysée dans la première partie de cet ouvrage⁶. Mais il est nécessaire d'aller plus loin, sur un terrain moins arpenté dont la carte est livrée par deux

¹ C. GREENBERG, « Avant-garde et kitsch », in *Art et culture : essais critiques*, trad. A. HINDRY, Paris, Macula, 1988, p. 12.

² *Ibid.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 13-14.

⁶ Voir *supra*, p. 66 et sq.

passages fameux des *Faux-Monnayeurs* qui, l'un comme l'autre, se trouvent dans des passages-clés du roman.

b. « *J'y veux tout verser sans réserve* » : pureté, impureté, liberté

Le chapitre VIII de la première partie voit Édouard, dans un fragment de journal inséré au texte romanesque, proposer une tentative de définition du roman pur :

« Dépouiller le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman. De même que la photographie, naguère, débarrassa la peinture du souci de certaines exactitudes, le phonographe nettoiera sans doute demain le roman de ses dialogues rapportés, dont le réaliste souvent se fait gloire. Les événements extérieurs, les accidents, les traumatismes, appartiennent au cinéma ; il sied que le roman les lui laisse. Même la description des personnages ne me paraît point appartenir proprement au genre. Oui vraiment, il ne me paraît pas que le roman *pur* (et en art, comme partout, la pureté seule m'importe) ait à s'en occuper. [...] » (*FM*, p. 227)

Il en va du roman pur comme du modernisme : on en parle beaucoup, mais l'on ne sait pas véritablement ce qu'il est, mais bien davantage ce qu'il n'est pas. C'est ici en effet une définition négative, construite par une comparaison systématique avec les autres arts, qui est livrée par le personnage d'Édouard, sans que jamais ne soit donnée la clé qui permettrait au roman pur de passer du négatif au positif, de s'affirmer comme un programme d'écriture cohérent. Mais cette clé est peut-être livrée par le même personnage, indirectement, dans le désormais légendaire chapitre III de la deuxième partie. À ses auditeurs – Bernard, Laura et Mme Sophroniska – à moins qu'il ne s'agisse de l'interrogation oratoire d'un romancier monologuant en compagnie d'autrui, Édouard pose en effet cette question :

« Est-ce parce que, de tous les genres littéraires, [...] le roman reste le plus libre, le plus *lawless*..., est-ce peut-être pour cela, par peur de cette liberté même (car les artistes qui soupirent le plus après la liberté, sont les plus affolés souvent, dès qu'ils l'obtiennent) que le roman, toujours, s'est si craintivement cramponné à la réalité ? [...] » (*FM*, p. 311)

Mise dans la bouche d'un personnage de romancier qui n'est pas le reflet exact de Gide, qui, toujours, est vu de biais, de profil pour employer des expressions gidiennes, ironiquement pour le dire sans fard, l'affirmation de la liberté du roman constitue, à l'échelle du passage, une prise de position parmi d'autres, dont certaines beaucoup plus polémiques ou sujettes à discussion, du romancier fictionnel « qui se chauff[e], un peu facticement peut-être [...] » (*FM*, p. 312). Mais implicitement – ou peut-être plutôt « inconsciemment » comme l'écrivait T. S. Eliot de l'insatisfaction de Joyce et Lewis face à la forme romanesque surannée du siècle

précédent – contre Édouard et peut-être contre Gide lui-même, elle livre une clé pour comprendre le rapport du roman moderniste au genre.

Selon Greenberg, le poète ou l'artiste abstrait « finit donc par imiter, non pas Dieu [...] mais les modes et les procédures artistiques eux-mêmes »¹ et par conséquent, si « l'art et la littérature sont imitation, ce dont il s'agira ici sera d'imiter le processus de l'imitation »². Que signifierait alors, pour le roman moderniste, imiter le processus de l'imitation d'un genre libre comme le roman, sinon de retrouver la liberté qui est l'essence même du genre romanesque ? Cela pourrait sembler évident et l'on en viendrait presque à citer Marthe Robert³. Mais affirmer que la pureté romanesque réside dans la réduction du genre à l'expression pour l'expression revient paradoxalement à lui conférer une loi et le texte qui en émane ne serait dès lors plus un roman : « réussir un roman pur conduirait à manquer le roman »⁴ car ce serait à la fois le définir et limiter son principe essentiel d'expansion.

L'ambiguïté majeure du roman pur est qu'il cherche à faire reposer le roman sur un principe de réduction quand la logique du genre le pousse plutôt vers l'expansion. Gide lui-même en témoigne à plusieurs reprises dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, c'est même cette interrogation sur le principe d'expansion, qui permet de tout intégrer au roman, qui ouvre le journal :

Aussi bien est-ce une folie sans doute de grouper dans un seul roman tout ce que me présente et m'enseigne la vie. Si touffu que je souhaite ce livre, je ne puis songer à tout y faire entrer. Et c'est pourtant ce désir qui m'embarrasse encore. (*JFM*, p. 521)

La même idée se retrouve à la date du 21 novembre 1920 : « Tout ce que je vois, tout ce que j'apprends, tout ce qui m'advient depuis quelques mois, je voudrais le faire entrer dans ce roman, et m'en servir pour l'enrichissement de sa touffe » (*JFM*, p. 529). Il aboutit, à la date du 2 janvier 1921, à l'affirmation suivante : « J'y veux tout verser sans réserve » (*JFM*, p. 531). L'entreprise gidienne témoigne ainsi d'une contradiction interne forte entre l'essence du genre, que le texte pourrait exhiber, et la lutte contre cette essence même, entre un roman-touffe pensé selon les termes d'une « expansion indéfinie » passant par un principe

¹ C. GREENBERG, « Avant-garde et kitsch », *art. cit.*, p. 12.

² *Ibid.*, p. 13.

³ « Avec cette liberté du conquérant dont la seule loi est l'expansion indéfinie, le roman, qui a aboli une fois pour toutes les anciennes castes littéraires – celles des genres classiques –, s'approprie toutes les formes d'expression, exploite à son profit tous les procédés sans même être tenu d'en justifier l'emploi ». M. ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2002 [1972], p. 14.

⁴ M. RAIMOND, *op. cit.*, p. 157. Daniel Durosay aboutit à une même conclusion : « pas de roman du roman sans d'abord un roman. C'est ce qu'Édouard n'a pas compris ». D. DUROSAY, « Bernard et Olivier, ou la compensation », in *Roman 20-50, André Gide : « Les Faux-Monnayeurs »*, Lille : Société roman 20-50, n°11, 1991, p. 83.

d'intégration et un roman pur, fondé sur l'idée d'une réduction. Le terme même apparaît à la fois chez Greenberg (« la réduction de l'expérience vécue à l'expression pour l'expression ») et chez Gide, par l'emploi des verbes « dépouiller » dans le journal d'Édouard et « purger » dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*.

À la date du 1^{er} novembre 1922 en effet, Gide consigne une série de réflexions consacrées à cette question du roman pur. Certains mots qu'il prêtera à Édouard sont déjà là, ainsi du développement qui ouvre l'entrée du journal : « Purger le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman » (*JFM*, p. 543). Dans la suite, et à la manière d'Édouard finalement, Gide énonce tout ce que le roman pur ne doit pas être et tout ce qu'il n'est pas. C'est d'abord « le mélange », c'est-à-dire « la synthèse des arts » au sens wagnerien du terme, qui est refusé, connotant une esthétique symboliste dont Gide s'est déjà depuis longtemps affranchi. Puis des modèles et contre-modèles sont allégués : comme dans *Les Faux-Monnayeurs*, Gide cite les auteurs classiques de « la tragédie et [de] la comédie » qui, « au XVII^e siècle, sont parvenus à une grande pureté ». Mais s'il existe un théâtre pur – dont l'auteur ne livre jamais explicitement les caractéristiques – il n'existe pas l'équivalent en matière romanesque. Gide a beau citer *La Princesse de Clèves*, puis voir en « l'admirable Stendhal » l'auteur qui « de tous les romanciers, est peut-être celui qui s'en approche le plus », « doute[r] pour [s]a part qu'il se puisse imaginer plus *pur* roman que, par exemple, *La Double méprise*, de Mérimée », mentionner enfin « les Anglais » qui « sont parvenus d'emblée à une beaucoup plus grande pureté dans le roman de De Fœe, Fielding, et même de Richardson » (*JFM*, p. 543-544), jamais il ne livre explicitement la recette du « pur roman ». Serait-il un roman d'analyse psychologique comme les références à *La Princesse de Clèves* et à Stendhal semblent le connoter ? C'est ce que l'épigraphe de Nietzsche associée au volume compilant les articles de Gide sur Dostoïevski pourrait laisser entendre : « Dostoïevski... le seul qui m'ait appris quelque chose en psychologie... Sa découverte a été pour moi plus importante encore que celle de Stendhal »¹. L'association gidienne entre deux romanciers vus comme de bons exemples par Édouard semble ici signifiante. L'on voit ainsi que si Gide postule en guise de roman pur un roman d'analyse psychologique ou, à suivre certains propos d'Édouard, « un roman de l'essence de l'être »², la contradiction est frappante avec Greenberg, dans la mesure où les deux possibilités supposent un contenu.

C'est aussi un contre-exemple, celui de Balzac, qui est convoqué, lequel, « s'il est peut-être le plus grand de nos romanciers, est sûrement celui qui mêla au roman et y annexa,

¹ A. GIDE, *Dostoïevski*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1981 [1923], p. 11.

² M. RAIMOND, *op. cit.*, p. 157.

et y amalgama, le plus d'éléments inassimilables par le roman » (*JFM*, p. 543), mais, là encore, aucun exemple précis de ces éléments n'est livré au lecteur. Faut-il penser aux descriptions mentionnées par Édouard dans son journal ? Aux prises de parole sous le sceau de la vérité générale du narrateur balzacien quant on sait la place que Gide, au contraire, réservait au travail herméneutique d'un lecteur actif ? Faut-il entendre cette purification de l'art à la manière, quasi contemporaine, de José Ortega y Gasset, à savoir comme une « élimination progressive des éléments humains, trop humains »¹ du roman ? *Les Faux-Monnayeurs* n'en fait pas moins se mouvoir des personnages comme la tragédie classique purifiée de Racine mettait en scène des figures humaines agitées par la passion et Ortega lui-même reconnaît qu'« un art pur est impossible »². Peut-être faut-il comprendre plutôt, comme l'écrit Jean-Joseph Goux, que *Les Faux-Monnayeurs* fantasme « [u]n roman qui ne serait [...] que l'histoire d'un roman qui s'écrit, et dans lequel les idées auraient plus d'importance que les personnages. En somme un roman pur ou abstrait »³ ? Mais cette conception se heurte à celle d'autres critiques de l'œuvre gidienne, comme Éric Marty qui considère que le roman pur est précisément un roman impossible à écrire⁴, qui demeure dans l'esprit seul de celui ou celle qui observe le monde, mais se montre incapable de fixer par écrit ce qui existe dans l'idée. L'on pourrait finalement donner raison à Gerald Prince qui considère que « [l]e seul de ses textes que Gide a baptisé "roman" [...] peut lui-même paraître bien distant d'un romanesque purifié »⁵. Gide lui-même, finalement, a témoigné de cet état de fait dans ses *Essais critiques*, tranchant en faveur du roman-touffe davantage qu'en faveur du roman pur en faisant du genre « une espèce littéraire indécise, multiforme et omnivore »⁶. L'on pourrait ainsi considérer que *Les Faux-Monnayeurs*, moins roman pur que roman libre, retrouve effectivement l'essence du genre qui n'est pas, contrairement à ce qu'affirme Greenberg, une réduction à l'expression pour l'expression, mais une propension à l'expansion, à la transformation, à l'intégration, une tendance, pour reprendre le terme gidien, à tout amalgamer.

¹ J. ORTEGA Y GASSET, *La Déshumanisation de l'art*, op. cit., p. 74.

² *Ibid.*, p. 74.

³ J.-J. GOUX, *Les Monnayeurs du langage*, Paris, Galilée, 1984, p. 13.

⁴ « À ce titre, le Journal est un principe de *dénégation* pervers, *dénégation* à l'égard du principe même du roman à écrire puisque "*Les Faux-monnayeurs*" d'Édouard demeurent tout au long de l'œuvre comme le roman à écrire qui ne sera jamais écrit [...] ». É. MARTY, « *Les Faux-Monnayeurs* » : roman, mise en abyme, répétition », in C. MARTIN (éd.), *Revue des lettres modernes : André Gide 8, sur « Les Faux-monnayeurs »*, Paris, Lettres modernes Minard, 1987, p. 100.

⁵ G. PRINCE, *art. cit.*, p. 187.

⁶ A. GIDE, *Essais critiques*, op. cit., p. 434.

Dans les premières pages de son essai consacré aux romanciers du réel, Jacques Dubois parle de la « voracité » du roman réaliste¹, une caractéristique que mettait déjà en exergue Michel Raimond :

Dans le domaine du roman, Balzac et Zola s'étaient, selon toute apparence, peu soucieux du roman pur : ils appartenaient à une période d'expansion du genre ; après eux, outre qu'on ne pouvait plus refaire ce qu'ils avaient fait, il restait, selon Gide, à débarrasser le roman de ses scories.²

Le roman moderniste a certes débarrassé le genre de certaines scories balzaciennes et zoliennes, à l'image des descriptions rhétoriques et autres commentaires pontifiants pour leur préférer une caractérisation pointilliste et une ironie narratorialle souvent mordante. Mais n'est-ce pas toutefois pour en imposer d'autres ? Les phénomènes d'insertion, véritablement pléthoriques dans le roman moderniste, font en effet figurer au sein du roman de nouvelles scories, qu'il s'agisse de fragments de journaux intimes, de lettres, de récits enchâssés voire, d'une façon plus spectaculaire, de dialogues de théâtre ou même parfois d'images. En cela, le roman moderniste ne refait pas le roman réaliste, mais s'en différencie par un principe qui est en vérité moins celui de l'amalgame, qui connote l'idée d'homogénéisation, que d'une exhibition de l'hétérogénéité. À la logique d'incorporation maximale des scories réalistes au tissu narratif, succède celle de la fragmentation qui repose en grande partie sur une dimension visuelle. De ce point de vue, le roman moderniste est davantage sternien que balzacien, le romancier anglais, plus qu'aucun autre, jouant de la liberté du genre qui lui permet notamment d'insérer dans son roman la fameuse page noire³

Hélas, pauvre YORICK !

une autre marbrée⁴ et bien d'autres bizarreries typographiques. Au principe d'exhibition s'ajoute ainsi un acte de mémoire. Le roman moderniste intègre en effet à son projet la voracité réaliste pour la questionner : d'une façon réflexive, il affirme le principe d'expansion sur lequel il repose par un jeu de travestissement de la norme réaliste d'intégration des scories, évoquant davantage le fonctionnement de romans pré-modernes.

¹ J. DUBOIS, *Les Romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000, p. 12.

² M. RAIMOND, *op. cit.*, p. 156.

³ L. STERNE, *op. cit.*, p. 51. Joyce fait allusion à l'exclamation du narrateur de *Tristram Shandy* – sa connaissance de la littérature sternienne est attestée par le pastiche qu'il en offre dans « Les Bœufs du soleil » – par un fragment très bref de monologue intérieur de Bloom à la fin de « Calypso » : « Pauvre Dignam ! » : « *Poor Dignam !* » (U, p. 76/63).

⁴ *Ibid.*, p. 215.

3) Le roman omnivore ou la voracité (réflexive) du texte moderniste

a. La lettre et le sens de la fragmentation

i) Travestissements romanesques

La présence des lettres est marquée d'une façon on ne peut plus voyante, d'amples missives aux simples indications cursives. Symboliquement, leur insertion engendre un double effet signifiant : premièrement, elles sont, bien souvent, et quant à leur contenu, liées à une forme de travestissement, les personnages déguisant ou maquillant leur pensée ou leur sincérité comme le roman se déguise sous un masque épistolaire que le paratexte n'évoque pas. Secondement, elles permettent une expansion du monde fictionnel projeté par le texte, doublant ainsi le principe d'expansion du genre.

Certaines lettres insérées constituent la totalité ou la quasi-totalité d'un chapitre des *Faux-Monnayeurs* à l'image de celles de Bernard et Olivier qui, dans les chapitres I et VI de la deuxième partie, se répondent et que Gide met en exergue par le recours à l'italique, rompant ainsi avec la norme typographique du roman. Un titre en capitales, « DE BERNARD À OLIVIER » (*FM*, p. 299), signale aussi l'intégration d'un élément exogène à la forme naturelle de la narration dans laquelle un narrateur hétérodiégétique à l'omniscience parfois défaillante raconte l'histoire à la troisième personne. Dans le chapitre VI, sa voix se réduit à quelques lignes de commentaire de la lettre d'Olivier. Cette dernière est qualifiée par le narrateur de « lettre de parade, toute dictée par le dépit » (*FM*, p. 334), mais n'est-elle pas la conséquence directe de celle de Bernard qui n'est pas exempte, loin s'en faut, de travestissement ? Ce serait vrai, notamment, de tout ce qui concerne Édouard dont il livre un portrait mélioratif : « [e]t quelqu'un qui est décidément très bien aussi, c'est Édouard », « [c]e qu'Édouard a été gentil en la circonstance, tu ne peux t'en faire une idée », « ton oncle est un type épatant », « je n'oublie pas que c'est grâce à toi que je connais Édouard, et que je te dois mon bonheur » ; ailleurs, ce sont les mots du romancier que Bernard fait siens, sans retour critique : « à vrai dire, ce pays ne me plaît pas beaucoup ; à Édouard non plus. Il trouve le paysage "déclamatoire". C'est tout à fait ça » (*FM*, p. 299-301). Or c'est précisément l'aspect idyllique de cette relation qui est ensuite largement relativisé et, si la sincérité de Bernard n'est peut-être pas à remettre en question, ses jugements apparaissent dans la suite comme quelque peu hâtifs par cette précision du narrateur au sein du chapitre III : « [m]algré la première apparence, et encore que chacun, comme l'on dit, "y mît du sien", cela n'allait qu'à moitié bien entre l'oncle Édouard et Bernard » (*FM*, p. 308).

Le travestissement épistolaire dans *Les Faux-Monnayeurs* n'est pas limité à cet exemple comme le montre en premier lieu la lettre adressée à son père avant sa fuite par Bernard, dont le lecteur ne prend connaissance qu'au chapitre II de la première partie, d'une façon concomitante à la lecture paternelle. Les allégations de Bernard, au premier rang desquelles le manque d'amour de celui qui n'est que son père adoptif – « *Peut-être estimez-vous que je vous dois la reconnaissance pour avoir été traité par vous comme un de vos enfants ; mais [...] j'ai toujours senti entre eux et moi votre différence d'égards [...]* » (FM, p. 185) – sont ensuite démenties par le morceau de psycho-récit de M. Profitendieu d'abord :

Certes il a toujours cru qu'il devait blâmer ce qu'il sentait en Bernard de neuf, de rude, et d'indompté ; mais il a beau le croire encore, il sent bien que c'est précisément à cause de cela qu'il l'aimait comme il n'avait jamais aimé les autres. (FM, p. 186)

Plus loin, Bernard lui-même se repent de cette lettre, d'abord dans le dialogue avec Laura au sein du chapitre IV de la deuxième partie, dans lequel il disqualifie les *personae* factices d'un jeune garçon trop littéraire :

Quand je songe à la lettre que j'écrivis à mon faux père avant de quitter la maison, j'ai grand-honte, je vous assure. Je me prenais pour un révolté, un outlaw, qui foule aux pieds tout ce qui fait obstacle à son désir. (FM, p. 321)

Il rend compte ensuite de « cette sorte de prédilection à laquelle [il] étai[t] sensible » (FM, p. 323) témoignée par son père adoptif, achevant le discrédit de sa missive initiale.

Un exemple resterait à prendre en compte, celui de la courte missive adressée par Félix Douviers, le mari trompé, à Laura, la femme adultère, dans le chapitre IV de la deuxième partie. Le ton charitable dont elle témoigne¹ est démenti par une autre lettre, de Laura à Édouard, dans laquelle elle informe ce dernier de l'intention de Douviers de se rendre à Paris pour « obtenir de [lui] les éclaircissements qu'[elle] [s]e refuse à lui donner ; apprendre par [lui] le nom de celui qu'il voudrait provoquer en duel » (FM, p. 406).

La même visibilité marque *Les Caves du Vatican*, mais la sotie emploie la lettre à des fins ludiques. Elle participe en effet amplement du réseau thématique-clé de la sotie, ce travestissement dont le texte gidien témoigne, du point de vue épistolaire, d'une façon à la fois plus prégnante et plus comique qu'aucun des autres textes. Il n'est que de comparer les deux lettres, courtes, de Julius de Baraglioul qui répond à un service demandé par son père et de Protos, grimé en curé pour piéger Fleurissoire. Le travestissement de l'écriture, qui traduit

¹ « Au nom de ce petit enfant qui va naître, et que je fais serment d'aimer autant que si j'étais son père, je te conjure de revenir. Ne crois pas qu'aucun reproche puisse accueillir ici ton retour » (FM, p. 322).

le déguisement de la pensée, ne réside peut-être en effet pas là où on le croit. En faisant accroire à Amédée Fleurissoire que le *picaro* Bardolotti, « drôle de petit homme tout replet », « vêtu d'alpaga », dont « rien dans son aspect ne dénonçait le haut dignitaire » (CAV, p. 1107), est en réalité le cardinal San-Felice qui, pour préserver le secret de l'entreprise qui consiste à délivrer le pape de ses geôles, « devenait le chapelain Bardolotti, se rendait sur les pentes du Vomero » et « dans une modeste villa, recevait quelques rares intimes et les lettres secrètes que les initiés lui adressaient sous ce faux nom » (CAV, p. 1101), il devient inutile de déguiser l'écriture épistolaire. En témoigne l'insertion de la courte missive adressée par Protos à Bardolotti, entrecoupée de ses réactions à la surprise du dindon de la farce qu'est Fleurissoire : « *Ma vieille... [...] Je t'amène un vieux rigolo. (Si ! si ! laissez : je sais le ton qu'il y faut !) Sors une bouteille ou deux de falerne, que demain nous viendrons siffler avec toi. On rira* » (CAV, p. 1101). Il en va différemment de l'écriture épistolaire de Julius de Baraglioul qui répond avec une certaine onction à une lettre de son père lui demandant de se renseigner sur « *un jeune homme, du nom de Lafcadio Wluiki* » (CAV, p. 1020) alors qu'il est particulièrement piqué par le *post-scriptum* de la lettre paternelle : « *J'ai parcouru votre dernier livre. Si, après cela, vous n'entrez pas à l'Académie, vous êtes impardonnable d'avoir écrit ces sornettes* » (CAV, p. 1021). C'est ce qui explique l'impossibilité de terminer sa réponse à Juste-Agénor, qui en fait une lettre possible, uniquement ébauchée, dans laquelle les deux essais de clôture tournent court, en déguisant la blessure narcissique manifeste derrière un style amène et un respect paternel bon-teint :

Il m'est dur de voir suspecter précisément par vous un désintéressement qui...
Non. Plutôt :
Pensez-vous que j'attache moins de prix à cette probité littéraire que...
La phrase ne venait pas. (CAV, p. 1024)

Chez Gide, la lettre témoigne ainsi souvent du travestissement à l'œuvre dans les pensées ou les attitudes, faisant implicitement signe à un genre lui-même libre de se travestir. Cela ne doit pas étonner dans la mesure où le travail sur le genre épistolaire permet à Gide de soutenir son ambition de dépeindre un monde dans lequel la fausse-monnaie, entendue ici symboliquement, est généralisée, à travers des formes plurielles de duplicité déjà à l'œuvre dans *Les Caves du Vatican* qui, sous bien des aspects, annonce le seul et unique roman gidien à venir.

Un mécanisme similaire est à l'œuvre dans *Ulysse* qui n'est pas avare non plus en matière d'insertion de lettres, particulièrement lors des premières heures de la journée de

Léopold Bloom. « Calypso » illustre en effet la lecture bloomienne de la lettre envoyée par la fille du couple, Milly, depuis Mullingar. « Les Lotophages » livre au lecteur la missive de Martha Clifford avec laquelle Bloom entretient une liaison épistolaire. Dans *Ulysse*, il semble que la lettre soit spontanément associée à un travestissement, au moins des noms. La réponse de Martha Clifford n'est en effet pas adressée à Léopold Bloom, mais à Henry Flower, pseudonyme employé par le personnage pour sa correspondance clandestine et francisé d'une façon un peu désuète en Henry Fleury dans la traduction de la Pléiade. Dans « Ithaque », « une coupure de feuille locale concernant un changement de nom par acte simple » est également insérée, concernant le père de Bloom, Rudolph :

Moi, Rudolph Virag, résidant actuellement au numéro 52 Clanbrassil Street, Dublin, précédemment à Szombathély, royaume de Hongrie, par la présente informe que j'entends dorénavant, en tout temps et toutes occasions, être connu sous le nom que j'ai assumé de Rudolph Bloom.¹ (*U*, p. 785).

La lettre de Milly Bloom n'est-elle pas signée par ce diminutif de Millicent, ensuite abrégé en M., elle qui fait apparaître l'hypocoristique « *Papli* », rendu d'une façon là encore un peu datée par « Petit pèpère chéri » (*U*, p. 71) dans la traduction d'Auguste Morel ? Ces légers travestissements identitaires ne sont rien, toutefois, par rapport au véritable euphémisme que recèle la lettre de Milly, déguisement de la vérité qu'il revient au lecteur de déceler par les indices délivrés sporadiquement dans le roman. Milly mentionne en effet « un jeune étudiant qui vient quelquefois le soir qui s'appelle Bannon »², lequel est déjà apparu précédemment, au hasard d'une remarque de l'anglais Haines à l'attention de Mulligan dans « Télémaque » : « J'ai reçu une carte de Bannon. Dit qu'il a trouvé là-bas un jeune et doux objet. Il l'appelle Petite Photo »³ (*U*, p. 25). La mention respective de l'autre dans les missives des jeunes gens connote une relation en train de se tisser qui n'est pas dépourvue d'ambiguïté sur le plan sexuel, ce dont Bloom lui-même, à la lecture, ne se montre pas dupe : « Après tout, elle sait se conduire. Pourtant si ? Non, il n'y a encore rien. Évidemment, tout est possible. En tout cas attendre que ça se dessine »⁴ (*U*, p. 72).

C'est une même forme d'euphémisme qui transparaît dans le début de *La Chambre de Jacob* qui traite toutefois d'une façon différente la fragmentation du texte engendrée par

¹ « I, Rudolph Virag, now resident at n°52 Clanbrassil street, Dublin, formerly of Szombathely in the kingdom of Hungary, hereby give notice that I have assumed and intend henceforth upon all occasions and at all times to be known by the name of Rudolph Bloom » (684).

² « a young student come here some evenings named Bannon » (59).

³ « I got a card from Bannon. Says he found a sweet young thing down there. Photo girl he calls her » (19).

⁴ « O well : she knows how to mind herself. But if not ? No, nothing has happened. Of course it might. Wait in any case till it does » (59).

l'insertion épistolaire, Virginia Woolf ne signalant pas visuellement le statut exogène du fragment inséré, mais atomisant l'écriture de la lettre de Betty Flanders en l'interrompant par des reprises de parole de la narratrice, à l'image de la phrase liminaire : « “Alors bien sûr”, écrivit Betty Flanders, enfonçant les talons un peu plus profondément dans le sable, “la seule chose à faire était de partir” »¹ (CJ, p. 891). Du point de vue du contenu néanmoins, une stratégie d'évitement se met en place, Betty Flanders racontant seulement le quotidien de la famille à un homme que la suite du texte dessine en amant potentiel. L'ambiguïté est présente dès l'incipit qui rapproche par asyndète le prétendant et le mari défunt tout en dessinant les contours d'un projet fantasmatique que la lettre s'astreint à masquer :

Telles étaient les lettres que Betty Flanders écrivait au capitaine Barfoot – interminables et marquées de larmes. Scarborough est à sept cent miles de la Cornouailles : le capitaine Barfoot est à Scarborough ; Seabrook est mort.² (CJ, p. 891-892)

La mention de Scarborough, lieu de résidence du capitaine Barfoot et de la famille Flanders, en villégiature en Cornouailles au commencement du roman, fait résonner différemment les mots employés par Betty Flanders dans sa lettre : « “la seule chose à faire était de partir” ». Peut s'y lire en effet le fantasme d'un retour pour rejoindre l'homme aimé, présent à l'arrière-plan de l'incipit du texte, et désamorcé par l'*addendum* de la figure féminine, symboliquement après le point final, qui achève de masquer l'extraordinaire du projet derrière le quotidien :

« ...mais Dieu merci », écrivit-elle à la hâte, sans tenir compte du point final, tout semble s'être arrangé pour le mieux, même si nous sommes serrés comme des sardines en boîte et forcés de ranger le landau que bien naturellement la propriétaire ne permet pas que... »³ (CJ, p. 891).

L'Incongru fait beaucoup plus explicitement figurer un faux roman d'amour passant par le truchement de la forme épistolaire dans le chapitre XXXIX, « Lettres de table à table ». Prenant son déjeuner dans un restaurant parisien, Gustavo surprend en effet les regards lancés par une femme depuis une autre table alors que cette dernière se trouve déjà avec un homme. C'est un échange de quatre lettres qui se lit, deux par personnage, lequel a de quoi étonner y

¹ « 'So of course,' wrote Betty Flanders, pressing her heels rather deeper in the sand, 'there was nothing for it but to leave' » (3).

² « Such were Betty Flanders's letters to Captain Barfoot – many-paged, tear-stained. Scarborough is seven hundred miles from Cornwall : Captain Barfoot is in Scarborough : Seabrook is dead » (3).

³ « 'but mercifully', she scribbled, ignoring the full stop, 'everything seems satisfactorily arranged, packed though we are like herrings in a barrel, and forced to stand the perambulator which the landlady quite naturally won't allow...' » (3).

compris un lecteur habitué aux incongruités ramoniennes au sein de ce roman invraisemblable. La première lettre de la jeune femme laisse apparaître certains des *topoi* de la correspondance amoureuse entre une femme et son amant, dans un rapport triangulaire au sein duquel le mari légitime fait figure de gêneur : l'hyperbole, illustrée par l'attaque de la lettre de la jeune femme, « Amour de ma vie »¹, et la déclaration, « Tu représentes mon idéal »² soit toute une rhétorique amoureuse qui passe aussi par une métaphore filée et l'emploi concerté du déterminant possessif :

Ta lettre sera un bouquet de fleurs que je laisserai sur ma table de nuit afin qu'il parfume la triste chambre de mon hôtel.

Ta Margot.³
(I, p. 202)

La réponse de Gustavo se fait sur le même ton, avec l'ajout d'un envoi au futur simple, prélude aux retrouvailles annoncées des amants : « J'irai à Saint-Malo, bientôt, et nous nous verrons dans cette petite maison des environs qui, en province, sert aux rendez-vous d'amour [...] »⁴ (I, p. 203). Cette dernière notation, qui met en exergue, par l'emploi du déterminant démonstratif, très fréquent chez Ramón en lieu et place des articles, un endroit que le roman n'a jamais montré, comme si sa présence effective en province constituait une vérité générale, témoigne de la nature par trop littéraire d'une telle correspondance entre deux inconnus, que l'échange suivant transforme déjà, et par une impression d'accélération manifeste du temps, en anciens amants. Cela apparaît d'abord sous la plume de Margot, « [L]orsque nous nous reverrons à Saint-Malo, nous serons déjà des amants anciens, sérieux, qui se rappelleront leur long séjour à Paris »⁵ (I, p. 204) comme, d'une façon plus lyrique encore, chez Gustavo :

Qu'il a été long, le temps de notre assiduité ! Nous avons vu croître sur nos tempes ce premier cheveu blanc qui n'est autre chose qu'un augure de confiance, car après qu'on l'a arraché, le second tarde à paraître.⁶ (I, p. 205)

¹ « Amor de mi vida » (749).

² « Tú tienes el tipo de mi ideal » (749).

³ « Será tu carta un ramo de flores que dejaré en mi mesilla de noche para perfumar la alcoba tristísima de mi hotel / Tu Margot » (750).

⁴ « Yo iré por Saint-Malo pronto y nos veremos en esa casita de las afueras que en provincias sirve para las citas [...] » (750).

⁵ « Ya, cuando lleguemos a vernos en Saint-Malo, seremos unos amantes antiguos, formales, que recordarán su larga estancia en París » (751).

⁶ « ¡ Cuán largo ha sido el tiempo de nuestra asiduidad ! Hemos visto crecer en nuestras sienas esa primera cana que no es augurio sino de constancia, pues después de arrancada tarda muchos años en reaparecer la segunda » (752).

Inutile de dire que la fin du chapitre et la scène de Margot « envoya[nt] un baiser »¹ à Gustavo, mettent un point final à cette liaison épistolaire et jamais le reste du roman ne fera état d'une suite réelle à Saint-Malo.

Chez Ramón, l'insertion des lettres et l'incongruité qu'elle recèle du point de vue de l'utilisation de tels *topoi* de la rhétorique amoureuse désigne un roman en liberté, susceptible de tout dire, de tout faire et de tout être, jusqu'à feindre un roman d'amour qui fait fi de toute vraisemblance psychologique comme chronologique. Cette question occupe une place de choix dans la critique ramonienne, en raison de l'étude fondatrice de Francisco Umbral dans laquelle ce dernier analyse la propension de Ramón à feindre des genres, au premier rang desquels le roman :

Ses romans sont des romans feints, d'emblée, parce qu'ils ne naissent pas d'une idée romanesque, mais d'une idée poétique. Idée poétique qu'il essaie de mettre en roman sur des pages et des pages. Telle est la clé du romanesque ramonien, clé que personne n'a vue, peut-être parce que son œuvre romanesque intéresse peu (et pour une bonne part légitimement).²

Que le roman ramonien soit poétique l'empêche-t-il d'être tout à fait un roman au point que le même Francisco Umbral puisse affirmer qu'« il y a une dissociation fondamentale entre le genre romanesque et lui » et qu'« ils sont irréconciliables »³ ? En rappelant la liberté intrinsèque du roman, il n'existe pas, à proprement parler, d'idée romanesque, au sens d'idée de laquelle puisse naître un roman, mais bel et bien des idées préconçues de ce que doit être un roman : le roman ne doit rien, mais peut tout, et ce sont peut-être précisément de ces stéréotypes que Ramón se gausse dans ce chapitre de *L'Incongru*.

Il faudrait mentionner également, outre ces annexions épistolaires, l'intime inséré, chez Gide et Joyce, *Les Faux-Monnayeurs* et *Portrait* faisant figurer des fragments des journaux intimes d'Édouard et de Stephen Dedalus. Nous ne reviendrons pas sur l'impact de ces fragments, amplement analysé par Sébastien Hubier dans son *Roman des quêtes de l'écrivain*⁴, mais constatons seulement, en anticipant ponctuellement sur le cœur de la troisième partie de cet ouvrage, que les théories de la fiction permettront de jeter un éclairage différent sur ce phénomène et les effets sémantiques que le glissement d'une narration hétérodiégétique à une forme homodiégétique implique. Selon l'analyse pragmatique d'un

¹ « tir[ando] un beso » (752).

² F. UMBRAL, *op. cit.*, p. 76 : « *Sus novelas son novelas fingidas, ya de entrada, porque no nacen de una idea novelesca, sino de una idea poética. Idea poética que él va tratando de novelizar a lo largo de páginas y páginas. Ese es la clave de la novelística ramoniana, clave que nadie ha visto quizá porque esa novelística interesa poco (y en buena medida con razón)* ».

³ *Ibid.*, p. 79 : « *Hay una fundamental disociación entre él y el género novelesco. Son irreconciliables* ».

⁴ S. HUBIER, *op. cit.*, p. 109-138.

Lubomir Doležel en effet, qui considère le discours du narrateur comme un énoncé performatif, qui profère le monde fictionnel, le fait être et l'authentifie dans un même mouvement, c'est le narrateur de troisième personne, pour peu qu'il soit fiable, qui garantit l'authenticité des assertions fictionnelles, les énoncés à la première personne ne pouvant être que d'une authenticité relative¹. C'est dire que les pages des journaux d'Édouard et de Stephen, sans être absolument inauthentiques et sans témoigner du même degré de travestissement qui émane de la pratique épistolaire, ne sauraient être investies de la même authenticité que les assertions narratoriales, manière de mettre en lumière la distance du narrateur, et derrière lui du romancier, par rapport aux mots de ses personnages qui expriment, dans un cas comme dans l'autre, un projet esthétique avec lequel il ne coïncide pas absolument.

Cette relation entre la lettre et le travestissement prouve que ces morceaux insérés engendrent une possibilité de lecture métalittéraire. Rendant sensible son déguisement par l'annexion de scories exogènes au régime naturel de la narration, l'insertion épistolaire peut conduire à une exhibition du statut d'*artefact* littéraire du roman, tabou absolu des esthétiques réalistes. Mais l'insertion épistolaire est aussi orientée vers une autre fonction, davantage tournée vers l'expansion du monde fictionnel projeté par le texte.

ii) Le monde fictionnel étendu

Les lettres assurent parfois, conjointement avec certaines répliques prononcées par les personnages présents dans le roman, la seule forme de vie d'un absent de la scène principale, ainsi de la lettre d'Alexandre Vedel dans le chapitre XVI de la troisième partie des *Faux-Monnayeurs*, frère aîné d'Armand « qui a fichu le camp en Afrique » pour s'établir « sur les bords de la Casamance » (*FM*, p. 452). Mais cette lettre, conjointement à celle de Laura dans le chapitre X de la troisième partie, expédiée depuis Londres où elle a rejoint son mari Félix Douviers, et celle de Lilian Griffith dans le chapitre suivant qui, en pleine aventure exotique avec Vincent Molinier, mentionne Dakar et Ténériffe, puis leur future villégiature « sur les bords de la Casamance » (*FM*, p. 415), viennent aussi élargir les limites du monde fictionnel qui, sans cela, se cantonnerait à Paris et Saas-Fée.

Il en va de même des mentions de Mullingar ou des cités hongroises chez Joyce en lien avec Milly et Rudolph Bloom ou encore de Saint-Malo chez Ramón. Les lettres tendent ainsi à élargir les frontières d'un monde fictionnel qui, sans cela, pourrait paraître pour le

¹ Voir *infra*, p. 395 et sq.

moins exigü, matérialisant par conséquent une nouvelle forme du jeu de réduction et d'expansion à l'œuvre dans le roman moderniste. La réduction concerne ce que Thomas Pavel nomme « densité référentielle » de la fiction, à savoir « le rapport entre les dimensions du monde et celles du texte »¹, les romans suivant un principe d'expansion du monde. Sans ces lettres en effet, qui permettent de dépasser les frontières du monde primaire, qu'il soit le Dublin d'*Ulysse*, Paris et Saas-Fée dans *Les Faux-Monnayeurs* ou Paris dans une partie de *L'Incongru*, la densité référentielle serait extrêmement forte. Les œuvres, surtout les deux premières, représentent en effet des mondes aux dimensions restreintes au sein de textes longs et pourraient susciter une impression de clôture que le roman moderniste cherche à mettre à distance, par opposition à son précurseur décadent qui avait littéralement comprimé le monde fictionnel, à la manière de ce qui se produisait dans *À Rebours* par exemple. Peter Nicholls a raison de faire remarquer que « [la] redécouverte d'un "extérieur" par rapport à l'intérieur fébrile de l'imagination décadente apparaît fondamentale dans les différentes formes de modernisme »², prenant le contre-pied de la vision univoque consistant à analyser ces textes sous l'angle de la seule vie psychique.

Les œuvres sont en effet marquées par une véritable hantise de la claustration chez les personnages, qu'il s'agisse de la prison irlandaise de laquelle n'a pu se délivrer Stephen Dedalus par son voyage parisien entre *Portrait* et *Ulysse*, des symboles d'enfermement liés à Clarissa dans *Mrs Dalloway*³ ou du roman gidien que Pierre Masson voit, en lien avec certaines de ses figures, comme « un roman de l'enfermement »⁴. Son analyse de la clôture met bien en lumière son aspect négatif puisque celle-ci, « au lieu d'élever, abaisse, enfermant l'homme dans ce qu'il a de pire, car la privation "engendre la pestilence", comme disait Browning que Gide aimait citer »⁵, alléguant les exemples de personnages comme Azaïs, La Pérouse, mais surtout Armand Vedel. Il semble ainsi que la lettre, dans certains cas, permette au monde fictionnel comme au roman de respirer.

¹ TH. PAVEL, *Univers de la fiction*, op.cit., p. 129.

² P. NICHOLLS, op. cit., p. 67 : « [The] rediscovery of an "outside" to the febrile interior of the decadent imagination would be fundamental to the various forms of modernism ».

³ Voir en particulier, au moment du retour chez elle de Clarissa après sa sortie matinale, l'emploi d'images liées à la claustration monacale et le symbole du lit étroit : « Clarissa eut l'impression d'être une religieuse qui a quitté le monde et sent se refermer sur elle les voiles familiers et les antiennes de l'office traditionnel » : « she felt like a nun who has left the world and feels fold round her the familiar veils and the response to old devotions » (MD, p. 1092-1093/31) ; « Comme une religieuse qui fait retraite, ou un enfant qui explore une tour, elle monta à l'étage [...] » : « Like a nun withdrawing, or a child exploring a tower, she went, upstairs [...] » (MD, p. 1094/33) ; « De plus en plus étroit serait son lit » : « Narrower and narrower would her bed be » (MD, p. 1094/33-34) ; « Pour elle, c'était terminé. Le drap était bien tendu, et le lit étroit » : « It was all over for her. The sheet was stretched and the bed narrow » (MD, p. 1109/51).

⁴ P. MASSON, « Voyage en chambre », in *Bulletins des Amis d'André Gide. « Les Faux-Monnayeurs » : nouvelles directions*, op. cit., p. 467.

⁵ *Ibid.*, p. 469.

C'est dans cette optique d'une hantise de la claustration, croyons-nous, qu'il faut lire également la propension des romans modernistes à illustrer ce que nous appellerons, en pensant à Cervantès et à son personnage, les sorties des protagonistes des romans, ainsi de celle de Stephen Dedalus hors de la tour Martello dont il ne possède plus la clé au début du roman de Joyce ou de Bloom qui effectue une double sortie, la première, pour acheter un rognon, la seconde, pour démarrer une odyssée dublinoise qui ne trouvera son achèvement que dans « Ithaque ». Chez Joyce, l'enfermement peut évidemment être intérieur, du fait, en particulier, de la place prépondérante conférée à la nostalgie dans le roman, mais ce dernier répond à la claustration décadente par l'odyssée urbaine. Il peut s'agir aussi de la fugue de Bernard qui quitte l'appartement de son faux géniteur au début du roman gidien ou des sorties qui structurent maints chapitres de *L'Incongru*. Celle de Mrs Dalloway au début du roman éponyme dit mieux qu'aucun autre exemple l'aspect positif de la sortie après les claustrations littéraires décadentes, Jacob Flanders déjà n'ayant finalement été que peu présent dans la chambre qui donne son titre au texte : « Et quelle matinée, pensa Clarissa Dalloway : toute fraîche, un cadeau pour des enfants sur la plage. / [Quelle] bouffée de plaisir ! [Quel] plongeon ! »¹ (*MD*, p. 1069)². Mais du point de vue de la pratique de l'insertion, Virginia Woolf apparaît foncièrement plus classique que ses trois contemporains européens, hormis dans *Orlando*, on le verra, et l'expansion du monde fictionnel passerait, dans *Mrs Dalloway*, par la récurrence de l'analepse, la géographie fictionnelle londonienne s'élargissant à Bourton, à l'Inde par les remémorations de Peter Walsh et à l'Italie, dans le retour en arrière mettant en lumière les prémisses de la relation entre Septimus et sa femme Lucrezia.

Force est de constater que le roman moderniste contrevient à la dynamique mise en exergue par Antoine Compagnon dans *Les Cinq paradoxes de la modernité* puisque selon lui « [p]our conserver un sens, pour se distinguer de la décadence, le renouvellement doit s'identifier à une trajectoire vers l'essence de l'art, une réduction et une purification »³. Le principe d'intégration illimité qui constitue l'essence du genre romanesque serait plutôt

¹ « [...] what a morning – fresh as if issued to children on a beach. / What a lark ! What a plunge ! » (3).

² Il faut noter, de ce point de vue, et même si *Le Romancier* demeure assez sage dans les insertions plurielles, hormis bien entendu tous les fragments de romans sur lesquels nous reviendrons, que l'écrivain Andrés Castilla, qui pourrait constituer une figure de la claustration volontaire motivée par la construction et la conduite de son œuvre littéraire, n'en éprouve pas moins le besoin du voyage, d'un appartement madrilène à un autre, d'abord, l'écriture pouvant varier selon le cadre choisi, à Londres ensuite puis à Paris et Lisbonne enfin. Chaque voyage est motivé par des impératifs littéraires : observer le travail d'Ardith Colmer en Angleterre, rencontrer le grand Rémy Valey en France et être au plus près d'une ville, Lisbonne, qui semble particulièrement propice au développement de personnages romanesques.

³ A. COMPAGNON, *op. cit.* p. 49.

synonyme, en termes fictionnels, d'expansion et ce qui est vrai de la lettre l'est aussi d'insertions plus marquantes, visuellement parlant.

b. *Les insertions spectaculaires*

Outre les lettres et les fragments de journaux, le roman moderniste recèle aussi un certain nombre d'insertions spectaculaires au sens étymologique du terme, c'est-à-dire qui parlent aux yeux. Les lettres de table à table, chez Ramón, prennent ainsi place au sein d'un chapitre qui se permet tout, y compris l'insertion de réclames publicitaires dont certaines apparaissent dans une langue différente de celle du texte comme « DEMANDEZ LE YAOURTT [*sic*] DU CAUCASE » (*I*, p. 203/750, en français dans le texte). Si l'insertion ramonienne est tout à fait inoffensive, il n'en va pas de même du seul élément visuel présent dans *Tandis que j'agonise* de William Faulkner qui, au sein du paragraphe dévolu à la description de la mise en bière d'Addie Bundren, insère le dessin schématique d'un cercueil, qui parle bel et bien aux yeux par une forme visuelle de *memento mori*¹. Un même aspect spectaculaire se retrouve au sein d'« Ithaque », chapitre d'*Ulysse* qui, plus qu'aucun autre hormis « Éole » et ses sections délimitées par des titres mimant ceux d'un journal, teste les possibilités d'insertion du roman. S'y trouve en effet une partition musicale², mais aussi « le budget du 16 juin 1904 »³ de Bloom sous la forme d'une liste à deux colonnes, « [débit] » et « [crédit] »⁴ (*U*, p. 771), bâties sous la forme d'additions. Rien n'interdit d'ailleurs de voir, dans ce chapitre, la confrontation de deux possibles du roman : le premier, réaliste et naturaliste, qui consiste à vouloir épuiser le monde projeté par la fiction selon une pratique systématisée ; le second, revenant à l'essence d'un genre libre et sans lois susceptible de tout intégrer. L'on pourrait arguer ici que l'insertion de la partition comme celle des comptes de Bloom participent de cet épuisement, mais leur mise en exergue visuelle rompt le dévidement d'une narration fonctionnant sur une série de questions et de réponses qui, sans cela, paraîtrait monotone. La réduction par l'absurde de la méthode réaliste traditionnelle à un catéchisme prouve que ce n'est pas du côté de l'application de règles de composition rigides que se

¹ W. FAULKNER, *Tandis que j'agonise*, trad. M.-E. COINDREAU, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 [1930], p. 87.

² Il est possible de déceler, dans cette pratique employée également par Arthur Schnitzler dans la scène de l'exhibition de l'héroïne éponyme de *Mademoiselle Else*, une référence intertextuelle à l'œuvre d'Édouard Dujardin, lue et connue par les deux auteurs. Ce dernier intègre en effet de brefs morceaux de partition musicale dans le chapitre VI des *Lauriers sont coupés*. É. DUJARDIN, *op. cit.*, p. 83.

³ « *the budget for 16 june 1904* » (672).

⁴ « *Debit* », « *Crédit* » (672).

trouve l'essence du roman, mais à l'inverse, vers la liberté totale, de celle, par exemple, qui consiste à changer systématiquement de style pour chaque épisode différent.

Personne n'est toutefois allé aussi loin que Ramón dont *Le Docteur invraisemblable* recèle bon nombre d'éléments visuels, souvent incongrus. Le chapitre intitulé « Les Microbes » insère ainsi quatre dessins censés représenter les microbes « étudiés au microscope Wermich »¹ (*DI*, p. 70) par le docteur Vivar. Les illustrations s'intègrent à un chapitre qui, par sa forme même, évoque le poème en prose, ne serait-ce qu'en raison de l'emploi de l'anaphore « Il y a des microbes » répétées à trois reprises et qui témoigne de l'ambition, très ramonienne, d'épuiser poétiquement un fragment précisément microscopique du réel, par l'emploi, notamment, de l'énumération de qualificatifs et la récurrence de la métaphore ou de la comparaison :

Il y a des microbes gais qui engendrent des maladies terribles [...].

Il y a des microbes lents, réfléchis, méfiants, avec des allures de panthère qui me sont moins sympathiques [...].

Il y a des microbes qui rappellent le phoque ; d'autres semblent de joyeux géomètres qui sillonnent les eaux en navigateurs consommés. (*DI*, p. 70)

La traduction française masque très largement les jeux de rimes qui scandent ces trois paragraphes, pour ne pas dire ces trois strophes : « *Hay microbios alegres de enfermedades terribles* » ; l'effet est plus visible encore dans le rythme ternaire du deuxième paragraphe : « *Hay microbios lentos, reflexivos, desconfiados, con andares de pantera, que me son menos simpaticos* » ; le même jeu sur la rime se retrouve dans le paragraphe suivant, bien que d'une façon moins marquée : « *Hay microbios que son como focas ; otros que son como los alegres geometras que surcan las aguas como balandristas consumados* » (*DI*, p. 133)². Ramón se moque des prétentions scientifiques réalistes pour mieux en montrer la vanité et opposer, au roman réaliste qui n'intègre aucun élément visuel exogène à la narration ou aux descriptions afin de ne pas dévoiler la fictionnalité de son cadre, un roman poétique qui exhibe son

¹ « *Yo les he mirado en mi microscopio de Wermich* » (132).

² Dans le même ordre d'idées, tout un chapitre intitulé « Des graphiques et des sphygmogrammes » intègre des graphiques associés aux courbes de température, de pouls, mais aussi « la dernière phrase sphygmographique d'une agonie » : « *La última frase esfirográfica de una agonía* » (*DI*, p. 93/153). Le suivant, « L'Épaule », intègre un graphique du « champ de mobilité normale de l'épaule droite » : « *campo de movilidad normal del hombro derecho* » (*DI*, p. 95/154) ; « Le Petit rire », un « graphique de la réaction de l'or colloïdal dans la paralysie de l'homme au "petit rire" » : « *Gráfico de la reacción del oro-coloidal en la parálisis del de "la risita"* » (*DI*, p. 95/169) ; « La Miss » une analyse d'urine d'un patient ; « Les Cartes géographiques fatales » une carte de France dépourvue de légende ; « La Fausse tache », un « schéma de l'oeil de [s]on malade » : « *Esquema del ojo de [su] enfermo* » (*DI*, p. 161/211) ; « D'un autre journal », la « bataille dans le poumon d'un tuberculeux » : « *La batalla en el pulmón de un tuberculoso* » (*DI*, p. 170/218) et « Derniers et caetera », rappelons-le, la comparaison entre les cas traités par le docteur Vivar et ceux d'autres docteurs étrangers résumée au sein d'un tableau.

caractère construit et sa propension à tout intégrer dans un tissu romanesque dont il n'est désormais plus certain qu'il soit même narratif, mais auquel Ramón tient visiblement à accoler l'étiquette de roman, la mieux à même de connoter la liberté.

Une même dérision des velléités scientifiques de la littérature se retrouve dans « Surprises graphiques », l'un des plus délicieux chapitres du roman. Le cas étudié y est, d'emblée et comme dans chaque subdivision du *Docteur invraisemblable*, plus poétique que scientifique, ce que souligne l'emploi de la métaphore : « Pour le contrôle des secousses sismiques du cœur et de ses surprises, j'utilise rarement mon appareil sismographique »¹ (I, p. 197). Le cas d'une « jeune fille [prodigieuse] dont le cœur sautait dans la poitrine, donnant à son sein gauche une vie de ballon qui se gonfle »² est analysé à l'aide de la machine. Le résultat est prouvé par les deux graphiques intégrés au texte romanesque et la jeune fille souffre en vérité d'une bien douce maladie : l'amour. Les deux graphiques qui en attestent tracent en effet, dans leurs courbes complexes, le nom de l'heureux élu : Manuel, « l'employé de son père [au magasin] »³, lisible, de fait, dans les deux graphiques insérés par Ramón à son texte. On l'aura compris, ces intégrations soi-disant médicales sont fort peu scientifiques et, au contraire, poétiques et comiques. De ce point de vue, la littérature ramonienne évoque certaines pratiques pré-modernes, comme celle d'un Sterne qui, dans un tout autre registre certes, intègre au chapitre XL du livre VI de *Vie et opinions de Tristram Shandy* cinq graphiques curieux, à la différence près que ces derniers représentent, d'une façon fantaisiste, les caprices de la narration davantage que ceux du cœur⁴.

Au regard de ces pratiques, l'insertion de quelques photographies et de reproductions de tableaux⁵ qui, toutes, ont un lien plus ou moins étroit avec la vie de Vita Sackville-West et

¹ « *Mi aparato sismográfico para comprobar los terremotos y las sorpresas del corazón, apenas si lo uso* » (240).

² « *joven prodigiosa cuyo corazón saltaba en su pecho, dando vida de balón que se hincha a su seno izquierdo* » (241).

³ « *[e]l empleado que tiene en la tienda su padre* » (242).

⁴ L. STERNE, *op. cit.*, p. 425-426. L'on pourrait aussi rêver à la proximité qui existe entre ce chapitre du *Docteur invraisemblable* qui fait intervenir un appareil sismographique pour mesurer les secousses de l'amour à l'intérieur du cœur, et l'analogie bien connue employée par André Breton à la fin de *Nadja*, « roman » qui intègre lui aussi des éléments visuels, en l'occurrence des photographies, pour disqualifier les descriptions romanesques : « Le cœur humain, beau comme un sismographe ». Breton aurait-il lu Ramón ? Si ce n'est pas chronologiquement impossible du fait de la traduction du *Docteur invraisemblable* par Jean Cassou en 1925, peut-être est-il plus poétique de croire à l'une de ces « pétrifiantes coïncidences » que l'auteur même de *Nadja* théorise dans son texte. A. BRETON, *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1928-1962], p. 190.

⁵ La lecture de sa correspondance témoigne de l'ambition caressée un temps par Joyce d'accompagner *Ulysse* d'illustrations dont il proposerait la réalisation à Frank Budgen. Il en fait part à ce dernier dans une lettre du 18 mai 1920 : « Il m'est venu à l'idée que dans vos heures de loisirs vous pourriez avoir envie de faire quelques croquis à la plume ou autre pour *Ulysse*. Si vous acceptiez, n'y aurait-il pas moyen de les placer quelque part (je reçois continuellement des lettres d'éditeurs inconnus) [...] / Est-ce une idée idiote ? Je propose Bloom et la chauve-souris, le dialogue entre "le narrateur" et Pisser Burke, [...] le père Commee bénissant les pêcheurs, le bain de Bloom etc. ». La lettre ne dit pas si les illustrations devaient être adjointes au texte, ou publiées

le château de Knole dans lequel elle passa une partie de sa vie, pourrait paraître fort sage. Elle n'en témoigne pas moins d'une interrogation importante, moins pour le sens du roman lui-même que pour les ponts qu'elle permet avec d'autres œuvres modernistes. Les différents tableaux comme les photographies sont censés représenter les principaux personnages de l'histoire. Outre Orlando, les illustrations renverraient aussi à Sasha la Moscovite, à l'archiduchesse Harriet et à Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, prétendante d'Orlando-homme et mari d'Orlando-femme. Ces tableaux et photographies sont toutefois de véritables documents¹ qui intègrent le réel au texte pour peu que la facticité de la biographie qu'est soi-disant *Orlando* soit découverte et son statut de roman à clés entériné. Les personnalités représentées sont en effet toutes associées à Vita Sackville-West, modèle d'Orlando dont le roman fait figurer trois portraits photographiques, à ses ancêtres ou à l'entourage de Virginia Woolf. Il en va de même de *Flush*, biographie de la poétesse victorienne Elizabeth Barrett Browning vue par son chien, qui insère au texte des tableaux, véritables, représentant l'héroïne. Un même geste informe l'entreprise d'André Breton dans *Nadja* et, d'une façon moins systématique, dans *L'Amour fou* même si, différemment en cela d'*Orlando*, Breton ne maquille pas systématiquement les documents. Son portrait photographique, par exemple, ou ceux de ses compagnons surréalistes, Paul Éluard ou Benjamin Péret, sont ainsi insérés tels quels, sans les légendes « fictionnalisantes » propres à *Orlando*.

Ces différents exemples de textes, que l'on peut à bon droit appeler hybrides, pose la question d'une ultime insertion, la plus importante peut-être : celle de fragments du monde réel. La problématique n'est à ce titre pas limitée aux tableaux ou autres photographies : la partition du *Carnaval* de Robert Schumann insérée dans la scène de l'exhibition d'Else dans le monologue intérieur de Schnitzler est la véritable partition, tout comme les manchettes de titres de presse présents chez John Dos Passos font figure de documents factuels annexés au tissu fictionnel de *Manhattan Transfer*. On pense aussi à Alfred Döblin et à *Berlin Alexanderplatz*, à sa pratique du collage fonctionnant sur des « fragments de discours hétéroclites et sans sélection préalable : éléments statistiques, cours de la bourse, pages d'annuaires, panneaux publicitaires, affiches, petites annonces [...] »² etc. De ce point de vue, Michel Vanoosthuyse a raison de remarquer que « [c]ette pratique du collage/montage de

séparément, mais la mention par Joyce des « lettres d'éditeurs inconnus » semble impliquer une édition indépendante. J. JOYCE, « À Frank Budgen », in J. JOYCE, *Œuvres II*, op. cit., p. 899.

¹ La récente édition de la Pléiade dirigée par Jacques Aubert restitue ces images là où les éditions françaises antérieures du texte les escamotaient. Elle en rappelle d'ailleurs heureusement les sources. Voir à ce titre la notice d'*Orlando* et en particulier la p. 1345.

² M. VANOOSTHUYSE, *Alfred Döblin : théorie et pratique de l'«œuvre épique»*, Paris, Belin, 2005, p. 111-112.

prélèvements divers [...] renvoie en peinture aux expérimentations du Cubisme, du Futurisme, de Dada [...] »¹ et Ramón en atteste d'une façon amusante. Une publicité insérée dans *L'Incongru*, mise en exergue du texte, « une annonce qui occupait toute une facade : KUB »² (I, p. 199) apparaît en effet particulièrement savoureuse (*sic*). Insérant une marque réelle, celle du KUB OR[®] breveté en 1907 par Julius Maggi, ce micro-détail se voit pourtant investi d'une valeur réflexive. L'on peut en effet percevoir, selon Tiphaine Samoyault, « dans la récupération de matériaux empruntés à la réalité, une manifestation possible du transport du monde dans l'art, cher au projet cubiste [...] »³ auquel se livrerait ici Ramón en faisant un malicieux clin d'œil à ses contemporains œuvrant dans le domaine de la peinture. Au-delà de l'anecdote, le texte de Ramón apparaît ici associé à un certain type de discours narratif, dont le roman moderniste, du fait de son association intrinsèque avec une poétique de la fragmentation, semble emblématique, qui vise à faire s'interpénétrer « discours littéraire et discours référentiel, dans les œuvres qui valorisent l'hybridité aux dépens de l'unité » et « qui recyclent des objets du monde en laissant apparaître le geste du collage, l'opération de montage »⁴. Ironiquement, l'analogie avec l'art pictural, qui a tant servi à proclamer l'autonomie et l'imperméabilité au monde du roman moderniste, peut aussi permettre de le ramener vers lui. En somme, loin d'être anecdotiques, certaines de ces insertions particulièrement spectaculaires permettent de poser une question que nous nous proposerons d'exprimer d'abord naïvement, mais qui constitue en réalité l'une des clés permettant de conférer sa légitimité et son unité au roman moderniste : fait-il, directement, référence au monde ?

II. La référence au monde

1) La carte et le territoire fictionnel

a. À question naïve...

C'est pourquoi j'ose prétendre que seul est romancier celui qui possède le don d'oublier et par ricochet de nous faire oublier la réalité qu'il laisse à l'extérieur de son roman. Il peut être aussi « réaliste » qu'il le souhaite, c'est-à-dire qu'il peut fabriquer son microcosme romanesque

¹ *Ibid.*, p. 112.

² « un anuncio que ocupaba toda una fachada, / KUB » (747).

³ T. SAMOYAUULT, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « Lettres 128 », 2001, p. 79.

⁴ *Ibid.*, p. 79.

avec les matériaux les plus réels ; mais il faut que quand nous sommes à l'intérieur, nous ne regrettions rien du réel qui a été rejeté extra-muros.¹

Comme cela est fréquemment le cas dans ses textes théoriques sur l'art et le roman, la position de José Ortega y Gasset pourrait sembler radicale. Elle nous permettra néanmoins de remettre en question le rapport du roman moderniste avec le monde. N'ayons pas peur, à l'image des travaux récents de Christine Montalbetti sur le récit référentiel² et des synthèses de Tiphaine Samoyault³ et Sophie Rabau⁴ sur l'intertextualité, de poser à notre tour cette question qui paraîtra dans un premier temps naïve, mais qui demeure fondamentale pour notre propos : le roman moderniste parle-t-il du monde ?

Si l'on revient aux deux postures face au corpus moderniste analysées dans la première partie de cet ouvrage, la réponse délivrée par les partisans de la lecture autoréférentielle est, et sans ambages, négative : le roman moderniste ne parle pas du monde, mais le texte ne renvoie qu'à lui-même. L'optique de ce que nous avons appelé une critique néo-mimétique qui, sans le dire, dessine les contours d'un modernisme synonyme de post-réalisme qui serait aussi un réalisme qualitativement augmenté, est nettement plus ambiguë. Affirmer qu'une confusion est parfois à l'œuvre entre une analyse du roman moderniste en termes mimétiques et en termes référentiels dans ce type de critique pourrait donner l'impression de jouer le jeu mesquin de la caricature. La frontière entre les deux visions est néanmoins plus ténue qu'on ne le croit.

Voir dans le roman moderniste un roman plus réaliste que le roman réaliste signifie que le premier, poursuivant sous cet aspect le second, cherche à mieux imiter ou représenter le monde, plus fidèlement. C'est d'ailleurs le terme de représentation qui doit être préféré, et nous suivons en cela la traduction de la *Poétique* d'Aristote de Jean Lallot et de Roselyne Dupont-Roc⁵ qui, quoique proposant une traduction « minoritaire » du terme *mimesis* comme le remarque Christine Montalbetti au sein de l'article qu'elle lui consacre dans son anthologie consacrée à la fiction, connote un principe de sélection voire d'interprétation de la matière promue comme socle de l'entreprise fictionnelle. Le roman réaliste, entendu au sens large comme un « mode de figuration vraisemblable de la réalité »⁶, se présente donc sous la forme d'un texte qui cherche à représenter, de la manière la plus précise, la plus complète et la plus

¹ J. ORTEGA Y GASSET, *Idées sur le roman*, op. cit., p. 148.

² CH. MONTALBETTI, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997 ; « Fiction, réel, référence », in *Littérature*, n°123, vol. 3, Paris, Armand Colin, 2001.

³ T. SAMOYAULT, op. cit.

⁴ S. RABAU, op. cit.

⁵ ARISTOTE, *Poétique*, trad. J. LALLOT, R. DUPONT-ROC, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

⁶ A. GEFEN, *La Mimesis*, Paris, GF Flammarion, coll. « GF Corpus », 2003 [2002], p. 179.

vraisemblable possible, le monde. Lu comme une forme de post-réalisme, le roman moderniste implique ainsi qu'il cherche, comme son devancier, à représenter le monde, même si les tenants de cette lecture s'accordent pour voir un processus de sélection à l'œuvre dans le matériau de base : la volonté de complétude tout comme la vraisemblance n'apparaissent plus guère comme des règles rigides¹ alors que dans un même temps l'objet de la représentation a été intériorisé. Des structures sociales dans lesquelles le héros réaliste devait s'intégrer, que cette entreprise soit sanctionnée par la réussite ou l'échec, et de son action pour y parvenir, l'on est passé, avec la crise du roman, à une forme d'intériorisation qui, par une précision lisible selon les termes d'un naturalisme psychique dans la description des mouvements de l'âme des personnages, offre au lecteur des êtres de fiction que ce dernier est en droit de regarder comme plus complexes que les types sociaux du siècle précédent. Néanmoins, un roman de Balzac comme un roman de Faulkner sont deux fictions. De ce point de vue, il serait possible de considérer, en réorientant l'analyse du côté des critères formels non du texte, mais de la fiction, qu'en vertu de cette nature particulière, ni l'un ni l'autre ne font directement référence au réel ou au monde, à condition d'accepter une poétique de l'étanchéité fictionnelle, amplement partagée par les logiciens comme Frege et les narratologues comme Genette et Cohn. Cette prémisse – toute fiction, la plus réaliste soit-elle, ne renvoie pas directement au monde – n'est pourtant pas si claire sous la plume de nombreux critiques.

b. Réponses théoriques contrastées

Pour les tenants de la poétique étanchéitaire, la fiction a un sens, mais ne fait pas référence au monde : elle est intransitive. Tel est le paradoxe de l'énoncé de fiction mis en lumière notamment par le philosophe, logicien et mathématicien allemand Gottlob Frege :

La proposition « Ulysse fut déposé sur le sol d'Ithaque dans un profond sommeil » a évidemment un sens, mais il est douteux que le nom d'Ulysse qui y figure ait une dénotation ; à partir de quoi il est douteux que la proposition entière en ait une.²

Autrement dit, l'énoncé de fiction n'a pas de référent, mais fonctionne sémantiquement. Telle est la fracture entre les énoncés fictionnels et les énoncés factuels qui conditionnent les récits référentiels, soit tout texte « qui affirme avoir un référent pour objet », classe dans laquelle Christine Montalbetti intègre « [l']article de journal, la correspondance effective,

¹ Voir *infra*, p. 443 et *sq.*

² G. FREGE, *Écrits logiques et philosophiques*, trad. C. IMBERT, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1971, p. 108.

l'autobiographie, les Mémoires, le journal intime, le récit de voyage »¹. Notre ambition n'est nullement d'interroger ici la nature véritablement référentielle de ces genres, beaucoup plus problématiques que la distinction effectuée ci-dessus ne le laisse supposer², mais bien plutôt de mettre en exergue une ambiguïté de la critique qui, sans s'apparenter à une vision réaliste naïve, pré-structuraliste, n'en témoigne pas moins de tentations référentielles.

Nous ne nous permettrons pas ici de critiquer les excellentes éditions des œuvres de James Joyce et Virginia Woolf dans la Bibliothèque de la Pléiade, aussi savantes et complètes qu'élégantes, promues dans cet ouvrage comme instruments indispensables de travail, mais nous mettrons néanmoins en exergue un détail pour le moins étonnant au sein de leur appareil critique. Y voisinent en effet avec les notices, variantes, appendices et autres index, des cartes géographiques. Si la récente édition des œuvres de Virginia Woolf ne fait figurer que deux cartes, la première des « environs de Londres » et la seconde, du centre³, sur laquelle sont reportées les adresses de Mrs Dalloway, de Katherine Hilbery, héroïne du deuxième roman de Virginia Woolf, *Nuit et jour*, et de Jacob Flanders, celle d'*Ulysse* propose pas moins de douze plans, d'échelles différentes, allant de la vue la plus large de la baie de Dublin jusqu'aux différents quartiers de la ville, pour aboutir, sur le plan XII, au domicile des Bloom situé au 7 Eccles Street⁴. Précisons que l'intégration de ces cartes à l'appareil critique des luxueuses éditions de ces grands textes modernistes ne constitue nullement une exception française : les éditions Penguin de *Jacob's Room* et de *Mrs Dalloway* employées pour la présente étude, dirigée respectivement par Sue Roe et Elaine Showalter, font elles aussi figurer une carte du « Centre de Londres au milieu des années vingt »⁵.

Que l'on nous permette ici une rapide analogie en lien avec un souvenir personnel : de même que l'un des maîtres de l'auteur de ces lignes lui faisait plaisamment remarquer, ainsi qu'à ses condisciples quelque peu désorientés par l'étude des deux volumes du roman, voici quelques années de cela, que la table des matières du *Quichotte* pourrait constituer un fort bon sujet de commentaire composé, les cartes des éditions de la Pléiade pourraient nourrir au moins un article informé par les théories de la fiction. En effet, et plus sérieusement, si la carte est lue en termes fictionnels, alors il n'est pas si étonnant de représenter, sur un seul et

¹ CH. MONTALBETTI, *La Fiction*, op. cit., p. 239.

² Nous renvoyons précisément sur cette question à CH. MONTALBETTI, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, op. cit.

³ V. WOOLF, *Œuvres romanesques I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, p. 1475-1477.

⁴ J. JOYCE, *Œuvres II*, op. cit., p. 1894-1917.

⁵ Les éditions les plus récentes d'*Ulysse*, en particulier et par comparaison, celle de Declan Kiberd dans la collection *Penguin* ne succombent pas à cette tentation. Rappelons toutefois l'existence, dans le même domaine, de l'ouvrage de C. HART, *James Joyce's Dublin : a Topographical Guide to the Dublin of « Ulysses »*, New York, Thames & Hudson, 2004 [1976].

même plan, les adresses respectives de Mrs Dalloway, Katherine Hilbery et Jacob Flanders, nous y reviendrons. En revanche, si les cartes sont lues de façon référentielle, alors elles témoignent d'un véritable paradoxe logique puisque ces documents factuels abritent les adresses de personnages qui, jamais, n'ont foulé les rues de Londres et de Dublin. Léopold et Molly Bloom n'ont ainsi jamais habité au 7 Eccles Street, pas davantage que Sherlock Holmes au 221 B Baker Street pour employer ici l'un des exemples favoris des théoriciens de la fiction, en particulier les tenants d'une poétique étanchéitaire, tel Gérard Genette, qui postule l'intransitivité du discours fictionnel.

La présence de ces cartes au sein des éditions des textes suppose une adhésion tacite à la théorie de John Searle développée dans *Sens et expression*. L'édifice théorique de Searle repose sur une lecture pragmatique de l'énoncé fictionnel fondée sur l'idée d'une assertion feinte :

ce qui distingue la fiction du mensonge est l'existence d'un ensemble distinct de conventions qui permet à l'auteur de faire mine de faire des assertions qu'il sait ne pas être vraies sans pour autant avoir l'intention de tromper.¹

Par ailleurs, selon Searle, le discours fictionnel fait figurer côte-à-côte des énoncés purement fictionnels et ce qu'il nomme des « îlots référentiels », des énoncés ou des syntagmes qui parlent du monde car

[u]n autre trait intéressant de la référence dans la fiction est que, normalement, toutes les références qui sont faites dans une œuvre de fiction ne sont pas des actes feints de référence ; certains sont des références réelles [...].²

Ces derniers peuvent être de deux sortes : les maximes et tous les énoncés gnomiques qui émettraient une vérité générale sur le monde et ceux qui le peuplent³ et les noms propres, qu'ils soient ceux de personnes réelles, de toponymes ou d'événements historiques⁴. Les rues de Londres, de Dublin, jusqu'au 7 Eccles Street, qui exista bel et bien comme tout visiteur du

¹ J. SEARLE, *op. cit.*, p. 111.

² *Ibid.*, p. 116.

³ « Parfois l'auteur d'un récit de fiction introduit dans le récit des énonciations qui ne relèvent pas de la fiction, et qui ne font pas partie du récit. Pour prendre un exemple connu, Tolstoï commence *Anna Karénine* avec la phrase : "Les familles heureuses sont toutes heureuses de la même manière, mais les familles malheureuses sont malheureuses d'une manière distincte, originale." Ceci, à mon avis, n'est pas une énonciation de fiction, mais une énonciation sérieuse ». *Ibid.*, p. 117-118.

⁴ « Dans *Guerre et paix*, l'histoire de Pierre et de Natacha est un récit de fiction portant sur des personnages de fiction, mais la Russie de *Guerre et paix* est la Russie réelle, et la guerre contre Napoléon est la vraie guerre contre le vrai Napoléon ». *Ibid.*, p. 116.

James Joyce Center peut aujourd'hui le constater¹, feraient ainsi partie de ces îlots référentiels. Une telle conception, si elle demeure de l'ordre du présupposé et n'est pas revendiquée par les appareils critiques des éditions sus-mentionnées, n'en témoigne pas moins d'une tentation référentielle en lien avec le roman moderniste : les termes Dublin et Londres, dans ces deux romans, font référence à ces villes réelles respectivement en 1904 et 1923.

La tentation est compréhensible dans la mesure où les textes multiplient non seulement les toponymes – ils sont aussi des romans urbains, « l'art moderniste a[yant] eu des relations privilégiées avec la ville moderne »² – mais aussi l'utilisation de personnes réelles dans la fiction : *Ulysse* en est même rempli, du père Conmee au dentiste Bloom, homonyme du héros, en passant par des familles entières de personnages secondaires, comme les Powell ou les Dillon³. Au surplus, lorsque ce ne sont pas les noms réels qui sont conservés par les écrivains, les patronymes fictionnels qui viennent les remplacer, et qui effacent donc théoriquement les îlots référentiels, ne demeurent opaques que durant un laps de temps très court. Bien des figures *a priori* fictionnelles du roman joycien sont ainsi, dans l'appareil critique, associées à des modèles réels, dès les notes conférées à l'incipit qui rendent compte du personnage de Buck Mulligan à partir de son modèle, un camarade du jeune Joyce, Oliver St. John Gogarty. Un même mouvement serait repérable dans les éditions critiques des *Faux-Monnayeurs*. De même, dans les notes de *Traversées*, premier roman de Virginia Woolf qui fait déjà apparaître le couple Dalloway, Jacques Aubert remarque qu'entre les deux textes, la figure féminine est passée d'une image caricaturale à une posture plus complexe et interprète le mécanisme qui préside à ce changement en ces termes :

Plus tard, dans *Mrs. Dalloway*, l'auteur s'étant frotté à d'autres hôtesse londoniennes de haute volée, telles que Sibyl Colefax et Lady Ottoline Morrell, le personnage prendra plus d'épaisseur.⁴

De telles précisions pourraient sembler inoffensives, mais elles témoignent d'un double présupposé en lien avec les œuvres : le premier, référentiel – le texte fait directement

¹ Le centre permet en effet à son visiteur d'observer la porte d'entrée du 7 Eccles Street, relique d'un bâtiment détruit au début des années 1960, miraculeusement conservée par l'action conjuguée d'admirateurs de Joyce, parmi lesquels l'artiste John Francis Ryan et le romancier Flann O'Brien.

² M. BRADBURY, « *The Cities of Modernism* », *art. cit.*, p. 97.

³ Joyce, écrivant comme on sait *Ulysse* en exil, réclamait ainsi fréquemment à ses proches demeurés au pays des informations sur telle ou telle figure dublinoise réelle, à l'image de cette lettre du 14 octobre 1921 à sa tante Joséphine dont Jacques Aubert reproduit un extrait dans la notice des « Lestrygons » : « Je voudrais tous les renseignements, potins ou n'importe quels souvenirs sur les Powell – surtout la mère et les filles. [...] Donnez-moi aussi des renseignements sur les Dillon [...] ». J. JOYCE, *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 1334.

⁴ J. AUBERT, « *Traversées* : Notice », in V. WOOLF, *Œuvres romanesques I*, *op. cit.*, p. 1312.

référence au monde sous certains de ses aspects – le second, mimétique : certains personnages représentent des figures réelles.

Se livrant à une critique acérée des tentations mimétiques, le théoricien de la fiction Lubomir Doležel remarque que « [l]es critiques appliquent la même méthode que les historiens quand ils interprètent les objets fictionnels comme des représentations d'entités du monde actuel »¹. Si les critiques peuvent lire les romans comme des historiens, c'est sans doute qu'une ample partie de la production romanesque occidentale, au moins réaliste, le terme devant toujours être entendu au sens large, autorise cette lecture et proposerait donc un discours référentiel camouflé sous une apparence fictionnelle. Que l'on songe au cycle des *Rougon-Macquart* et à son sous-titre : « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire » et la désignation de la période historique apparaît moins comme un îlot référentiel, ponctuel, que comme un véritable continent. Celui-ci servirait d'arrière-plan aux assertions feintes du narrateur zolien sur les faits, gestes et sentiments de personnages non référentiels, appartenant à deux familles qui jamais n'ont existé, mais dont certains membres n'en possèdent pas moins des modèles réels – Cézanne pour le Claude Lantier de *L'Œuvre* par exemple – le nom fictionnel ne servant dès lors que comme un masque. N'en va-t-il pas de même chez Joyce et Woolf, qui se font à la fois géographes – tous les toponymes dublinois et londoniens seraient, à en croire Searle et les éditions de la Pléiade, référentiels – comme historiens, même si l'arrière-plan historique ne s'affiche plus aussi clairement que dans le projet zolien. En attestent, par exemple, les références nombreuses chez Joyce à la chute de Parnell, au Home Rule ou un énoncé comme « [l]a guerre était finie [...] »² (*MD*, p. 1070) dans *Mrs Dalloway*. De ce point de vue, les pratiques de Joyce et de Woolf ne divergeraient pas de celles des réalistes et l'étiquette de modernisme ne se justifierait pas, dans la mesure où elle ne pourrait s'expliquer que par des termes formels et stylistiques inaptes à fonder un corpus unifié, comme on l'a vu. Mais l'on peut très bien opposer à la lecture référentielle une conception structuraliste dure et postuler que le rapport au monde du roman moderniste est un effet construit par le texte, une illusion référentielle, que le roman moderniste rendrait simplement plus sophistiquée. Mais là encore, difficile d'affirmer une différence autre que qualitative entre modernisme et réalisme puisque selon cette posture, un texte de Balzac ne réfère pas plus au monde qu'un texte de Joyce.

¹ L. DOLEŽEL, « *Mimesis and Possible Worlds* », art. cit., p. 476 : « Critics apply the same method as historians when they interpret fictional objects as representations of entities of the actual world ».

² « The War was over [...] » (4).

Le binarisme – la littérature parle du monde, la littérature ne parle que d'elle-même – conduit ainsi le roman moderniste à une impasse, pressentie dans la première partie de cet ouvrage, entérinée ici. Un juste-milieu pourrait être trouvé, qui réside peut-être dans le fonctionnement intertextuel du roman moderniste. C'est une hypothèse que nous nous proposons de développer ici à partir d'un examen de la présence de la modernité technique au sein des romans.

2) Le traitement de la modernité technique : indice de l'éthique moderniste

a. Angoisse et incapacité de la figuration

La question de la place des inventions et autres découvertes de la modernité technique se pose nécessairement à qui étudie le modernisme ou les avant-gardes. Nicholas Daly consacre un article de l'ample *Oxford Handbook of Modernisms* à la question de la présence de la modernité technique au sein du roman moderniste, lequel témoigne parfaitement de l'ambiguïté mise en lumière dans la première partie de cet ouvrage au sein de la critique anglo-saxonne. Après avoir rappelé que « [l]e modernisme n'est pas la littérature de la technologie, mais une littérature de la technologie dans une série plus longue »¹, il transforme les limites littéraires traditionnellement dévolues à la période par celles, historiques, de la Seconde Révolution industrielle :

Si le premier âge industriel est né de l'exploitation du charbon, du fer et de la vapeur, le second, débutant dans les années 1880, a été marqué par le moteur à combustion interne, l'exploitation de l'électricité, de nouvelles technologies liées au son et à l'image, et l'utilisation des matériaux radioactifs, avec les rayons-X de Röntgen d'un côté, et le désastre d'Hiroshima et de Nagasaki de l'autre.²

Si l'auteur considère que le modernisme des années vingt naît de la Seconde Révolution industrielle, c'est surtout pour mettre en exergue le profit que la forme même du roman ou du poème tire de cette proximité, Daly recourant d'abord au corpus classique du modernisme par excellence composé d'*Ulysse*, *La Terre vaine* de T. S. Eliot et *Mrs Dalloway* :

¹ N. DALY, « *The Machine Age* », in P. BROOKER et al. (eds.), *op. cit.*, p. 283 : « *Modernism is not the literature of technology, but one in a longer series of literatures of technology* ».

² *Ibid.*, p. 283 : « *If the first industrial age was driven by coal, iron, and steam, the second, beginning in the 1880s, was ushered in by the internal combustion engine, the harnessing of electricity, new technologies of sound and image, and the utilization of radioactive materials, with the X-rays of Röntgen at one hand, and the devastation of Hiroshima and Nagasaki at the other* ».

il est clair que nous n'avons pas seulement affaire à des textes qui dépeignent la ville transformée par la technologie, mais qui ont aussi absorbé la technologie au niveau de la forme, à l'image de ce qu'avaient fait des mouvements comme le futurisme et le vorticisme dans les arts visuels.¹

De ce point de vue, *Ulysse* lui paraît constituer un bon exemple :

Ulysse, en tant que roman historique, figure les technologies de 1904 – ses rotatives, sa photographie, ses trams électriques – mais il a aussi intégré la technologie en tant que style : [...] l'économie syntaxique du télégraphe ou le montage et les techniques du point de vue cinématographique.²

L'impact des nouvelles technologies sur la forme intéresse davantage le critique que la figuration de la modernité technique dans le roman moderniste. Autrement dit, c'est la virtuosité technique de l'écriture qui mérite surtout l'attention du lecteur, perceptible, par exemple, dans les scènes, très proches sous cet aspect, qui forment le chapitre des « Rochers errants » dans *Ulysse* et le passage dans les rues londoniennes de la voiture d'un anonyme dignitaire de l'empire britannique dans *Mrs Dalloway*, toutes deux traitées selon des techniques proches du montage cinématographique. Mais l'argumentation est ambiguë. Premièrement, que signifie l'affirmation selon laquelle *Ulysse* est un roman historique ? Dans la mesure où le texte joycien, reconnaissons-le, a peu à voir avec *Ivanhoé* ou *Notre-Dame de Paris*, cela revient alors à dire que le roman est en prise directe sur l'Histoire et qu'il fait référence au monde de 1904, notamment dans son aspect technique. Nous nous permettrons ainsi de commenter notre propre traduction : si pour des raisons d'élégance nous avons traduit le verbe « *to register* » par « figurer », la traduction idoine serait plutôt « enregistrer », le verbe anglais étant normalement associé à la consignation de faits. Les machines du texte sont ainsi autant d'îlots référentiels correspondant à un arrière-plan historique plus vaste qu'est la Seconde Révolution industrielle. À suivre Daly, et alors qu'il semble aller dans la direction du formalisme typique d'une certaine critique moderniste anglo-saxonne, *Ulysse* serait non seulement mimétique, son écriture imitant le fonctionnement même des machines qu'il

¹ *Ibid.*, p. 284 : « *it is clear that we are dealing not just with texts that depict the technologically transformed city, but also with texts that have absorbed technology at the level of form, as such movements as Futurism and Vorticism had done in the visual arts* ».

² *Ibid.*, p. 284 : « *Ulysses, as a historical novel, registers the technologies of 1904 – its newspaper presses, its photography, its electric trams – but it has also introjected technology as style : [...] the syntactic economy of the telegraph or the montage and point-of-view techniques of the cinema* ». Toute la critique joycienne ne s'accorde pas sur une telle vision. Par exemple, Jennifer Levine, elle, considère que « *Ulysse* dépeint un monde essentiellement urbain, mais non industriel » : « *Ulysses describes a quintessentially urban world (though not an industrial one)* ». J. LEVINE, « *Ulysses* », in D. ATTRIDGE (ed.), *The Cambridge Companion to James Joyce*, *op. cit.*, p. 136.

« enregistre » à l'intérieur du texte, mais aussi référentiel, renvoyant directement au passé récent de la ville de Dublin, Joyce se faisant dans un même mouvement poète et historien.

Sans remettre en question le profit formel que les romanciers de la période tirent de la modernisation des sciences et des techniques, l'on pourrait néanmoins s'étonner que ce réalisme d'actualité, pour ne pas dire ce réalisme actualisé, que constituerait d'après lui le modernisme, qui fait référence à un monde nouveau, témoigne d'une vision pour le moins ambiguë des différentes machines modernes. Référentialité ne rime pas avec axiologie positive, et il peut être concevable de faire référence à un aspect du monde – ses sciences et techniques – sans en faire l'apologie. La vision angoissée de la modernité technique précise ainsi le rapport réel du modernisme au monde, qui n'est pas direct comme le postule Daly implicitement, mais évidemment médiat.

Loin des canonnades et des automobiles futuristes, de la « beauté de la vitesse »¹ chantée par Marinetti, ou des célébrations guerrières du vorticisme, le roman moderniste semble rester globalement assez sage dans la figuration de l'avancée technique du monde auquel, à en croire une certaine critique anglo-saxonne, il ferait référence en tant que roman historique. Cela pourrait être relatif, pour certaines œuvres, au temps de l'histoire, parfois assez largement antérieur à celui de la publication comme dans le cas des *Caves du Vatican* et d'*Ulysse*, qui se déroulent respectivement à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle et, à un moindre degré, des *Faux-Monnayeurs* qui condense en son sein plusieurs décennies du tournant du siècle². Chez Gide, il n'y a guère que le train et l'automobile qui assurent l'ancrage technologique du roman moderniste et le fait que le seul personnage des *Faux-Monnayeurs* à posséder une automobile soit Robert de Passavant dit suffisamment la vision pour le moins prudente sinon ironique de Gide vis-à-vis de cette invention moderne, synonyme, dans le cas présent et dans un possible rapport d'analogie avec les velléités avant-gardistes de l'écrivain fictif, de facticité, d'inauthenticité. C'est ainsi dans sa voiture que Passavant se livre à une véritable performance d'acteur dont le but est d'entraîner Vincent Molinier à obtenir le consentement parental pour pouvoir employer son jeune frère Olivier en qualité de secrétaire. Pour ce faire, Passavant feint le naturel avec un certain brio, chef-d'œuvre de jeu pour celui qui est caractérisé avant tout par l'artifice. En acteur confirmé, Passavant maîtrise à la fois le ton et le rythme des répliques puisqu'il « jou[e] au parfait naturel et sur l'air de “point n'est

¹ « Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse ». F.-T. MARINETTI, « Le Futurisme », in *Manifestes du futurisme*, Paris, Séguiet, coll. « Carré d'art », 1996 [1909], p. 17.

² Voir *infra*, p. 527-528.

besoin de feindre avec vous” ». Pour donner plus d’importance au service qu’il doit demander à Vincent,

il éprouv[e] le besoin de mettre un temps et pour ainsi dire : de quitter un instant son rôle, à la manière d’un acteur bien assuré de tenir son public, désireux de se prouver et de lui prouver qu’il le tient. (*FM*, p. 290)

Si l’automobile devient, pour son propriétaire, une véritable scène, le passage n’est guère représentatif du reste de l’œuvre quant à son rapport avec la modernité technique, Gide étant à l’image d’une tendance française analysée par Michel Raimond qui ne repère que peu de représentation du monde moderne chez les écrivains français avant 1930¹.

Chez Virginia Woolf et plus encore chez Ramón, au contraire, les inventions du monde moderne sont on ne peut plus visibles. Catherine Bernard a raison de noter que « *Mrs Dalloway* est un roman véloce, un roman dans lequel la *vélocité moderne* imprime son rythme propre à la narration, au flux de la sensation et parfois bouscule l’ordre établi »² car l’on n’a que trop cantonné la littérature woolfienne à une dissection archi-sensible des plus imperceptibles mouvements de l’âme du fait de ses romans « tout vibrants, comme une harpe éolienne, d’une sensibilité féminine à vif »³. Mais en contrepartie, la modernité technique, présente et visible dans le roman woolfien, ne va pas sans un volet critique et l’on y lirait difficilement une sacralisation de la technique moderne même si la romancière en tire profit dans les jeux formels qu’elle permet. Un exemple ? Ironiquement, Peter Walsh, au passage de l’ambulance qui conduit Septimus Smith vers un destin funeste, après son saut dans le vide « sur les grilles de la courette de Mrs. Filmer »⁴ (*MD*, p. 1201), considère le véhicule comme « [I]’un des triomphes de la civilisation »⁵ (*MD*, p. 1203) alors que le jeune homme est la victime d’un autre « triomphe » sanglant de la modernité, celui des canonnades de la Première Guerre mondiale. De même, ce symbole qu’est l’automobile n’apparaît-il pas, pour la première fois dans le texte, en panne, le raté du moteur de la machine attirant l’attention des passants londoniens sur son possible occupant ?

Il suffit de prendre au hasard un roman du corpus ramonien pour voir la façon dont l’auteur semble saturer sa fiction des inventions les plus récentes de la modernité technique. L’on peut faire la liste de toutes les machines modernes qui s’invitent dans *L’Incongru* : le téléphone (*I*, p. 17), le tramway (*I*, p. 61), la photographie (*I*, p. 82), l’ascenseur (*I*, p. 90),

¹ M. RAIMOND, *Éloge et critique de la modernité*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2000, p. 9.

² C. BERNARD, « *Mrs Dalloway* » de Virginia Woolf, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », p. 49.

³ J. GRACQ, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 20.

⁴ « *down on to Mrs. Filmer’s area railings* » (164).

⁵ « *One of the triumphs of civilisation* » (165).

l'automobile (*I*, p. 103), la motocyclette (*I*, p. 112), le train (*I*, p. 171) le cinématographe (*I*, p. 215-216), sans parler de l'électricité qui rend le fonctionnement de certaines possible. La modernité peut néanmoins, comme chez Woolf, devenir synonyme de panne ou d'erreur technique, ainsi de l'utilisation « deux fois » de « la même plaque »¹ (*I*, p. 91) par le photographe dans le chapitre XVII qui explique l'apparition, perçue d'abord comme fantastique, mais qui ne se révèle qu'étrange, d'une figure féminine énigmatique avec laquelle il n'a pas posé sur le portrait photographique de Gustavo. Mais c'est une modernité angoissante qui apparaît aussi, par exemple dans la dystopie que constitue Ciné-Ville dans le roman du même nom, ville du *medium* moderne par excellence, « [une] Mecque »² du cinéma, qui est aussi synonyme de facticité et de danger, dans laquelle règne la violence, le crime et le viol du fait d'acteurs et d'actrices rendus pervers par trop d'inauthenticité. Dans *Le Docteur invraisemblable* déjà, l'utilisation trop fréquente du téléphone était rendue responsable d'une maladie, « la trichine de la tête »³ (*DI*, p. 44). L'impact négatif de certaines inventions modernes est aussi rendu visible par *L'Incongru*, en particulier dans le chapitre XI, « L'impatience », par le jeu pervers d'un tram d'abord animalisé en raison de la lettre B qui lui est associée, correspondant à la ligne sur laquelle il circule, animalisation hybride d'une machine qui avance lentement « avec son pas de chenille lointaine »⁴ en faisant entendre un bruit singulier « Bée ! Bêlait-il en s'approchant. Bé ! »⁵ (*I*, p. 62). La machine est ensuite personnifiée par sa perversité puisque « le B se change en A [...] »⁶ (*I*, p. 62) dans un premier temps avant que le tram n'arrive, bien des minutes plus tard, avec un « pas moqueur »⁷ (*I*, p. 66). De plus, la machine humanisée semble déshumanisante pour les voyageurs, puisque le tram transporte les passants « comme autant de têtes de bétail »⁸ (*I*, p. 61) et accueille des voyageurs « assis comme des [poupons] »⁹ (*I*, p. 62).

Dans *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Compagnon remarque que « la modernité baudelairienne est équivoque, puisqu'elle réagit contre la modernisation sociale, la révolution industrielle, etc. »¹⁰. Le modernisme semble hériter de cette posture. Précisons que réaction ne signifie pas passéisme, mais la substitution d'une autre valeur cardinale de la modernité au

¹ « *Es que se usó la misma placa dos veces [...]* » (668).

² « *una Meca* » (50).

³ « *la trichina de la cabeza* » (109).

⁴ « *con su paso de oruga lejana* » (645).

⁵ « *¡ Bee !, venía balando al acercarse, Be [...]* » (645).

⁶ « *el B se convirtió en A [...]* » (645).

⁷ « *el paso guasón* » (649).

⁸ « *como cabezas de ganado* » (645).

⁹ « *sentados como muñecos* » (645).

¹⁰ A. COMPAGNON, *op. cit.*, p. 28.

progrès technique associé au positivisme bourgeois : l'imagination, particulièrement productive chez un auteur comme Ramón. Mais cette vision ambiguë de la modernité technique au sein des romans ne s'explique-t-elle pas également, et beaucoup plus prosaïquement, par l'incapacité de la comprendre tout à fait eu égard à la fracture épistémologique engendrée par la Seconde Révolution industrielle ? Virginia Woolf l'illustre bien dans *Orlando*, au sein d'un monologue rapporté de l'héroïne dans l'ascenseur d'un grand magasin londonien :

L'étoffe même de la vie maintenant, songea-t-elle tandis qu'elle montait, est magique. Au XVIII^e siècle, nous savions comment tout était fait ; mais ici je m'élève dans les airs ; j'écoute des voix qui se trouvent en Amérique ; je vois des hommes voler – mais comment est-ce réalisé, je ne puis pas même commencer à me le demander. C'est pourquoi ma croyance en la magie revient.¹ (*O*, p. 389)

L'incapacité foncière à comprendre la modernité technique engendre, à en croire Orlando, un passage du scientisme à une forme d'animisme. Une comparaison entre deux brefs extraits, le premier de *La Bête humaine*, le second de *Mrs Dalloway*, apparaîtra signifiante. Tous deux concernent des machines modernes, locomotive dans le premier cas, automobile dans l'autre, deux engins qui nécessitent un entretien technique, la locomotive pour permettre à Jacques Lantier de « découvrir pourquoi, le matin, elle [...] avait mangé plus de graisse que de coutume »², l'automobile pour repartir après une « violente explosion »³ (*MD*, p. 1079).

La description de la Lison est bien connue et repose sur une personnification, la locomotive devenant, entre les mains de Jacques, une femme. Il n'est d'ailleurs pas impossible que la rhétorique zolienne camoufle par cette figure une difficulté à établir en termes techniques les différentes parties de l'engin. Il n'en demeure pas moins qu'à l'échelle de la description, le romancier naturaliste ne se montre pas avare en termes techniques. Il est question de « sa bonne vaporisation », du « bandage des roues et [...] du réglage parfait des tiroirs », du « cuivre des tubes », de « la disposition heureuse de la chaudière », de ses « cylindres »⁴, du « foyer », de son « entr[ée] en pression »⁵, des « manettes », de « la soupape », du « tablier », des « godets graisseurs des cylindres », du « dôme » et de « la

¹ « *The very fabric of life now, she thought as she rose, is magic. In the eighteenth century, we knew how everything was done ; but here I rise through the air ; I listen to voices in America ; I see men flying – but how it's done, I can't even begin to wonder. So my belief in magic returns* » (212).

² É. ZOLA, *La Bête humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977 [1890], p. 197.

³ « *violent explosion* » (14).

⁴ É. ZOLA, *La Bête humaine*, *op. cit.*, p. 196 pour tous les termes précédents.

⁵ *Ibid.*, p. 197 pour tous les termes précédents.

tringle de la sablière »¹. *A contrario*, lorsque l'automobile subit un raté dans le passage de *Mrs Dalloway*, le narrateur se limite à ces quelques mots : « Le chauffeur, qui venait d'ouvrir quelque chose, de tourner quelque chose, et de refermer quelque chose, remonta s'asseoir »² (*MD*, p. 1080). L'économie woolfienne est tout aussi délibérée que la prolixité zolienne en matière de détails techniques, mais elle signifie bien que, désormais, et contrairement à ce qui pouvait encore se produire dans le roman naturaliste, la volonté de décrire précisément les inventions modernes est synonyme de vanité. C'est en réalité à une inversion épistémologique que l'époque de la Seconde Révolution industrielle assiste : chez Zola, la Lison, en tant que triomphe de la technique moderne, n'est pas dépourvue de magie puisque, au-delà de la perfection des matériaux qui la composent, Jacques Lantier

s[ait] qu'il y [a] autre chose [...]. Il y [a] l'âme, le mystère de la fabrication, ce quelque chose que le hasard du martelage ajoute au métal, que le tour de main de l'ouvrier monteur donne aux pièces : la personnalité de la machine, la vie.³

La vision animiste n'est pas loin chez Zola, mais elle s'ajoute à la dimension matérialiste. Dans le roman moderniste, incompréhension des sciences et techniques oblige, seule la magie serait à même de justifier le fonctionnement de telle ou telle invention. Toutefois, si *Orlando* témoigne de cette magie et de l'imagination qui peut lui être associée, *Mrs Dalloway* illustre davantage la fin de toute imagination, la réduction à un pur machinisme dénué de toute possibilité d'explication et qui ne semble plus mériter la rhétorique de la personnification. Mais d'autres exemples réintroduisent cette idée d'imagination avec pour caractéristique de la médiatiser par des motifs littéraires hérités du passé.

b. *Le cirque et la mort*

De toutes les inventions ou découvertes de la modernité, celle de Röntgen a sans doute engendré les développements les plus mémorables mais qui ont proportionnellement suscité le moins de commentaires. Qu'il suffise de rappeler le passage de *Du côté de chez Swann* qui illustre la réflexion de Françoise face à la sagacité de la mère du narrateur qui « avait deviné que Françoise n'aimait pas son gendre [...] » :

¹ *Ibid.*, p. 198 pour tous les termes précédents.

² « *The chauffeur, who had been opening something, turning something, shutting something, got on to the box* » (16).

³ É. ZOLA, *La Bête humaine*, *op. cit.*, p. 196.

Et Françoise disait en riant : « Madame sait tout ; Madame est pire que les rayons X (elle disait *x* avec une difficulté affectée et un sourire pour se railler elle-même, ignorante, d'employer ce terme savant), qu'on a fait venir pour Mme Octave et qui voient ce que vous avez dans le cœur » [...].¹

Ce qui n'est qu'allusion d'un personnage chez Proust suscite une scène romanesque véritable dans deux autres œuvres ultérieures : *La Montagne magique* et *Polycéphale et madame*. Dans le chapitre « Seigneur, je vois ! », Hans Castorp et son cousin Joachim Ziemssen se trouvent réunis dans le « laboratoire »² du Docteur Behrens afin que ce dernier prenne une « photographie intérieure »³ des deux hommes. Dans *Polycéphale et madame*, la situation est beaucoup plus légère en apparence : Perfecto décide en effet de se rendre « au Bal des Os, qui se tenait au “Moulin d'Or” »⁴ (*PM*, p. 156), lequel est décrit ainsi par le narrateur ramonien : « le salon était illuminé de puissants rayons X et infra-verts, d'où s'ensuivait le spectacle le plus divertissant du monde. Tous les danseurs étaient transformés en squelettes »⁵ (*PM*, p. 156). Mais le fonctionnement de cette invention moderne qu'est la radiographie ou les rayons X qui la permettent est-il directement figuré ? Chez Ramón, la description ne va pas plus loin que le passage mentionné ci-dessus. Le narrateur mannien, à l'inverse, ne recule pas devant la description :

Une odeur étrange régnait ici. Une sorte d'ozone éventé emplissait l'atmosphère. Entre les fenêtres tendues de noir, la cabine divisait le laboratoire en deux parties inégales. On distinguait des appareils de physique, des verres concaves, des tableaux de commande, des instruments de mesure dressés verticalement mais aussi une boîte semblable à un appareil photographique sur un châssis à roulettes, des diapositifs en verre qui étaient encastrés en rangées dans le mur [...].⁶

La description peut paraître précise, mais elle n'en demeure pas moins brève et indéfinie : construite sur une analogie, elle ne révèle pas ce qu'est réellement la boîte mystérieuse, ni comment elle fonctionne. C'est la raison pour laquelle le doute épistémique exprimé par le narrateur à l'issue de cette micro-description apparaît comme la conséquence logique de ce qui vient d'être observé : « on ne savait pas si l'on était dans l'atelier d'un photographe, dans une chambre noire, dans l'atelier d'un inventeur, ou dans une officine technique de

¹ M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 53.

² TH. MANN, *La Montagne magique*, op. cit., p. 243.

³ *Ibid.*, p. 242.

⁴ « al baile de huesos que estaba anunciado en el Molino de Oro » (456).

⁵ « el salón iba a estar iluminado con potentes rayos X e infraverdes, con los que se conseguiría el espectáculo más divertido del mundo viendo a todos convertidos en esqueletos bailantes » (456).

⁶ TH. MANN, *La Montagne magique*, op. cit., p. 247.

sorcellerie »¹. Car c'est bel et bien une vision magique de la scène qu'offre le roman, par la représentation de ces « forces terribles dont le déploiement était nécessaire pour transpercer la matière » qui font perdre à Hans Castorp le sens des proportions, lui qui imagine « des courants de milliers de volts, de cent mille volts »². Le moment même de la radiographie figure une atmosphère d'étrangeté, rendue perceptible par le jeu des couleurs :

Une étincelle bleue grésilla à la pointe d'un appareil. Des éclairs montèrent en crépitant le long du mur. Quelque part une lumière rouge, semblable à un œil, regardait, calme et menaçante, dans la pièce, et une fiole dans le dos de Joachim s'emplit d'un liquide vert.³

Une fois la radiographie prise, ceux que le narrateur qualifie d'« alchimistes »⁴ se livrent à une forme de cérémonie occulte. Plongés dans le noir et après avoir habitué leurs pupilles à l'obscurité, ils assistent à ce que Behrens nomme « l'évocation »⁵. C'est en effet l'intériorité de Joachim qui apparaît à Hans Castorp et qui transforme la valeur du texte, en faisant une forme de *memento mori*. Le terme même apparaît :

son compagnon [Hans Castorp] ne se lassait pas [...] d'explorer la forme sépulcrale de Joachim et ses ossements de cadavre, cette charpente dénudée et ce *memento* d'une maigreur de fuseau.⁶

Le motif se trouve filé à l'intérieur du texte lorsque Hans Castorp est autorisé par Behrens à « considér[er] sa propre main à travers l'écran lumineux » :

Et Hans Castorp vit ce qu'il avait dû s'attendre à voir, mais ce qui, en somme, n'est pas fait pour être vu par l'homme, et ce qu'il n'avait jamais pensé qu'il fût appelé à voir ; il regarda dans sa propre tombe.⁷

N'est-ce pas aussi symboliquement dans sa propre tombe que regarde Perfecto dans *Polycéphale et madame* ? Ce passage apparaît emblématique de l'art poétique ramonien tel qu'exposé dans son article « *Novelismo* » :

Le pendule créateur du romancier doit osciller entre deux pôles contradictoires : entre l'évident et l'invraisemblable, entre le superficiel et l'abyssal, entre le vulgaire et l'extraordinaire, entre l'infantile et l'antique, entre le cirque et la mort.¹

¹ *Ibid.*, p. 247.

² *Ibid.*, p. 248.

³ *Ibid.*, p. 248.

⁴ *Ibid.*, p. 249.

⁵ *Ibid.*, p. 250.

⁶ *Ibid.*, p. 251.

⁷ *Ibid.*, p. 252.

Ramón illustre dans cet extrait un monde renversé par l'étrange bal permis par les rayons X, un monde marqué par l'union des contraires qui se dit d'abord par un oxymore usé que l'invention moderne et l'imagination qui accompagne son traitement permettent de re-sémantiser : « Dans une heure, il serait un mort vivant »² (*PM*, p. 157). Mais le jeu de la vie et de la mort dépasse la seule rhétorique. Dans la soirée organisée par le cabaret en effet, l'aspect festif, l'accompagnement musical et la danse renvoient immanquablement à la vie qui, d'ailleurs, atteint ici une forme de frénésie servant visiblement à mettre la mort à distance :

Les musiciens enfilèrent morceau sur morceau. Ils semblaient obsédés par le spectacle, anxieux de voir les couples s'arrêter comme si alors, dans le désordre qui s'ensuivait, ils risquaient tous de retourner à la quiétude de l'ossuaire.³ (*PM*, p. 163)

À la même page, le narrateur vient préciser que ce bouillonnement de vie pourrait aussi être synonyme de danger de mort : « une séance trop prolongée de rayons X et infra-verts aurait pu les brûler tous »⁴ (*PM*, p. 163). Ce jeu entre vie et mort recoupe, partiellement, la dualité freudienne entre *Eros* et la pulsion de mort⁵. Les rencontres entre les squelettes sont en effet caractérisées, par une femme que Perfecto appelle « la Vénus des os »⁶ comme « une nouvelle volupté »⁷ (*PM*, p. 162). D'une façon plus explicite encore, la vie et la mort se trouvent unies dans le passage où le narrateur indique que certains squelettes masculins portent sur leurs épaules des squelettes féminins en appuyant leurs nuques contre « la source de toute vie »⁸ (*PM*, p. 159). Or, si l'on suit le narrateur, cette position constitue une sorte de désordre dans la mesure où, au-delà de la cohabitation de la vie et de la mort, elle ramène les figures masculines vers « l'oreiller qu'ils avaient tant désiré, dans la tiédeur de l'enfance »⁹ (*PM*, p. 159) soit vers un stade archaïque de leur développement, la scène développant un versant trouble et quasi œdipien.

À lire l'extrait de *Polycéphale et madame*, il est toutefois difficile de ne pas songer à une référence iconique au genre médiéval de la danse macabre, le terme apparaissant même

¹ R. GÓMEZ DE LA SERNA, « *Novelismo* », art. cit., p. 619 : « *Entre polos contradictorios debe oscilar el reloj creador del novelista, entre lo evidente y lo inverosímil, entre lo superficial y lo abismático, entre lo chabacano y lo extraordinario, entre lo infantil y lo viejísimo, entre el circo y la muerte* ».

² « *iba a ser muerto vivo dentro de una hora* » (457).

³ « *Los músicos repetían pieza tras pieza. Parecían obsesionados por el espectáculo, ansiosos de que no se parasen las parejas, como si entonces, en el desconcierto del pararse, pudieran irse todos a la quietud del osario* » (462).

⁴ « *podían resultar todos con quemaduras si era excesiva la duración de los rayos X e infraverdes* » (463).

⁵ Voir S. FREUD, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2013 [1920].

⁶ « *Venus de la belleza de los huesos* » (461).

⁷ « *la nueva voluptuosidad* » (462).

⁸ « *la entraña del vivir* » (459).

⁹ « *la almohada codiciada, en la tibieza infantil* » (459).

dans le texte : « c'était macabre, véritablement macabre »¹ (*PM*, p. 161). Pourtant, deux pages en amont, le narrateur semblait neutraliser le rapprochement : « Cette danse frénétique n'avait cependant rien d'une danse des morts, car tout le monde se savait vivant et les sourires de ces têtes de mort étaient vraiment joyeux »² (*PM*, p. 158). La raison est simple : c'est, davantage que l'aspect macabre de la scène où le *memento mori* qu'elle constitue, son artifice et sa facticité qui sont mis en exergue :

Il en résultait que la vision de ces squelettes, au milieu de la farce de la vie, n'était nullement intériorisée ni ressentie comme authentique ; c'était plutôt une sorte de déguisement que l'on endossait pour assister à un bal costumé d'un genre nouveau, plus extravagant que tout autre.³ (*PM*, p. 158).

Le narrateur prend soin de rappeler que le lecteur n'a pas affaire ici à de véritables squelettes dansants, mais à des êtres humains qui paraissent être des squelettes par l'action combinée des rayons X et des infra-verts. Tout se passe ainsi comme si le bal des os fonctionnait comme un carnaval moderniste pour le traitement duquel Ramón se livre à un véritable mélange des genres, oscillant entre le comique et le tragique⁴.

Carnavalesque, la scène l'est d'abord par son traitement qui est, comme souvent chez Ramón, humoristique. Ce n'est sans doute pas un hasard si le bal est considéré comme « une de ces [blagues] auxquelles on n'échappe jamais complètement »⁵ (*PM*, p. 161). Le déguisement est lui aussi présent même s'il est créé par la technique des rayons X et des infra-verts. Par cet aspect carnavalesque même, la scène se dote d'une dimension théâtrale, par le costume, mais aussi par la mention du masque que pourrait constituer l'os du bassin « aux larges ailes, avec deux trous semblables aux yeux d'un masque imposant, cet os de taille qui constituait la base de son corps et avait quelque chose d'un masque mortuaire »⁶ (*PM*, p. 157-58). *A priori*, cette comparaison semble plaisante et quasi comique par son incongruité pour qui ne connaît pas l'anatomie humaine. Mais le masque qui constitue le comparant n'est pas n'importe quel masque : il s'agit d'un masque inquiétant, « mortuaire », un masque proche de

¹ « *macabro, verdaderamente macabro* » (460).

² « *No se parecía a las danzas de la muerte, aquella danza frenética, porque todos se sabían vivos y la sonrisa de las calaveras era verdaderamente alegre* » (458).

³ « *Resultaba que ante aquella apariencia de huesos en medio de la farsa de la vida, nadie le reputaba como interior o verdadera, sino como una especie de disfraz que llevaban encima, creyendo asistir a un nuevo baile de trajes más extravagantes que todos los conocidos* » (458).

⁴ Cette oscillation a déjà été illustrée dans le chapitre VII qui met en scène le couple formé par Perfecto et Edma, déchiré du fait de leur volonté opposée d'assister pour l'un à un spectacle comique, pour l'autre, à un spectacle tragique.

⁵ « *Era una de esas bromas de las que no se saldrá nunca* » (460).

⁶ « [...] *con dos agujeros como ojos de caretón, solemne hueso que era la base de su cuerpo y que tenía algo de careta macabrántica* » (458).

ceux de la tragédie antique, mais c'est surtout vers une autre époque du théâtre que se tourne Ramón ici.

L'expression de « théâtre de la vie »¹ (*PM*, p. 158) évoque inmanquablement le *topos* du *Theatrum Mundi*, motif-clé du théâtre baroque espagnol et en particulier du genre de l'*auto-sacramental*. Évidemment, chez Ramón, les personnages ne meurent pas ni ne rendent de compte à Dieu à l'issue de la représentation, ce qui constituerait un comble pour un auteur qui affirmait, à l'orée de sa carrière littéraire qu'« [i]l est impossible d'écrire aujourd'hui une page en ignorant Nietzsche »². Les participants du bal jouent l'espace de quelques minutes leur rôle de morts-vivants, mais pour en retirer quel bénéfice ? Chez Calderón en effet, les « bons acteurs » se voient rétribués dans l'au-delà, mais ici, qu'obtiennent les participants en dehors de la certitude de leur angoisse face au monde voire de la vacuité absolue de leur existence ?

L'union ramonienne entre « le cirque et la mort », particulièrement tangible dans cet extrait, n'est pas sans évoquer la fameuse formule de Jean Anouilh, devenue poncif, renvoyant à la pièce de Beckett dans le titre de l'article qu'il lui consacre en 1953 : « *Godot* ou le sketch des *Pensées* de Pascal traité par les Fratellini »³. Derrière l'humour manifeste, il semble qu'avec une ironie aussi féroce que désespérée Ramón propose ici une variation autour de la notion pascalienne de divertissement. En suivant un beau paradoxe, « le spectacle le plus divertissant du monde »⁴ (*PM*, p. 156), qui devrait faire oublier à ses participants leur misère humaine, est un spectacle de mort qui devient un *memento mori* :

Pourtant, ne savaient-ils pas tous que l'être humain repose sur un squelette ?

Oui, on sait tout, mais tout s'oublie, et s'émousse dans le savoir même. Tous le savaient bien, mais l'impression ressentie devant le fait avait été destructrice.

On se sentait coupable d'avoir péché contre une pudeur intime, plus gravement que ces femmes qui, maintenant, s'exhibaient nues, pareilles à des Daphné enracinées aux tables.

À présent, tous les hommes allaient se ruiner à commander du champagne pour oublier les femmes qui les avaient à moitié déçus en leur montrant toutes des squelettes de mâles.⁵ (*PM*, p. 165)

¹ « *el teatro de la vida* » (458).

² R. GÓMEZ DE LA SERNA, « *El Concepto de la nueva literatura* », art. cit., p. 152 : « *Hoy no se puede escribir una página ignorando a Nietzsche* ».

³ J. ANOUILH, « *Godot* ou le sketch des *Pensées* de Pascal traité par les Fratellini », in *Arts*, n°400, 27 février-5 mars 1953, p. 1.

⁴ « *el espectáculo más divertido del mundo* » (456).

⁵ « *Pero ¿ es que no sabían ya todos que el ser humano descansa sobre un esqueleto ? / Sí, todo se sabe y todo está como olvidado y embotado en el saberlo. Todos sabían eso, pero al verlo realizado su impresión había sido desbaratadora. / Había el sentimiento de haber faltado a una honestidad íntima, con falta más grave que la que cometían presentándose ahora desnudas, como Dafnes arraigadas a las mesas. / Todos se iban a arruinar pidiendo una botella de champagne para convidar mujeres que les tenían medio desengañados por tener todas*

De prime abord, c'est la découverte de squelettes semblables chez les deux genres qui semble troubler les participants. Mais on peut y lire, en filigrane, un effroi devant la mort elle-même dont les participants ont fait l'expérience et dont ils se sont par conséquent rappelés le caractère inéluctable. Ce n'est ainsi pas un hasard si un divertissement alternatif est immédiatement convoqué lorsque les lumières se rallument : d'une part la danse, ensuite la boisson, puissant facteur d'oubli. Car les participants ont bel et bien fait l'expérience de la mort : Perfecto déambule « [sous son apparence de suicidé] »¹ (*PM*, p. 157) et « [t]ous se regard[ent] comme après une résurrection »² (*PM*, p. 164).

Il faut noter, chez Ramón et Thomas Mann, un même sentiment de malaise face à la contemplation de ce que le personnage ne devrait pas contempler. Dans un cas comme dans l'autre, la *libido sciendi* suscite, par l'expérience vécue, un frisson d'ordre religieux sinon métaphysique. Si celle-ci se croyait, à tort, épuisée chez Ramón – « on sait tout » – Thomas Mann fait plus directement état de la curiosité de Hans Castorp, moins orgueilleuse que celle des participants du bal, et qui cherche à s'assouvir à la fois théoriquement, par les questions réitérées au docteur Behrens, et empiriquement, par la volonté de voir sa propre main rendue « transparente » par la radiographie. Un même frisson s'empare toutefois du jeune protagoniste :

Violemment ému par tout ce qu'il voyait, ou plus exactement par le fait de voir, il sentait son cœur assailli par des doutes secrets, se demandait si vraiment tout se passait ici normalement, si ce spectacle, dans cette obscurité trépidante et grésillante était vraiment licite ; et le plaisir inquiet de la curiosité indiscreète se mêlait dans sa poitrine à des sentiments d'émotion et de piété.³

Ces deux exemples révèlent que les romanciers modernistes, loin d'être les mémorialistes d'une époque en faisant référence directement au monde de la Seconde Révolution industrielle, se pensent plutôt comme les mémorialistes de la littérature. En effet, se lit au sein de ces deux passages un jeu entre la *libido sciendi* des deux protagonistes et l'incapacité du lecteur à savoir véritablement comment les inventions modernes fonctionnent. Autrement dit, c'est moins la référence directe aux inventions modernes permises par les rayons X qui importe qu'un ensemble de références littéraires réactualisées qui, à partir de motifs comme la fascination de la mort passant par le *memento mori* et le monde renversé, évoque une vision du monde quasi baroque. Les deux exemples éclairent par conséquent

esqueletos de varón » (464).

¹ « *bajo su apariencia de suicida* » (457).

² « *Se miraron como después de una resurrección* » (463).

³ TH. MANN, *La Montagne magique*, op. cit., p. 251.

l'éthique moderniste qui, loin d'être une réduction du roman à un état d'amnésie, oubliant la tradition, se construit sur un principe d'expansion qui est aussi diachronique : le roman moderniste est susceptible d'intégrer des motifs associés à une esthétique qui précède le réalisme. En soi, cette éthique n'est guère étonnante et Genette en faisait déjà état dans *Palimpsestes* :

[d]ans un mouvement caractéristique du fameux (et fort ambigu) « refus d'hériter », chaque époque se choisit ses précurseurs, de préférence dans une époque plus ancienne que celle où vivait la détestable génération précédente. [...] Le tour du père (re)viendra peut-être, quand la génération suivante aura épuisé les joies du baroque « postmoderne » et cherchera, qui sait, à se ressourcer, ou à se cautionner, chez ses ancêtres naturalistes, par exemple.¹

Mais le « baroque » mentionné par Genette n'est-il pas autant moderne que postmoderne ? Cela ne serait guère surprenant si l'on constate, comme Jeanyves Guérin que

[l]'art contemporain a assurément stimulé la réévaluation et la redécouverte du baroque. Un dialogue s'est instauré entre le XX^e et le XVII^e siècles. Sans T. S. Eliot et Ungaretti, lirions-nous comme nous le faisons les poètes métaphysiques et les conceptistes ?²

Il n'en demeure pas moins que c'est encore aujourd'hui le postmodernisme qui est le plus volontiers associé au baroque, au point que l'on puisse même parler, pour certaines formes postmodernistes ou hypermodernistes, de néo-baroque³. De ce point de vue, les modernistes n'anticipent-ils pas sur des écrivains postérieurs dont « [l]e baroque [...] réside plus dans la fabrication de leurs textes, dans une pratique poétique ou fictionnelle que dans la teneur historico-thématique de leurs écrits »⁴ ? Il est en effet tentant d'associer au roman moderniste les caractéristiques prêtées par Guérin au roman d'Alain Robbe-Grillet :

Le baroque réside [...] dans l'exténuation du romanesque, l'éclatement de la narration, la sape du support réaliste, la déconstruction du temps, les mises en abyme, les modulations du point de vue et le massacre des significations.⁵

Pas une de ces caractéristiques que le roman moderniste ne vérifie alors même qu'elles sont associées à un nouveau romancier que la critique anglo-saxonne place volontiers dans le camp des postmodernistes. La question qui se pose, dans le cas du corpus moderniste et eu égard

¹ G. GENETTE, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 236.

² J. GUÉRIN, « Résurgences baroques dans la culture contemporaine », in *Modern Language Studies*, vol. 8, n°3, Kington : Northeast Modern Language Association, 1978, p. 39.

³ Voir O. CALABRESE, *L'Età neobarocca*, Bari, Laterza, 1989. Trad. anglaise C. LAMBERT, *Neo-Baroque : a Sign of the Times*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

⁴ J. GUÉRIN, *art. cit.*, p. 40.

⁵ *Ibid.*, p. 45.

aux exemples qui précèdent et à ceux qui suivront est la suivante : l'arrière-plan baroque qui se dessine engendre-t-il une orientation référentielle, le roman moderniste se servant de motifs du passé pour médiatiser un discours sur le monde présent ou, au contraire, une orientation autoréférentielle, les motifs baroques ne servant qu'à un maniérisme formel permettant une dissociation de l'esthétique réaliste ?

c. *Modernisme ou baroque ?*

Il est possible de livrer un premier élément de réponse à partir du « troisième pôle » entre littérature référentielle et littérature non référentielle proposée par Tiphaine Samoyault auquel elle donne le nom de « référentialité », laquelle « correspondrait bien à une référence de la littérature au réel, mais médiée par la référence proprement intertextuelle »¹. Son édifice théorique s'appuie sur la position de Genette exprimée dans *Fiction et diction* laquelle, si « elle milite aussi en faveur d'une étanchéité radicale » postule néanmoins une dynamique d'emprunt de la littérature au réel, « suppos[ant] diachroniquement la séparation »², les éléments mondains étant absorbés sous le régime de la fiction dont les énoncés deviennent intransitifs, ne dénotent plus. Mais Tiphaine Samoyault théorise l'autre modalité d'emprunt, ce qui se produit lorsque celui-ci n'est pas effectué par rapport au monde, mais par rapport à la littérature :

[c]e dernier se trouve en conséquence doté de caractères différents, puisque l'énoncé emprunté est d'emblée un énoncé fictionnel et qu'il ne peut donc pas faire l'objet d'un processus de fictionnalisation (même s'il peut éventuellement être refictionnalisé).³

Le modernisme se développe après la grande période du roman réaliste, qui avait institué non seulement la représentation du monde mais aussi, à en croire certains critiques, la référence comme projet. C'est ce qui ressort de la lecture de Searle selon lequel

[d]ans le cas de la fiction réaliste ou naturaliste, l'auteur fera référence à des lieux et à des faits réels en mêlant ces références à celles de la fiction ; de cette manière il rend possible le traitement du récit de fiction comme prolongement de notre connaissance actuelle des faits.⁴

Dans un domaine moins théorique, Jacques Dubois se livre à un même constat dans son essai en dissociant le projet réaliste, qui « survit » jusqu'au milieu du XX^e siècle, du Nouveau

¹ T. SAMOYAULT, *op. cit.*, p. 83.

² *Ibid.*, p. 85.

³ *Ibid.*, p. 85.

⁴ J. SEARLE, *op. cit.*, p. 117.

Roman. Mais dans la mesure où ce dernier apparaît comme l'actualisation française, tardive, de mutations déjà à l'ordre du jour dans le modernisme – en atteste le statut de précurseurs reconnu par les Nouveaux romanciers à des écrivains comme Woolf, Faulkner ou Kafka¹ – ce qui suit peut tout aussi bien s'appliquer aux œuvres novatrices du tournant du siècle :

le roman réaliste, s'il demeure, n'est plus en prise sur l'Histoire comme l'était son prédécesseur. [...] [A]ujourd'hui le roman de création ne peut plus se satisfaire du seul modèle réaliste. Entre-temps s'est ouverte "l'ère du soupçon", selon la formule de Nathalie Sarraute ; elle a voulu que le doute soit jeté sur les fondements du romanesque, depuis l'intrigue jusqu'aux personnages ; elle a induit le genre à se tourner vers lui-même, à cultiver sa forme, à substituer à la référence au monde une référence à soi, c'est-à-dire à la littérature.²

Il ne s'agit pas ici de réintroduire l'idée d'une autoréférentialité du roman moderniste, mais de constater qu'il construit une forme de *référencialité* davantage que de *référentialité*, en intégrant aux textes des renvois aux œuvres du passé. La conséquence en est toutefois importante en ce que cette pratique de la référencialité permet de postuler une première ouverture des œuvres et un premier ferment d'unité et de légitimité pour un corpus qui, du point de vue purement formel et dans sa clôture, en était dépourvu.

Dans les deux exemples analysés plus haut, il est possible de considérer que le recours à des motifs baroquissants comme le *memento mori* ou le monde renversé fonctionne selon les termes de ce que Tiphaine Samoyault nomme « intertextualité substitutive », laquelle

signale l'impossibilité de l'écriture littéraire référentielle en même temps qu'elle la pallie. Devant la difficulté à rendre compte du monde en tant que tel, l'écrivain recourt à la bibliothèque, solution médiane entre la fiction et le compte rendu d'expériences référentiellement acceptables.³

L'incapacité foncière des romanciers modernistes à représenter directement la modernité technique entraîne ainsi un palliatif : à la description rhétorique positiviste réaliste et naturaliste, se voulant en prise directe sur la référence historique et mondaine, se substitue celle, poétique, qui médiatise le rapport au monde. Les exemples flirtent aussi avec cette « intertextualité ouverte » qui permet de « voir dans les textes, au-delà de leurs caractères propres, des signes du monde : sans être directement référentiels, ceux-ci renvoient au monde comme généralité, à l'histoire, au social »⁴. Par le truchement des motifs baroques, Thomas Mann comme Ramon Gómez de la Serna renvoient ainsi indirectement à une forme

¹ Voir *supra*, p. 107.

² J. DUBOIS, *op. cit.*, p. 10.

³ T. SAMOYAULT, *op. cit.*, p. 85-86.

⁴ *Ibid.*, p. 86.

d'angoisse face à la modernité technique susceptible, paradoxalement, de ramener les protagonistes des textes aussi bien que leurs lecteurs vers un frisson teinté de religiosité dans une époque pourtant post-nietzschéenne du fait d'une fragilisation des frontières ontologiques entre la vie et la mort.

Il semble d'ailleurs que cette intertextualité ouverte fonctionne à plein chez Virginia Woolf qui fait figurer les inventions de la modernité technique moins pour mettre en exergue leur caractère inquiétant que pour les employer comme les instruments d'une satire idéologique particulièrement mordante dans *Mrs Dalloway*. Le motif de la vanité est particulièrement présent au sein du roman, comme l'a bien montré Florence Godeau, dans le courant de la soirée de Clarissa dont il vient mettre en exergue l'artificialité¹. Mais il prend une résonance critique dans le passage de la voiture du dignitaire qui renvoie à la facticité du patriotisme de la population londonienne par le truchement des symboles de la modernité technique, actualisation moderniste des emblèmes traditionnels de la vanité rappelés par Florence Godeau : « la bougie, les fleurs fanées, les instruments de musique, les partitions, les livres, les instruments du savoir ou de la mesure du temps »². Contrairement à ce qui se produit chez Mann et Ramón, le frisson religieux ne naît pas directement du *memento mori* que l'invention moderne engendre, mais de la voiture elle-même qui fait bomber le torse des observateurs anglais réunis dans les différentes rues traversées et suscite un véritable vent de patriotisme :

Maintenant, le mystère les avait effleurés de son aile ; ils avaient entendu la voix de l'autorité ; le fantôme de la religion était en marche, les yeux bandés et la bouche grande ouverte. Mais personne ne savait de qui on avait vu le visage. Était-ce celui du Prince de Galles, de la reine, du Premier Ministre ? Le visage de qui ? Personne n'en savait rien.³ (*MD*, p. 1079)

Par une pratique ironique particulièrement mordante, le narrateur signale l'ambiguïté d'une vénération sans objet : l'ignorance de l'identité de la figure présente au sein de la voiture oblige à un fonctionnement métonymique et c'est finalement le seul véhicule, en ce qu'il contient le dignitaire, qui fait figure de support de la vénération et qui instaure une relation avec l'invisible. Cette vénération est finalement dénoncée, au sein du texte, comme éphémère

¹ F. GODEAU, « Une ombre au tableau. Vanités et mondanité dans quelques récits modernistes (M. Proust, J. Joyce, V. Woolf, T. Mann) », in *Études Épistémè. Vanités d'hier et d'aujourd'hui : permanence de l'éphémère* [en ligne], n°22, 2012,

<http://www.etudes-episteme.org/2e/?une-ombre-au-tableau-vanites-et>.

² *Ibid.*

³ « *But now mystery had brushed them with her wing ; they had heard the voice of authority ; the spirit of religion was abroad with her eyes bandaged tight and her lips gaping wide. But nobody knew whose face had been seen. Was it the Prince of Wales's, the Queen's, the Prime Minister's ? Whose face was it ? Nobody knew* » (15).

et artificielle et c'est précisément par le recours à un autre engin que la critique fonctionne. À la fin du passage en effet, un avion qui « laissait derrière lui » une « épaisse traînée de fumée blanche qui dessinait dans le ciel des arabesques en forme de lettres »¹ (MD, p. 1085) vient détourner l'attention des observateurs. La machine, qui « écrit » dans le ciel une publicité pour des caramels, vient mettre entre parenthèses, au sens propre dans le texte, la voiture du dignitaire :

« Toffee », murmura Mr. Bowley – (et la voiture passa les grilles [de Buckingham Palace], sans un regard de personne), et, coupant la fumée, l'avion fila, de plus en plus loin, et la fumée se dissipa et alla se tasser autour des formes arrondies des nuages.² (MD, p. 1085)

Le patriotisme de la foule est aussi éphémère que ces volutes de fumée – autre symbole baroque – qui connotent dans cette scène ce qu'un autre passage brossait déjà comme une vanité à travers une prolepse marquée par un humour sardonique prenant une dimension eschatologique :

La grandeur passait, dissimulée, dans Bond Street, à portée de main du commun des mortels qui se trouvaient maintenant, pour la première et la dernière fois de leur vie, à portée de voix de la royauté anglaise, du durable symbole de l'État ; symbole que sauront reconnaître les archéologues curieux, passant au crible les ruines du passé, lorsque Londres ne sera plus qu'un chemin herbeux, et que tous ceux qui se hâtent sur le trottoir en ce mercredi matin ne seront plus qu'ossements, avec en plus quelques alliances mêlées à leurs cendres et les plombages de leurs innombrables dents cariées.³ (MD, p. 1081)

L'insistance sur l'éphémère par le recours à des symboles baroques comme la fumée, de même que la fascination pour la mort, dessinent une vanité sophistiquée qui permet surtout à Virginia Woolf, par l'intermédiaire de son narrateur, d'exercer sa verve satirique sur le monde londonien de ce jour de juin⁴.

¹ « *fluttered behind it a thick ruffled bar of white smoke which curled and wreathed upon the sky in letters* » (22).

² « *'It's toffee', murmured Mr. Bowley - / (and the car went in at the gates and nobody looked at it), and shutting off the smoke, away and away it rushed, and the smoke faded and assembled itself round the broad white shapes of the clouds* » (22).

³ « [...] *greatness was passing, hidden, down Bond Street, removed only by a hand's-breadth from ordinary people who might now, for the first and the last time, be within speaking distance of the majesty of England, of the enduring symbol of the state which will be known to curious antiquaries, sifting the ruins of time, when London is a grass-grown path and all those hurrying along the pavement this Wednesday morning are but bones with a few wedding rings mixed up in their dust and the gold stoppings of innumerable decayed teeth. The face in the motor car will then be known* » (17-18).

⁴ L'on n'a à ce jour, sauf erreur de notre part, jamais encore remarqué que ce fameux avion retrouve l'idée d'un « affichage céleste » illustrée quelques décennies plus tôt dans la nouvelle du même nom par l'imagination fertile et ironique de Villiers de l'Isle-Adam, ce contempteur de la modernité bourgeoise et de la publicité forcenée qui lui est associée. Chez Woolf, la machine moderne par excellence, l'avion, se voit ainsi mise au service de l'abrutissement des masses. V. DE L'ISLE-ADAM, « *L'Affichage céleste* », in *Contes cruels*, Paris, GF Flammarion, 1980, p. 81-85.

Une autre forme de vanité apparaît chez Joyce, en particulier dans la longue nouvelle qui termine *Dublinois*, « Les Morts ». Elle n'apparaît pas pourtant, et pour cause, associée à la modernité technique dans la mesure où, comme souvent chez Joyce, c'est l'absence de cette dernière qui apparaît signifiante, la nouvelle constituant, dans son cadre dublinois, une forme d'envers de la modernité et du progrès, d'antithèse du mouvement. Sur un mode moins offensif, c'est ainsi une même forme d'intertextualité ouverte qui préside à la nouvelle de Joyce, ce « récit tout entier [...] plongé dans une atmosphère délétère »¹ dans lequel « [l]e moindre élément [...] (personnages, action dramatique, temps et lieu) est teinté de connotations funèbres »². L'objectif de la vanité joycienne intégrée au bal des Misses Morkan est ainsi clair : mettre en lumière la paralysie de l'Irlande, marquée par l'éternel retour de cérémonies factices dans lesquelles les convives peuvent aussi donner libre cours à un nationalisme synonyme de repli sur soi.

En élargissant la perspective, c'est-à-dire en dépassant la simple association de la modernité technique ou de son absence avec la topique baroque intégrée aux textes, les exemples abondent au sein du corpus, évoquant certains des motifs-clés de cette esthétique. Citons la dialectique entre le poids du destin et le libre-arbitre du personnage dans *L'Incongru*³, les multiples métamorphoses et transformations présentes dans *Ulysse* par les chapitres « Protée » et « Circé » notamment⁴, dans *Orlando* également, ou encore, les variations autour du *topos* du *theatrum mundi* dans *Les Faux-Monnayeurs* ou dans certaines des méditations de Peter Walsh au sein de *Mrs Dalloway*. Mais la question qui se pose à ce stade de l'investigation est la suivante : est-il possible de compléter l'indice que la référentialité associée à la modernité technique constitue ? De dépasser les simples allusions de circonstance pour figurer une référentialité baroque systématique au sein du roman moderniste, c'est-à-dire une façon de faire référence indirectement au monde par la mémoire de la littérature ? Une réponse univoque et affirmative apparaît dangereuse dans la mesure où

[l]es parallèles entre les « siècles » sont aléatoires : la diachronie n'est pas circulaire. La laïcisation des sociétés, l'industrialisation et les institutions démocratiques ont liquidé ou liquident les survivances de l'âge baroque. Tout arrimage univoque du baroque contemporain

¹ F. GODEAU, *art. cit.*

² *Ibid.*

³ Voir *infra*, p. 484-490.

⁴ Il va de soi que le baroquisme de Joyce fonctionne au second degré. Les titres initiaux constituent des renvois intertextuels à *L'Odyssée* d'Homère dont les deux divinités associées à la métamorphose ont été récupérées par certains des écrivains considérés aujourd'hui comme baroques. Voir J. ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circée et le paon*, Paris, José Corti, 2002 [1953]. Pour une perspective plus clairement comparatiste, voir D. SOUILLER, *La Littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1988.

à des structures sociales résiduelles ou à des nostalgies individuelles le condamnerait à n'être qu'un « style rétro » à l'usage d'une intelligentsia réactionnaire.¹

Que la référencialité baroque fonctionne au sein du roman moderniste n'empêche pas ce dernier de l'orienter dans un sens réactionnaire, non pas dans l'acception que donne Guérin au terme, une nostalgie passéiste, mais dans le sens d'une réaction contre le courant esthétique dominant du siècle précédent. Les motifs baroques ne viennent-ils pas en effet s'ajouter aux processus de fragmentation et d'intégration dans une optique de libération du roman, tant du point de vue de la vraisemblance que de la rigueur narrative ?

Si le récent *Dictionnaire Gide* contient une notice consacrée au classicisme, le baroque n'y figure pas. En cherchant des articles qui pourraient lui être connexes, celui consacré à l'« Espagne » précise que « l'art espagnol [...] est quelque peu étranger » à Gide et que « [t]out ce qui lui paraît odieux dans la littérature française lui paraît venir de là-bas : Hugo, Corneille, Rostand »². Si le Siècle d'Or lui était ainsi étranger, il n'en va pas de même de l'Angleterre élisabéthaine, autre grande patrie du baroque, et son « enthousiasme de jeunesse » pour Shakespeare « ne faiblira pas », lequel « restera l'une de ses grandes admirations »³. Pendant la rédaction des *Faux-Monnayeurs*, Gide traduit ainsi *Hamlet* et le roman en porte la trace. Les références sont attestées notamment par ces opérations de collage que sont les épigraphes⁴, mais aussi par l'insertion d'une citation dans le corps même du texte.

Suivant Édouard fraîchement arrivé à Paris, Bernard ramasse le bulletin de consigne que ce dernier a laissé tomber et, y voyant un moyen d'entrer en contact avec le romancier, il se ravise en décidant de récupérer la valise d'Édouard à la consigne de la gare pour la fouiller. Le passage intègre une citation d'*Hamlet* dont l'ambiguïté intrinsèque oblige à citer longuement :

« Un adipeux normal n'aurait rien de plus pressé que de lui rapporter ce papier », se dit-il.

*How weary, stale, flat and unprofitable
Seems to me all the uses of this world !*

ai-je entendu dire à Hamlet. Bernard, Bernard, quelle pensée t'effleure ? Hier déjà tu fouillais un tiroir. Sur quel chemin t'engages-tu ? Fais bien attention, mon garçon... Fais bien attention qu'à midi l'employé de la consigne à qui Édouard a eu affaire, va déjeuner, et qu'il est remplacé par un autre. Et n'as-tu pas promis à ton ami de tout oser ? (*FM*, p. 232)

¹ J. GUÉRIN, *art. cit.*, p. 40.

² M. SAGAERT, « Espagne », in P. MASSON, J.-M. WITTMANN (dirs.), *Dictionnaire Gide*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 141.

³ J. CLAUDE, « Shakespeare », *ibid.*, p. 381.

⁴ Les références à Shakespeare sont surtout présentes dans la première partie, à l'exemple des deux épigraphes empruntées à *Cymbeline*, respectivement en tête des chapitres III et VI.

Dans la note qu'il associe à la citation dans l'édition de la Pléiade, Alain Goulet, après la traduction gidienne des deux vers – « Combien me semble abject, plat, fatigant, improfitable tout l'ordinaire de cette vie » – propose l'interprétation suivante du passage : « Tout en maintenant son rôle d'“outlaw” hérité en partie du Lafcadio des *Caves du Vatican*, Bernard poursuit son identification avec Hamlet, trahissant sa quête inconsciente d'un père »¹. Ces mots suggèrent que la citation de Shakespeare est pensée ou prononcée par Bernard et que Gide aurait purement et simplement escamoté l'incise. Or ici, les guillemets se ferment juste avant la citation, clôturant le passage de monologue rapporté du personnage. Que la citation soit prononcée ne changerait rien aux signes diacritiques nécessaires à sa mise en exergue. Mais l'élément problématique reste le « je » employé après la citation, qui n'est pas le « je » de Bernard, mais celui du narrateur, marqueur fréquent dans les *Faux-Monnayeurs*² : c'est en effet lui qui cite, qui souffle plutôt dans la mesure où, par un effet de métalepse³, le narrateur semble directement s'adresser au personnage. Entre la dernière réplique du monologue rapporté et ce qui suit la prise de parole du narrateur intégrant la citation, « Il réfléchit pourtant que trop de précipitation risquait de tout compromettre » (*FM*, p. 233), Bernard aura pris sa décision, laquelle lui aura été soufflée par un narrateur double, à la fois ange et démon, qui dessine les contours d'une micro-psychomachie et qui explique la répétition de l'apostrophe : « Bernard, Bernard ». La nomination du personnage soumis à la pression conjugée de son bon comme de son mauvais ange est fréquente dans les pièces baroques, qui héritent en cela de la moralité médiévale où elle sert, dans la bouche des figures allégoriques, de *captatio benevolentiae*, à l'image de ce qui se produit dans *Doctor Faustus* de Marlowe alors que le protagoniste se saisit d'un livre de magie. À la mise en garde du bon ange, « Arrière, Faust, pose se livre maudit » fait suite, dans la réplique du mauvais ange, une forme d'encouragement : « Faust, continue tes progrès dans cet art renommé »⁴. Chez Gide, à la mise en garde initiale de la voix bienveillante du narrateur, fait suite celle du narrateur devenu diable qui en reprend les derniers mots pour la transformer en exhortation à agir, délivrant à Bernard un savoir sur les us-et-coutumes de la consigne qu'il pourrait d'ailleurs ignorer, facilitant ainsi son entreprise illicite. Cette argumentation, qui apparaît particulièrement sinieuse, domine le passage et, en son commencement, fait figurer ni plus ni moins qu'un

¹ A. GOULET, « *Les Faux-Monnayeurs* : Notice », in A. GIDE, *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 1230.

² Voir *infra*, p. 431 et *sq.*

³ Le fonctionnement métaleptique d'un certain roman moderniste sera étudié plus en détails dans la suite du présent ouvrage. Voir *infra*, p. 434 et *sq.*

⁴ CH. MARLOWE, *Doctor Faustus*, trad. F. LAROQUE, J.-P. VILLQUIN, Paris, GF Flammarion, 1997 [1592], p. 55.

argument d'autorité par l'intermédiaire de la citation shakespearienne qui flatte l'esprit littéraire de Bernard. La platitude et l'ennui associés aux usages du monde font rejaillir le prestige d'une vie d'aventure, argument d'autant plus décisif qu'il est associé par le narrateur, d'une façon particulièrement perverse, à un argument moral, en l'occurrence le respect de la parole donnée, ici celle de Bernard à Olivier.

Le recours à la psychomachie, chez Gide, loin de constituer une forme d'intertextualité ouverte ou substitutive, figure plutôt un assaut contre le réalisme. Comme tout ou presque en matière de modernisme, l'intégration de la topique baroque a paradoxalement à voir avec le réalisme et, davantage qu'un discours sur le monde, c'est peut-être une façon pour le roman moderniste de se dissocier de son prédécesseur que cette forme assez large d'intertextualité permet. Cela est vrai non seulement du point de vue des références convoquées, mais aussi d'une forme de baroque propre aux différents styles modernistes auxquels l'on associerait presque les caractéristiques prêtées par Guérin à un certain cinéma baroque contemporain, à savoir, « [l]a surélaboration de la forme » et le « codage arcanique »¹. La vanité, qui colore comme on l'a vu certains grands textes modernistes, ne serait-elle pas présente aussi pour connoter celle du projet réaliste ? Car la référence baroque semble posséder une épaisseur supplémentaire, et c'est à l'association de deux auteurs postmodernistes que nous devons cette idée.

Dans son fameux article intitulé « *The Literature of Exhaustion* », John Barth définit l'entreprise borgésienne à partir de la définition que l'auteur argentin donne du baroque :

Borges définit le Baroque comme « ce style qui épuise délibérément (ou essaie d'épuiser) ses possibilités et flirte avec sa propre caricature. » Bien que son œuvre ne soit *pas* baroque, hormis du point de vue intellectuel (le baroque ne fut jamais si concis, laconique, avare), cela suggère la vision selon laquelle l'histoire littéraire a été baroque, et a quasi totalement épuisé les possibilités de nouveauté. Ses *Ficciones* ne sont pas seulement les notes de bas de pages de textes imaginaires, mais les *post-scriptum* du véritable corpus de la littérature.²

Notre hypothèse est que le modernisme constitue la métamorphose baroque du réalisme et que l'intégration de la topique baroque au sein des œuvres figure en miroir ce que le roman cherche précisément à faire par rapport à son prédécesseur en intégrant des motifs de cette esthétique marquée par une recherche de l'épuisement. Affirmer que le modernisme est le

¹ J. GUÉRIN, *art. cit.*, p. 40.

² J. BARTH, « *The Literature of Exhaustion* », *art. cit.*, p. 73-74 : « *Borges defines the Baroque as "that style which deliberately exhausts (or tries to exhaust) its possibilities and borders upon its own caricature."* While his own work is not Baroque, except intellectually (the Baroque was never so terse, laconic, economical), it suggests the view that intellectual and literary history has been Baroque, and has pretty well exhausted the possibilities of novelty. His *ficciones* are not only footnotes to imaginery texts, but *postscripts* to the real corpus of literature ».

réalisme rendu baroque ne signifie pas qu'il est un post-réalisme. Il ne continue pas : non, il intègre l'entreprise réaliste pour l'épuiser, pour en épuiser les possibilités et il suffit, tout jugement de valeur mis à part, de lire avec attention *Ulysse*, *Mrs Dalloway*, *Les Faux-Monnayeurs* ou *Polycéphale et madame* pour y voir des romans de l'excès. Car l'entreprise d'épuisement implique l'excès, la réduction à l'absurde du projet réaliste. L'éthique moderniste suppose certes l'intégration de cette modernité précédente, mais d'une façon irrévérencieuse, sinon iconoclaste. En un mot comme en cent : le roman moderniste se fait le mémorial du réalisme.

III. *In memoriam*

1) **L'épuisement du réalisme en quatre réductions par l'absurde**

L'épuisement du réalisme permet de retrouver la question de la réduction : c'est en effet, en particulier par des mécanismes parodiques, une réduction à l'absurde qui s'opère et qui implique une poétique de l'excès pour être rendue visible. Dans chaque œuvre, une caractéristique-clé du réalisme au moins, d'une façon plus ou moins localisée, est intégrée pour mieux être détournée, afin de figurer cet épuisement engendré par un roman moderniste baroque dans son rapport avec son devancier. Trois manières d'épuiser le réalisme par l'excès apparaissent, à partir d'images stéréotypées ou de lieux-communs traditionnellement rattachés au réalisme : l'inventaire du réel, la tranche de vie et le miroir au bord du chemin.

a. Platitude litannique de l'inventaire

i) La chambre vide

La Chambre de Jacob, davantage que les autres textes de Virginia Woolf, fait figure de roman réaliste baroque en particulier du fait des passages descriptifs pluriels qui renvoient au lieu désigné par le titre.

Le chapitre III contient la première description de la chambre de Jacob, alors qu'il étudie à Cambridge. À la lecture, l'effet est étonnant en ce que la nature descriptive du passage évoque le réalisme tout en prenant ses distances avec lui dans un même mouvement. La première différence notable réside dans la question de la motivation de la description, véritable pierre de touche des pratiques réalistes et naturalistes. Chez Virginia Woolf, le segment descriptif semble prendre le contre-pied d'une description réaliste : tout le désigne en

effet comme arbitraire et ornemental. Arbitraire, car son insertion n'est pas reliée au passage qui précède, consacré à une villégiature en Cornouailles envisagée par Jacob et son ami Timmy Durrant. À la dernière phrase de la section, fait suite l'un de ces larges blancs typographiques qui constellent le roman de Woolf avant que ne débute un nouveau bloc de texte, sans lien chronologique ni causal explicite avec le précédent. S'ensuit d'abord une brève description de Trinity College avant que le texte ne se recentre sur la chambre de Jacob à proprement parler. Ornementale, car les blancs typographiques qui l'enserrent dessinent un cadre qui tend à faire de la description un tableau, Virginia Woolf représentant matériellement ce que les descriptions réalistes réalisaient verbalement. Mais c'est la tactique même des réalistes et des naturalistes pour motiver la description qui se voit sapée chez Woolf. La tentation est grande, à ce titre, de rapprocher la description de la chambre de Jacob de celle, combien célèbre, de la chambre de Goriot dans le roman balzacien. Mais là où Balzac motive la description en faisant glisser le texte vers une focalisation interne qui s'adapte au regard de Rastignac découvrant « le bouge où vivait le père »¹ pour la première fois, Woolf, elle, laisse la description à la charge de la seule narratrice. Cette dernière se voit d'ailleurs individualisée d'une façon minimale par un « on » (« *one* ») qui, s'il renvoie potentiellement à tout visiteur, suggère, par un discret effet métaleptique, que la narratrice est bel et bien présente dans la pièce² : « [l]a chambre de Jacob [...] était dans Neville's Court ; tout en haut ; si bien qu'en parvenant à sa porte on entra un peu hors d'haleine »³. L'individualisation minimale engendre une conséquence sur l'omniscience narrative, en atteste la modalisation de rigueur quant à la cause de l'absence de Jacob : « il n'était pas chez lui. Il dînait dans le Hall, *probablement* »⁴ (CJ, p. 923, nous soulignons). Cette omniscience défaillante n'empêche pas toutefois la narratrice de modeler la description qui ne se fait ni par ancrage ni par affectation⁵, mais par un effet de montage qui, après un plan large sur le cadre spatial, puis un plan plus reserré sur les bâtiments, ne fait apparaître la chambre de Jacob que dans la fin de la section.

Une fois la pièce à décrire introduite, la construction de la description semble volontairement simple voire simpliste. Le paragraphe est en effet construit sur l'anaphore de

¹ H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Paris, GF Flammarion, 2006 [1935], p. 166.

² Comme dans *Les Faux-Monnayeurs*, la narratrice envahissante de *La Chambre de Jacob* franchit parfois la frontière entre le niveau de la narration et celui de l'histoire, principe de la métalepse qui se verra consacrée un plus ample développement dans la troisième partie de cet ouvrage. Voir *infra*, p. 434 et sq.

³ « *Jacob's rooms [...] were in Neville's Court ; at the top ; so that reaching his door one went in a little out of breath* » (30).

⁴ « *but he wasn't there. Dining in Hall, presumably* » (30).

⁵ Nous empruntons la taxinomie employée par Vincent Jouve dans sa parfaite synthèse narratologique du traitement de l'espace dans le récit, inspirée, notamment, des travaux de Jean-Michel Adam et Philippe Hamon. V. JOUVE, *La Poétique du roman*, *op. cit.*, p. 40-44.

la tournure descriptive la plus plate qui soit, en français comme en anglais : « Il y avait » (« *There were* »), répétée à trois reprises, suivie à chaque fois d'une énumération. La première occurrence concerne à la fois le mobilier et les objets qui le jonchent :

Il y avait des iris jaunes dans un pot sur la cheminée ; une photographie de sa mère ; des cartes d'associations avec de petits croissants en relief, des blasons, des initiales ; des notes et des pipes ; sur la table était posé du papier réglé avec une marge en rouge – une dissertation, sans doute – « L'histoire est-elle faite de la biographie des grands hommes ? »¹ (*CJ*, p. 923)

Cette première partie de la description apprend-elle au lecteur quoi que ce soit de nouveau sur l'occupant de ladite chambre ? Non, dans la mesure où les détails que sont les cartes et la dissertation renvoient à la vie estudiantine de Jacob, que le lecteur connaît déjà. La suite n'est guère plus éclairante. Elle est surtout construite sur l'inventaire de la bibliothèque du personnage, laquelle témoigne d'un éclectisme certain puisque s'y trouvent « [I]es vies du duc de Wellington [...] ; Spinoza ; les œuvres de Dickens ; *La Reine des fées* [...] »², mais aussi « tous les élisabéthains »³, « [I]es œuvres de Jane Austen »⁴, un « Carlyle », « des livres sur les peintres de la Renaissance, un *Traité sur les maladies du cheval*, et tous les manuels habituels »⁵ (*CJ*, p. 923). Cette liste ne saurait guère, au premier abord, avoir d'autre sens que mimétique dans la mesure où les titres cités ne dépareillent pas dans la bibliothèque d'un étudiant de Cambridge y compris, comme les notes de Sue Roe l'indiquent dans l'édition anglaise du texte, le *Traité sur les maladies du cheval*, « un élément sérieux de toute bibliothèque de *gentleman*, dans la mesure où l'automobile était encore une invention récente »⁶.

La description woolfienne ne témoignerait-elle ainsi que d'une refonte formelle, d'une adaptation à l'espace littéraire des progrès accomplis dans le domaine des arts visuels, sans rupture drastique avec les pratiques réalistes ? Comme souvent dans *La Chambre de Jacob*, le diable est dans les détails, en l'occurrence ici dans une rupture de la suspension volontaire d'incrédulité permise par la mention d'un des auteurs de la bibliothèque du jeune homme : Jane Austen dont les œuvres sont présentes, d'après la narratrice, « par considération, peut-

¹ « *There were yellow flags in a jar on the mantelpiece ; a photograph of his mother ; cards from societies with little raised crescents, coats of arms, and initials ; notes and pipes ; on the table lay paper ruled with a red margin – an essay, no doubt – 'Does History consists of the Biographies of Great Men ?'* » (31).

² « *Lives of the Duke of Wellington [...] ; Spinoza ; the works of Dickens ; the Faëry Queen [...]* » (31).

³ « *all the Elizabethans* » (31).

⁴ « *The works of Jane Austen* » (31).

⁵ « *books upon the Italian painters of the Renaissance, a Manual of the Diseases of the Horse, and all the usual text-books* » (31).

⁶ S. ROE, « *Notes* », in V. WOOLF, *Jacob's Room*, London, Penguin Classics, p. 163 : « *a serious component of any gentleman's library, since the motor car was still a very recent invention* ».

être, pour les critères de quelqu'un d'autre »¹ (CJ, p. 923). Le roman ne nous dit jamais qui est ce « quelqu'un d'autre », mais il n'est pas impossible, en vertu de son goût pour la littérature de Jane Austen, « la femme dont l'art fut le plus parfait, l'écrivain aux livres immortels »², qu'il s'agisse de la romancière elle-même, qui rappelle ici au lecteur le plus aguerri sa présence dans l'organisation de cette description, sa présence dans l'entreprise de façonnement du monde fictionnel projeté par le texte. Dès lors, le passage ne cherche plus à faire passer la chambre de Jacob pour un lieu réel, mais attire l'attention du lecteur sur sa construction, tabou absolu des réalismes du siècle précédent qui, associé à l'aspect pour le moins monotone de la litanie du mobilier de la chambre et du contenu de la bibliothèque, font du passage non seulement une parodie de description réaliste³, mais surtout une tentative d'épuisement passant par une réduction à un inventaire on ne peut plus plat et statique.

C'est en effet une description fort peu animée que propose Virginia Woolf, à l'inverse même des pratiques réalistes souvent dynamisées par des verbes de mouvement, lequel est limité à la fin du texte, d'une façon à peine perceptible tant il est ténu : « L'air languit dans une chambre vide, à peine fait-il se gonfler le rideau ; les fleurs dans le pot bougent. Une fibre du fauteuil en osier craque, bien que personne n'y soit assis »⁴ (CJ, p. 923). En conséquence, ce sont toutes les fonctions classiques ou presque de la description qui se voient sapées : la fonction mimésique, par l'intervention auctoriale déguisée qui rappelle le caractère construit du passage descriptif, la fonction mathésique dans la mesure où le texte ne diffuse ici aucun savoir sur le monde. La fonction sémiosique est plus complexe et Virginia Woolf ne la gomme pas totalement : des informations sont certes données, mais pour la plupart elles sont redondantes par rapport à celles que le lecteur possédait déjà. Le personnage, absent, n'est pas évalué dans la mesure où il semble que la chambre de Jacob pourrait être celle de tout étudiant de Cambridge ; le récit n'est pas dramatisé car la description, prise en charge par la narratrice dans un passage autonome sans lien direct avec le reste du récit, est vierge de tout enjeu narratif. Mais par le truchement de détails infimes, la suite de l'histoire se voit peut-être préparée, d'une façon cryptée car uniquement symbolique. La chambre contient en effet « un

¹ « *in deference, perhaps, to some one else's standard* » (31).

² V. WOOLF, « Jane Austen », in *Le Commun des lecteurs*, trad. C. CANDIARD, Paris, L'Arche, 2004, p. 177.

³ Le terme se justifie ici si l'on rappelle, avec Gérard Genette, qu'on ne parodie jamais un texte singulier : « Entre le corpus imité [...], quels que soient son ampleur et son principe de constitution (de sélection), et le texte imitatif, s'interpose inévitablement cette *matrice d'imitation* qu'est le modèle de compétence ou, si l'on préfère, l'idiolecte du corpus imité, destiné à devenir celui du mimotexte. [...] Car imiter précisément, dans son éventuelle singularité, un texte singulier, c'est d'abord constituer l'idiolecte de ce texte, c'est-à-dire identifier ses traits stylistiques et thématiques propres, et les *généraliser*, c'est-à-dire les constituer en matrice d'imitation, ou réseau de mimétismes, pouvant servir indéfiniment ». G. GENETTE, *Palimpsestes*, op. cit., p. 90.

⁴ « *Listless is the air in an empty room, just swelling the curtain ; the flowers in the jar shift. One fibre in the wicker arm-chair creaks, though no one sits there* » (31).

dictionnaire de grec avec des pétales séchés de coquelicot, comme de la soie entre les pages »¹, fleur des combattants anglais durant la Première Guerre mondiale, le symbole s’ajoutant ici au nom Flanders² comme autant d’effets d’annonce du destin funeste de Jacob. Sans enjeu véritable autre que le pur inventaire et l’énumération de détails, la première description de la chambre de Jacob réduit le réalisme à son expression la plus élémentaire sinon rudimentaire en mettant un point d’honneur à s’écarter des normes réalistes tout en donnant l’impression qu’elle en hérite, pour mieux les parodier.

Le passage consacré à la seconde chambre, ici plutôt un appartement, occupé par Jacob, en témoigne plus largement encore en ce qu’il moque à la fois la tendance métonymique – l’habitat qui reflète l’habitant – mais aussi, plus discrètement, les théories physiognomoniques. La « malle de bois noire, sur laquelle son nom écrit à la peinture blanche était encore visible »³ (CJ, p. 955) parodie par l’absurde l’analogie entre le mobilier et son propriétaire qui constitue l’une des caractéristiques de la description réaliste. D’un objet, on glisse vers le mobilier – « trois fauteuils en osier et une table à abattants »⁴ – puis plus largement vers l’architecture de ce type d’habitation :

Ces maisons [...] ont été bâties, disons, il y a cent cinquante ans. Les pièces sont de jolie proportion, les plafonds hauts ; au-dessus de la porte d’entrée, une rosace ou un crâne de bélier, est sculptée dans le bois. Le XVIII^e siècle a une distinction bien à lui. Même les lambris, recouverts de peinture couleur framboise, ont une distinction bien à eux...⁵ (CJ, p. 955)

Les précisions historiques, dont la narratrice est visiblement peu certaine, comme en atteste le « disons » (« *say* ») qui, par son fonctionnement modal, témoigne davantage de l’hypothèse ou de l’approximation que de la certitude, permettent surtout d’établir une analogie entre la pièce et son occupant lui-même que le passage à un autre paragraphe vient mettre en exergue : « “De la distinction” – Mrs. Durrant disait que Jacob Flanders avait “l’air distingué”. “Il est

¹ « *a Greek dictionary with the petals of poppies pressed to silk between the pages* » (31).

² « Flanders [...] désigne en anglais la Flandre, cette plaine qui s’étend en bordure de la mer du Nord en France et en Belgique. Pour les Anglais, un peu comme Verdun pour les Français, le mot *Flanders* évoque inmanquablement la Grande Guerre et ses morts. C’est notamment autour d’Ypres, à l’automne de 1914 et au printemps de 1915, qu’a eu lieu la bataille des Flandres, l’une des plus meurtrières de la Première Guerre mondiale, bataille dans laquelle les troupes britanniques et canadiennes étaient massivement engagées ». A. HABERER, « *La Chambre de Jacob* : Notice », in V. WOOLF, *Œuvres romanesques I*, op. cit., p. 1408.

³ « *black wooden box, upon which his name was still legible in white paint* » (58).

⁴ « *three wicker chairs and a gate-legged table* » (58).

⁵ « *These houses [...] were built, say, a hundred and fifty years ago. The rooms are shapely, the ceilings high ; over the doorway a rose, or a ram’s skull, is carved in the wood. The eighteenth century has its distinction. Even the panels, painted in raspberry-coloured paint, have their distinction...* » (58).

extrêmement gauche, disait-elle, mais il a l'air tellement distingué" »¹ (CJ, p. 955). Ce jugement est dans un premier temps corroboré par la narratrice :

Quand on le voit pour la première fois nul doute que c'est le mot qui lui convient. Renversé dans son fauteuil, retirant sa pipe de ses lèvres, [...] distinction était l'un des mots à utiliser naturellement [...].² (CJ, p. 955)

Mais c'est là le terme qui convient à une première appréhension du personnage et qui ne saurait résumer à lui seul Jacob Flanders tant ce dernier semble difficile à appréhender. Dans l'énumération qui suit, fondée sur une série de questions, Virginia Woolf parodie la prétention réaliste à épuiser une figure humaine à partir d'un ensemble de traits définis qui permettent de lui donner des contours nets et précis :

à le regarder, on aurait trouvé difficile de dire à quel endroit de l'Opéra Jacob avait sa place, à l'orchestre, au premier balcon ou au poulailler. Écrivain ? Il n'était pas assez égocentrique. Peintre ? Il y avait quelque chose dans la forme de ses mains (du côté de sa mère il descendait d'une famille de la plus grande ancienneté et de la plus profonde obscurité) qui dénotait le bon goût.³ (CJ, p. 955)

Le terme « distinction » reste bien vague s'il demeure difficile, au surplus, d'appréhender, de lire le personnage de Jacob. Son physique ne dénote en rien son appartenance sociale, même si Virginia Woolf s'amuse ici avec les clichés balzaciens en lien avec la physiognomonie en associant « la forme de ses mains », trait visiblement héréditaire qui connote aussi une forme de naturalisme, et le « bon goût ». Mais cette tentation réaliste connaît ensuite un coup d'arrêt brutal qui replace le texte de Woolf dans le registre de la charge implicite : « Ensuite sa bouche – mais assurément, de toutes les pratiques futiles, celle-ci qui consiste à dresser le catalogue des traits est la pire. Un mot suffit. Mais si on ne peut le trouver ? »⁴ (CJ, p. 955). Le personnage est une énigme et l'on pourrait épuiser la somme des traits qui le composent sans pour autant le comprendre, autrement dit, son habitat, son mobilier, les manières mêmes de Jacob voire son physique disent fort peu de choses du personnage, façon, pour Woolf, de plaider pour le mot juste, qui constituerait la clé pour comprendre Jacob, mais qui n'existe

¹ « 'Distinction' – Mrs Durrant said that Jacob Flanders was 'distinguished-looking.' 'Extremely awkward', she said, 'but so distinguished-looking' » (59).

² « Seeing him for the first time that no doubt is the word for him. Lying back in his chair, taking his pipe from his lips, [...] distinction was one of the words to use naturally [...] » (59).

³ « from looking at him, one would have found it difficult to say which seat in the opera house was his, stalls, gallery, or dress circle. A writer ? He lacked self-consciousness. A painter ? There was something in the shape of his hands (he was descended on his mother's side from a family of the greatest antiquity and deepest obscurity) which indicated taste.

⁴ « Then his mouth – but surely, of all futile occupations this of cataloguing features is the worst. One word is sufficient. But if one cannot find it ? » (59).

sans doute pas, et qui colore de vanité le projet réaliste. L'on pourrait dès lors proposer une autre interprétation de la présence du « crâne de bélier » au sein de l'architecture de l'appartement. S'il fonctionne comme un *memento mori* qui annonce la mort future de Jacob, il symbolise aussi la mort du roman réaliste, le texte de *La Chambre de Jacob* l'instituant, dans ces différentes scènes, en hypogeuze pour mieux signifier son obsolescence.

La fin du passage descriptif témoigne également d'une autre ambiguïté. « Un mot suffit » en effet pour percer à jour l'énigme-Jacob, une clé, pour le dire autrement. De ce point de vue, la tentation est parfois grande d'expliquer Jacob par la biographie de Virginia Woolf dans la mesure où cette dernière aurait aussi représenté, derrière le protagoniste, son frère Thoby Stephen. Mais faire de *La Chambre de Jacob* un roman à clés, outre sacrifier à une lecture néo-mimétique dont l'on a plus haut signalé les contradictions, serait de surcroît contrevenir au projet de la romancière. Qu'elle investisse certaines données autobiographiques n'est guère douteux – la fiction emprunte toujours au réel – mais la lecture (auto)biographique ignore l'ironie mordante sur laquelle le projet romanesque de Virginia Woolf repose. Jacob est en effet le cobaye d'une expérience romanesque qui fonctionne selon les règles d'un véritable processus de sappe et d'épuisement du réalisme. *La Chambre de Jacob* est sous cet aspect moins un chant de déploration que de célébration de la mort du réalisme dans une élégie ironique, célébration qui se donne à lire, d'une façon particulièrement complexe, au sein du dernier chapitre du roman qui met en scène Mme Flanders et Oliver Bonamy, ami de Jacob, en train de mettre de l'ordre dans les affaires personnelles du jeune homme. Or cet ultime chapitre fonctionne largement sur la réécriture littérale des descriptions de la chambre qui précèdent. Le paragraphe sur l'architecture se retrouve d'abord, à l'identique¹. La brève description impressionniste du premier passage concernant la chambre de Jacob se voit là aussi recopiée dans la suite du texte². Bien entendu, si les mots sont absolument les mêmes, le sens, lui, a évolué : le crâne de bélier n'annonce plus ce qui sera, mais ce qui fut, de même que la distinction architecturale de la pièce n'est plus liée par la moindre analogie au personnage qui l'occupe. Ce qui était, dans le premier passage descriptif,

¹ « Le XVIII^e siècle a une distinction bien à lui. Ces maisons ont été bâties, disons, il y a cent cinquante ans. Les pièces sont de jolie proportion, les plafonds hauts ; au-dessus de la porte d'entrée une rosace, ou un crâne de bélier, est sculptée dans le bois. Même les lambris, recouverts de peinture couleur framboise, ont une distinction bien à eux » : « *The eighteenth century has its distinction. These houses were built, say, a hundred and fifty years ago. The rooms are shapely, the ceiling high ; over the doorways a rose or a ram's skull is carved in the wood. Even the panels, painted in raspberry-coloured paint, have their distinction* » (CJ, p. 1061/155).

² « L'air languit dans une chambre vide, à peine fait-il se gonfler le rideau ; les fleurs dans le pot bougent. Une fibre du fauteuil d'osier craque, bien que personne n'y soit assis » : « *Listless is the air in an empty room, just swelling the curtain ; the flowers in the jar shift. One fibre in the wicker arm-chair creaks, though no one sits there* » (CJ, p. 1061/155).

vacance provisoire, est désormais absence éternelle. Mais la fin du texte se fait encore plus précise sur le sens à donner au dernier chapitre :

« Jacob ! Jacob ! » cria Bonamy, debout près de la fenêtre. Les feuilles retombèrent.

« Un tel désordre partout ! » s'exclama Betty Flanders, ouvrant brusquement la porte de la chambre à coucher.

Bonamy se détourna de la fenêtre.

« Et celles-ci, qu'est-ce qu'il faut que j'en fasse, Mr. Bonamy ? » Elle tenait à la main une vieille paire de chaussures de Jacob.¹ (CJ, p. 1062)

Les cris de Bonamy reprennent ici ceux du jeune Archer, frère de Jacob, dans les premières pages du roman² : du début à la fin, le personnage n'aura jamais été trouvé et le désordre entourant la vie de Jacob n'aura jamais été remis en ordre. Mais ce qui se lit également dans un tel dénouement, et par la répétition dont il témoigne, c'est un ultime pied de nez au roman réaliste dont l'épuisement est consommé par la redite qui signifie symboliquement la disqualification de tout schéma téléologique : le texte n'aboutit à rien, ne se dénoue pas et l'irruption aussi rapide qu'implicite de la Première Guerre mondiale ferait presque figure de *deus ex machina* permettant de mettre fin à un roman qui, par l'incapacité à trouver le mot juste pour définir le personnage, aurait pu étendre son enquête sur plusieurs centaines de pages. L'interprétation pourrait étonner, voire choquer par la légèreté qu'elle suppose dans le traitement romanesque d'un événement historique qui hante deux des plus grands textes de la romancière. Mais *La Chambre de Jacob* n'est précisément pas *Mrs Dalloway* : la fin du texte est en effet quasi absolument dépourvue du *pathos* dont son successeur ne fera pas l'économie. Entre l'un et l'autre, aura peut-être eu lieu, nous y reviendrons, une ré-humanisation du roman là où *La Chambre de Jacob* constitue une tentative féroce, voire violente, d'épuisement, nous dirions presque d'harassement sans résister au bon mot qui consisterait à le rapprocher du terme anglais de *harassment*, harcèlement. *La Chambre de Jacob* n'est pas un roman réaliste ou naturaliste de l'échec, à la façon de *L'Éducation sentimentale*, d'*Illusions perdues*, des *Malavoglia* du vériste italien Giovanni Verga ou des *Buddenbrook* de Thomas Mann, mais un roman de l'échec du projet réaliste.

¹ « 'Jacob ! Jacob !' cried Bonamy, standing by the window. The leaves sank down again. / 'Such confusion everywhere !' exclaimed Betty Flanders, bursting open the bedroom door. / Bonamy turned away from the window. / 'What am I to do with these, Mr. Bonamy ?' / She held out a pair of Jacob's old shoes » (155).

² « "Ja-cob ! Ja-cob !" cria Archer » : « "Ja-cob ! Ja-cob !" Archer shouted » (CJ, p. 892/4).

ii) Le retour à Ithaque

Ce n'est pas l'échec du texte que Wyndham Lewis met en exergue à la suite de sa lecture d'*Ulysse*, mais certaines réserves, la principale étant liée à l'hypertrophie de matière à l'œuvre chez Joyce : « [à] la fin d'une longue lecture de *Ulysse*, vous saisissez que vous avez fait l'expérience de la méthode naturaliste poussée jusqu'au parfait cauchemar »¹. De ce point de vue, « Ithaque » apparaît comme un chapitre révélateur. Avec ses multiples listes, son inventaire de la bibliothèque bloomienne et du contenu d'un tiroir autant que sa propension à un effet boule de neige, une précision en entraînant une suivante, qui pourrait fort bien entraîner une suivante, à l'infini², il semble en effet que Joyce radicalise l'inventaire du réel réaliste rendant possible d'ailleurs l'établissement du fameux plan inséré dans l'édition de la Pléiade. Tout ou presque semble devoir être dit en effet de la maison des Bloom, de ses pièces, de ses meubles et des êtres qui s'y trouvent.

La forme catéchistique employée par Joyce lui permet de construire l'intégralité de son chapitre sur une succession de questions et de réponses qui pourrait ainsi témoigner d'une volonté d'épuisement du réel. Pas une question en effet qui ne trouve de réponse, manière de suggérer que tout peut être dit et, d'une façon moins tonitruante que dans *La Chambre de Jacob*, il faut attendre un événement décisif, le coucher de Bloom, pour mettre fin à une longue litanie que le lecteur appréhenderait presque de voir se dévider sur plusieurs centaines de pages et potentiellement à l'infini. C'est en effet le principe de la *copia verborum* qui domine, en particulier au sein des listes, à l'image de celle, longue d'une page et demie, du contenu du premier tiroir du bureau de Bloom dans lequel se lit, outre la pratique de l'inventaire, la propension à un retour aux origines, à Ithaque pourrait-on dire. Cela est vrai aussi bien des objets, comme ce « bout d'un bâton de cire rouge à moitié fondu, provenant des réserves de MM. Hely, Ltd, 89, 90 et 91 Dame Street »³ (*U*, p. 782), que des êtres, à l'image

¹ W. LEWIS, *Time and Western Man*, Boston, Beacon Press, 1957 [1927], p. 91 : « At the end of a long reading of *Ulysses* you feel that it is the very nightmare of the naturalistic method that you have been experiencing ».

² C'est ce qui émane, par exemple, du paragraphe correspondant au moment où Molly allume la lumière dans la chambre de l'étage : « Quel signe visiblement lumineux attira le regard de Bloom, qui attira le regard de Stephen ? / Au second étage (côté jardin) de sa maison (celle de Bloom) la lumière d'une lampe à huile de pétrole avec abat-jour oblique, projetée sur l'écran d'un store à bobine fourni par Frank O'Hara, fabricant de stores, tringles à rideaux et fermetures mécaniques, 16 Aungier Street » : « What visible luminous sign attracted Bloom's, who attracted Stephen's gaze ? / In the second storey (reere) of his (Bloom's) house the light of a paraffin oil lamp with oblique shade projected on a screen of roller blind supplied by Frank O'Hara, window blind, curtain pole and revolving shutter manufacturer, 16 Aungier street » (*U*, p. 761/663). Outre le fait que la réponse pourrait s'étendre potentiellement jusqu'aux précisions du quartier, de la ville et du pays, chaque élément du monde fictionnel projeté pourrait faire l'objet des mêmes précisions.

³ « a butt of red partly liquefied sealing wax, obtained from the stores department of Messrs Hely's, Ltd., 89, 90, and 91 Dame Street (681).

de ce « camée-broche, appartenant à Ellen Bloom (née Higgins), décédée »¹ (*U*, p. 782). Mais chez Joyce, la *copia* vient paradoxalement mettre en lumière le principe de sélection qui guide toute tentative réaliste et c'est au lecteur qu'il revient aussi de (se) poser des questions : pourquoi tel objet plutôt que tel autre voit-il son origine précisée ? En reprenant l'inventaire du tiroir, pourquoi ignore-t-on l'origine de ce « paquet de 1 douzaine d'enveloppes crème et de papier à lettres à réglure pâle filigrané, maintenant diminué de 3 »² ? Pourquoi ignore-t-on l'origine de « la loupe de faible grossissement »³ ou des « 2 cartes photographiques pornographiques »⁴ (*U*, p. 783) ? Par l'hypertrophie du détail, le narrateur joycien ne fait qu'attirer l'attention du lecteur sur le manque et met en exergue, indirectement, la vanité de toute tentative d'épuisement du réel.

Cette volonté d'épuisement du réalisme engendre le sabotage en règle du dénouement. Ce qui devrait en effet constituer le point culminant de la maigre intrigue du roman, la réunion au 7 Eccles Street des deux personnages principaux du texte dans son dernier chapitre avant le *post-scriptum* que constitue « Pénélope », est en effet réduit à un pur tour de force narratif, ce « genre d'épreuves que Joyce appréciait », à savoir, selon Karen Lawrence, « abandonner l'arsenal des armes de la littérature, comme le *climax*, le ton et le style dramatiques ainsi que la narration linéaire »⁵. De ce point de vue, le lecteur peut expérimenter une même impression de platitude litanique que dans les descriptions de *La Chambre de Jacob* et se voir aussi privé, dans le dénouement du roman, de tout pathos.

Comment prirent-ils congé l'un de l'autre en se séparant ?

Ils se tenaient perpendiculaires à la même porte et à des côtés différents de sa base, les lignes de leurs bras valédicteurs se rencontrant en n'importe quel point et formant n'importe quel angle inférieur à la somme de deux angles droits.

Quel bruit vint accompagner l'union de leurs mains tangentielles, la désunion de leurs mains respectivement centrifuge et centripète ?

Le bruit de la sonnerie de l'heure de la nuit tintant au carillon de l'église Saint-Georges.⁶ (*U*, p. 762)

¹ « a cameo brooch, property of Ellen Bloom (born Higgins), deceased » (681).

² « 1 pack of 1 dozen creamlaid envelopes and faintruled notepaper, watermarked, now reduced by 3 » (682).

³ « a lowpower magnifying glass » (682).

⁴ « 2 erotic photocards » (682).

⁵ K. LAWRENCE, *The Odyssey of Style in « Ulysses »*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p. 183 : « to abandon the arsenal of literature's weapons, like dramatic climax, tone, style, and linear narration, and still to tell the story is the kind of challenge Joyce enjoyed ».

⁶ « How did they take leave, one of the other, in separation ? / Standing perpendicular at the same door and on different sides of its base, the lines of their valedictory arms, meeting at any point and forming any angle less than the sum of two right angles.

What sound accompanied the union of their tangent, the disunion of their (respectively) centrifugal and centripetal hands ? / The sound of the peal of the hour of the night by the chime of the bells in the church of

De la même façon que *La Chambre de Jacob* empêche le lecteur de prendre congé d'un personnage qui disparaît à l'intérieur de l'un des blancs, visuels, du texte, neutralisant l'élégie et le pathétique qui pourrait lui être associé, le moment même de la séparation de Bloom et Stephen est parasité par l'insertion de deux paragraphes consacrés aux activités présentes des compagnons rencontrés ou côtoyés par Bloom durant sa journée. Cette disparition de Stephen entre les lignes, laissant le lecteur dans l'attente d'un dénouement réel à l'histoire du jeune homme, qui ne viendra jamais, autant que des derniers mots, s'ils existent, échangés par les deux hommes, illustrent le paradoxe fondamental sur lequel repose le chapitre. Donnant l'impression de tout dire, le narrateur maintient en réalité l'essentiel dans le silence, jouant des blancs du texte et témoignant dans un même temps de la vanité de l'entreprise consistant à proposer, d'une façon exhaustive, l'inventaire du réel.

La réduction à l'absurde des éléments de base du roman et de la structure bi-polaire « père et fils » ne sert qu'à amplifier le hiatus qui sépare à jamais Bloom et Stephen. Encore faut-il suivre cette courbe, épingle le moment asymptotique du rapprochement maximal et tracer l'ellipse de l'écart : ainsi peut s'élaborer une théorie de l'impossible paternité, qui, « fiction légale », produit cependant les lois de la fiction.¹

écrit Jean-Michel Rabaté. Toute fiction littéraire est par essence aussi décevante que la fiction légale de la paternité, *Leitmotiv* associant Bloom et Stephen dans le roman, qui ne parvient pas même à s'accomplir dans le symbolique. Joyce, dans ce chapitre en particulier, mais dans le reste d'*Ulysse* plus largement², a fort bien compris la nature intrinsèquement incomplète de la fiction, en jouant autour des blancs qui devraient permettre au lecteur une compréhension en bonne et due forme du pseudo-*climax*, longtemps attendu, que constitue la réunion entre Bloom et Stephen à Ithaque.

« Ithaque » pose en réalité une autre question, en creux : celle de la fiabilité de la voix narratoriale. Les pages qui précèdent le coucher de Bloom font en effet figurer une hyperbolique liste de vingt-cinq personnages masculins qui constitueraient autant d'amants passés de Molly. Mais cette liste est largement contredite par le monologue final de cette dernière. Certaines figures ne sont ainsi que brièvement mentionnées, à l'image de John Henry Menton, auquel Molly ne pense qu'une seule fois, en se remémorant d'ailleurs les propos tenus par Bloom dans le récit qu'il lui a fait de sa journée avant de se coucher : « Hynes m'a retenu qui ai-je rencontré ah oui j'ai rencontré vous rappelez-vous Menton et qui

Saint George » (664-665).

¹ J.-M. RABATÉ, *Joyce : portrait de l'auteur en autre lecteur*, Petit-Roeulx, Cistre, 1984, p. 45.

² Voir *infra*, p. 560 et sq.

donc d'autre [...] »¹ (U, p. 803). Unique occurrence du nom, il ne suscite aucune pensée particulière chez Molly. Il en va de même d'un autre prétendant potentiel, Matthew Dillon, mentionné une fois également, hôte d'une réception durant laquelle la figure féminine rencontra jadis Stephen, encore petit garçon : « je lui plaisais aussi quand je l'ai rencontré chez Mat Dillon je m'en souviens bien »² (U, p. 847), mais aucune trace d'une quelconque liaison avec ce dernier. Certaines figures mentionnées dans la liste sont même disqualifiées par Molly, en ce qu'elle témoigne pour un être comme Andrew « Pisser » Burke, par exemple, d'une visible antipathie :

cet autre joli cœur Burke celui des Armes de [la Cité] en train de fureter comme d'habitude sur l'embarcadère toujours là où il n'avait rien à faire quand il y avait une dispute une figure à vomir et nous nous détestions cordialement [...] »³ (U, p. 835).

Dans la note associée à cette liste dans l'édition de la Pléiade, Jacques Aubert suggère qu'

il faut donner à cette transgression l'acception des plus larges définie par l'Évangile selon saint Matthieu, v, 28 : « Quiconque regarde une femme pour la désirer a déjà commis, dans son cœur, l'adultère avec elle ».⁴

Si la proposition est séduisante, il n'en demeure pas moins que cette lecture n'est jamais suggérée par le narrateur d'« Ithaque », lequel ne disqualifie pas non plus la liste des vingt-cinq amants, ne souligne ni l'erreur bloomienne, s'il est question de faits, ni son interprétation large à partir du texte biblique, si c'est bel et bien celle-ci que le texte met en exergue. Le texte propose en effet la liste de Bloom, non celle du narrateur. C'est Bloom qui « pens[e] que toujours celui qui entre s'imagine entrer le premier alors qu'il n'est jamais que le dernier numéro de la série précédente même s'il est le premier de la suivante »⁵ (U, p. 794) et « sa série »⁶ (nous soulignons) qui suit. Mais en adaptant sa narration à la pensée de Bloom, le narrateur est obligé de faire le deuil de l'exhaustivité absolue et de l'épuisement des données du réel, dont se signale, une fois encore, la vanité. En effet, la *copia* fait paradoxalement ressortir les blancs du texte et parasite son fonctionnement. Si le lecteur prend la liste pour argent comptant, alors il est trompé et la fiction prend moins la forme des assertions feintes

¹ « Hynes kept me who did I meet ah yes I met do you remember Menton [...] » (699).

² « I saw him at Mat Dillons he liked me too I remember [...] » (734).

³ « that other beauty Burke out of the City Arms hotel was there spying around as usual on the slip always where he wasnt wanted if there is a row on you vomit a better face there was no love lost between us [...] » (724).

⁴ J. AUBERT, « "Ithaque" : Notice », in J. JOYCE, *Œuvres II*, op. cit., p. 1809.

⁵ « To reflect that each one who enters imagines himself to be the first to enter whereas he is always the last term of a preceding series even if the first term of a succeeding one » (692).

⁶ « his series » (692).

searliennes que d'assertions erronées. Si la liste est lue comme la projection fantasmagorique de Bloom, alors c'est, au moins, une erreur par ignorance qui apparaît, et, dans le monologue de Molly, une erreur par généralisation, que le lecteur peut déceler s'il comprend le mécanisme retors déployé par Joyce dans son texte.

Que les charmes de Molly aient été appréciés par un contact physique ou uniquement visuel, la liste proposée dévoile un fameux paradoxe : trop complète, elle est néanmoins incomplète. Y manque en effet le lieutenant Stanley Gardner, avec qui Molly a pourtant eu un commerce physique, exultant toutefois la consommation : « je l'ai retroussé [Bloom] un peu et je l'ai touché par-dessus son pantalon comme je l'ai fait à Gardner avec ma main gauche »¹ (*U*, p. 812-813). L'omission bloomienne de la figure de Gardner dans sa liste implique son ignorance de cette aventure particulière, antérieure au mariage avec Molly. Gardner n'est en effet jamais mentionné dans le reste du roman, à l'inverse, par exemple, de Mulvey, autre amant qui a précédé Bloom dans la liste, et dont ce dernier connaît l'existence par Molly comme l'atteste « Nausicaa » : « Molly, le lieutenant Mulvey qui l'avait embrassée contre la muraille arabe près des jardins »² (*U*, p. 418). Adaptant sa narration au savoir de Bloom, le narrateur d'Ithaque ne corrige pas son omission. Mais si la liste des adultères doit être interprétée d'une façon large comme renvoyant à tout regard concupiscent, alors elle signale, par l'absence de Stephen Dedalus, l'inexistence du désir de ce dernier envers Molly Bloom et l'échec de l'exhibition, dans le chapitre « Eumée », de la photographie représentant « une dame grand format qui montrait aussi ouvertement que possible les appâts abondants de sa chair périssable, dans toute la splendeur [...] d'une robe du soir outrageusement décolleté [...] »³ (*U*, p. 703). Bloom aurait ainsi compris que l'attrait des charmes de Molly est inopérant sur Stephen et que son fantasme de proxénétisme déguisé ne fonctionnera pas avec le jeune homme. Cette absence constitue une nouvelle preuve de la vanité du projet narratif exhibée dans le chapitre et consistant à tout dire. D'une façon signifiante, les blancs en disent peut-être davantage que les mots et les précisions byzantines. Il faut ajouter que cette absence vient disqualifier les pensées de Molly attachées au jeune homme dans le cours de son monologue : « je lui plaisais aussi quand je l'ai rencontré chez Mat Dillon je m'en souviens bien je leur plais à tous »⁴ (*U*, p. 847).

¹ « I lifted them a bit and touched his trousers outside the way I used to Gardner after with my ring hand » (706).

² « Molly, lieutenant Mulvey that kissed her under the Moorish wall beside the gardens » (354).

³ « a large sized lady, with her fleshy charms on evidence in an open fashion, [...] in evening dress cut ostentatiously low for the occasion [...] » (614).

⁴ « I saw him at Mat Dillons he liked me too I remember they all do [...] » (734).

Les erreurs des personnages, qu'elles fonctionnent par omission ou généralisation, pourraient ainsi devenir erreur du lecteur si ce dernier prend au pied de la lettre la liste des amants. Mais de ce point de vue, le narrateur reste fiable. Il précise en effet, quoique d'une façon discrète, que la liste est fantasmée par Bloom, demeure aussi précis que la connaissance bloomienne le permet et ne cherche pas, ainsi, à tromper le lecteur. Mais le passage semble néanmoins prendre en compte l'engourdissement qui peut menacer ce dernier. Habitué autant que fatigué par la prétention à l'exhaustivité, généralement objective, du narrateur, le lecteur pourrait aller jusqu'à abolir tout retour critique sur le texte, manière pour Joyce de mettre en exergue le principe paresseux sur lequel fonctionne le roman réaliste et qu'il pousse ici à ses dernières extrémités. Alors que Bloom est tout près de s'endormir, c'est le réveil du lecteur qui est appelé par la liste des prétendants dont ce dernier doit se défaire en en découvrant l'ambiguïté, dernier péril avant de pouvoir, lui aussi, goûter le repos d'Ithaque.

Si Joyce signale la vanité de l'impersonnalité narrative absolue, la voix qui raconte prenant parfois les accents de la pensée bloomienne, un mouvement inverse se rencontre dans un fragment du *Romancier : Le Roman de la rue de l'arbre*. C'est en effet un narrateur de première personne qui raconte, mais qui se trouve placé dans la position traditionnelle du narrateur impersonnel omniscient.

b. La tranche de vie

« “Une tranche de vie”, disait l'école naturaliste. Le grand défaut de cette école, c'est de couper sa tranche toujours dans le même sens ; dans le sens du temps, en longueur. Pourquoi pas en largeur ? ou en profondeur ? » (*FM*, p. 312-313)

Si Édouard a visiblement quelques comptes à régler avec la tranche de vie naturaliste, c'est, au sein du corpus, un autre personnage d'écrivain qui en répond : Andrés Castilla, protagoniste du *Romancier* qui, dans les fragments du roman inséré intitulé *Le Roman de la rue de l'arbre*, dépeint une rue madrilène, tranche de vie coupée dans le sens de l'espace.

À l'échelle du *Romancier*, *Le Roman de la rue de l'arbre*, sans être placé à un endroit stratégique de l'économie de l'œuvre – il est le troisième roman attribué à Andrés dont le lecteur peut prendre connaissance – mérite un intérêt particulier dans la mesure où il fait partie des deux textes qui correspondent, à l'origine, à un projet ramonien autonome. Le

roman dans sa totalité ne vit toutefois jamais le jour, contrairement à *L'Introuvable* publié sous la forme d'une nouvelle en 1925 dans la série « *El cuento literario* » de la revue *Pegaso*¹.

L'objectif du *Roman de la rue de l'arbre* pourrait être résumé simplement : prendre au pied de la lettre ce qui, dans le roman naturaliste, ne pouvait constituer qu'une image, à savoir la représentation d'une tranche de vie. Si elle n'excluait pas le quotidien, loin s'en faut, la tranche de vie naturaliste tendait néanmoins au romanesque² et à se construire, systématiquement, sur une intrigue³. Conscient que la vie peut très bien n'être pas romanesque, même si cette possibilité n'est pas absolument exclue comme on le verra, le narrateur du texte propose un récit sans histoire en dehors de quelques micro-événements, mais dans lequel il cherche à épuiser une portion du réel, à en rendre compte dans sa diversité quotidienne.

L'entreprise de ce roman « échafaudé sur un jeu de balcons, d'histoires, [de clients de boutiques], de passants »⁴ (*ROM*, p. 48) n'est pas sans annoncer *Tous*. L'originalité du texte toutefois, là où *Tous* proposera une narration à la troisième personne passant par une focalisation externe évoquant l'œil d'une caméra, consiste à faire raconter *Le Roman de la rue de l'arbre* à un narrateur-personnage modelé sur l'expérience d'Andrés qui « [s]e sentant plus plongé que jamais dans cette rue où il vivait »⁵ (*ROM*, p. 33) se met à écrire le roman qui doit en relater le quotidien. Le fragment constitue ainsi l'une des deux occurrences de narrations à la première personne au sein du *Romancier*, la seconde étant le dernier roman inséré, *Le Paravent*. On sait que Ramón lui-même oscillait entre les deux personnes et son refus de choisir se dit dans « *Novelismo* » :

Certains affirment que le « je » ne doit pas y figurer [dans le roman], d'autres au contraire que c'est plutôt le « il » et l'histoire littéraire est pleine, et elle le sera toujours, de bons romans avec le « je » comme monosyllabe liminaire et d'autres avec « il » en guise de marque inévitable, d'entrée de jeu.⁶

¹ Voir D. RÓDENAS, *art. cit.*, p. 40.

² « Bien que beaucoup de textes réalistes ou naturalistes comportent des dénonciations du romanesque, le programme qu'ils mettent en œuvre n'est pas de nature antiromanesque. Le "réel" du réaliste, tout autant que celui du naturaliste, n'est pas la réalité "prosaïque" ». J.-M. SCHAEFFER, « La Catégorie du romanesque », in G. DECLERQ, M. MURAT (éds.), *op. cit.*, p. 299.

³ Si Huysmans définissait ainsi *Les Sœurs Vatard*, « [c]'est une tranche de la vie des brocheuses, ordurière et exacte [...] », il n'en développait pas moins une intrigue centrée sur les deux figures éponymes, suivies dans les vicissitudes de leur existence. J.-K. HUYSMANS, *Les Hommes d'aujourd'hui*, n°263, 1885, cité par R.-P. COLIN, *Dictionnaire du Naturalisme*, Tusson, Du Lérot, 2012, p. 531.

⁴ « *vencida en un juego de balcones, de historias, de público de las tiendas, de transeúntes* » (238).

⁵ « *sintiéndose más dentro que nunca de aquella calle en que vivía* » (227).

⁶ R. GÓMEZ DE LA SERNA, « *Novelismo* », *art. cit.*, p. 618 : « *Unos dicen que no debe figurar el "yo", otros que debe ser el "él" y la historia literaria está llena, y lo estará, de buenas novelas con el "yo" como monosílabo capitular y otra con "él" con la misma viñeta inolvidable en la entrada* ».

Andrés Castilla opte pour la même oscillation, avec une nette préférence toutefois pour la troisième personne. Mais c'est dans ce fragment particulier que ce choix semble le plus important : parodiant la prétention naturaliste au traitement d'une tranche de vie, Ramón escamote le traditionnel narrateur omniscient pour lui préférer un « je », habitant la rue en question, figure d'observateur, voire de voyeur, dans la mesure où d'un fragment à l'autre le narrateur propose une série d'observations sur son voisinage dans des paragraphes courts qui donnent l'impression d'une écriture en temps réel et en prise directe sur la rue observée.

Toute la première section du texte suit le déroulement d'un jour entier de la rue perçu par le narrateur. Le petit matin est d'abord décrit¹, puis la journée, pour aboutir au soir² et à la nuit³. Le texte recourt d'ailleurs fréquemment au présent de l'indicatif, ponctué de déictiques comme s'il cherchait à coller le plus possible, non seulement au moment de l'énonciation, mais aussi à l'espace : « La petite concierge du 14 est l'unique personne de tout le voisinage qui, en ce moment, surveille la rue [...] »⁴ (ROM, p. 33), « [à] ce balcon je vois apparaître cette blonde [...] »⁵ (ROM, p. 34), « [u]ne vieille passe avec son mouchoir foncé posé à la diable et un chiffon noir sur un œil »⁶ (ROM, p. 39, nous soulignons tout ce qui précède). Ce sont d'ailleurs les apparitions des personnages associés à la rue qui donnent au roman ses maigres péripéties :

Il vient de passer un couple disparate. Non point un père et sa fille, comme on aurait pu le croire. L'homme est un de ces vieillards violents et aquilins, vaniteux et fats, qui dominent des femmes aux hanches serrées.⁷ (ROM, p. 39)

Le roman ne développe en effet qu'un seul embryon d'intrigue, en l'occurrence l'histoire amoureuse entre le narrateur et celle qu'il appelle la Mexicaine :

Pendant un certain temps, mon premier regard, en ouvrant le balcon, fut pour la Mexicaine. Arrivée un beau jour à Madrid, et descendue à l'hôtel, elle se mit à chercher un appartement. Ses regards d'étrangère rencontrèrent le mien. J'étais par hasard au balcon. Elle arrivait vêtue de deuil, portant une enfant sur ses bras et suivie d'une autre, d'environ dix-sept ans, vêtue de

¹ « On se met à la fenêtre pour respirer l'air matinal, la première bouffée joyeuse du matin » : « *Se asoma uno para respirar el aire de la mañana, la primera bocanada de la mañana* » (ROM, p. 34/227).

² « C'est l'heure où le soir se nettoie et prend l'air » : « *Esta es la hora en que la tarde se limpia y se orea* » (ROM, p. 44/236).

³ « Aujourd'hui, je puis enfin me mettre à la fenêtre la nuit » : « *Ya hoy me puedo asomar de noche* » (ROM, p. 45/236).

⁴ « *La porterita del número 14 es la única persona de todas las vecindades que ahora atiende la calle* » (227, nous soulignons).

⁵ « *En aquel balcón veo asomarse aquella rubia [...]* » (228, nous soulignons).

⁶ « *Pasa una vieja con el pañuelo negro puesto de cualquier modo y con una telita negra sobre un ojo* » (231, nous soulignons).

⁷ « *Acaba de pasar una pareja de esas que no son de padre y de hija, aunque pudiera creerse. Él es uno de esos viejos violentos y aguileños, adulados y fatuos que dominan a las mujeres de caderas ceñidas* » (231).

blanc, et portant une robe à nombreux volants. C'était la veuve qui ne pardonne pas.¹ (*ROM*, p. 40)

De balcon à balcon, une relation galante se dessine : le narrateur lui transmet un billet, la Mexicaine lui fait le guerredon d'un mouchoir, jusqu'à la fuite du narrateur par couardise : « Un jour, nous nous fâchâmes. Elle était sortie flanquée de sa mère, décidée à se fiancer. Quand je les vis, je pris mes jambes à mon cou par peur du mariage »² (*ROM*, p. 41). La réconciliation ultérieure entre les deux figures met fin à cette maigre intrigue avant que le texte ne reprenne son régime naturel, à savoir une succession de descriptions qui deviennent fragments dans la suite, au sein du chapitre VI du récit-cadre, puisqu'Andrés « révis[e] son manuscrit et s'arrêt[e] sur des paragraphes »³ (*ROM*, p. 48) jusqu'à aboutir à une table des matières que le récit-cadre livre d'une manière parcellaire :

Arrivé à la table des matières, le romancier repassa cette longue brochette de nouvelles :

Celui qui est brouillé avec sa belle-mère, page 78. Une académie des postes, page... Le troisième fils de la femme du 15, page... La dame au face-à-main du 10, page... La voiture du ministre, page... Le cheval arrive au 4, page...⁴ (*ROM*, p. 52).

Le Roman de la rue de l'arbre serait-il un recueil de nouvelles ? Le titre rhématique de l'œuvre aiguillerait ainsi le lecteur sur une fausse piste, mais cette dernière est contredite peu après par le narrateur qui décrit Andrés qui « m[e]t ses souliers, abandonnés pendant ces quinze jours sans sortir qu'il [a] réservés à son roman »⁵ (nous soulignons). Encore faut-il, avant d'essayer de régler l'ambiguïté générique, regarder le mot espagnol qui est traduit dans la version française du texte par « nouvelles » : il s'agit de celui de « *noticias* », là où la suite réemploie *novela*. *Noticia* se traduirait littéralement par « nouvelles », effectivement, mais non dans le sens générique du terme, mais plutôt dans le domaine factuel de l'actualité, des informations. Le mot a de quoi étonner, et demeure intraduisible par « notice » qui pourrait à la rigueur se justifier, mais qui nécessiterait l'emploi du terme *folletos*, de même qu'une traduction par « notes » nécessiterait celle de *notas*. Ce ne peut être non plus le genre littéraire

¹ « Durante algún tiempo la primera mirada al abrir el balcón era para la mejicana. La mejicana llegó un día a Madrid, se hospedó en un hotel y comenzó a buscar casa. Entre las miradas de extranjera que lanzaba, encontró esta. / Por casualidad estaba yo al balcón. Llegaba muy vestida de luto con una niña en brazos y otra muy vestida de blanco con un traje de muchos volantes, de unos diecisiete años. Era la viuda que no perdona » (232-233).

² « Un día reñimos. Ella salía con la madre ya en tren de noviazgo seguro y oficial, y yo, cuando las vi, eché a correr por miedo al matrimonio » (233).

³ « Iba corrigiendo el original y se paraba en párrafos sueltos » (238).

⁴ « Ya en el índice el novelista repasó aquella larga hilera de noticias. / El que está reñido con su suegra, página 78... Una academia de correos, página... El tercer hijo del 15, página... La de los impertinentes del 10, página... El coche de ministro, página... El caballo llega al 4, página... » (241).

⁵ « se puso los zapatos que en aquella tregua de quince días sin salir para acabar la novela » (241).

de la nouvelle qui serait désigné ou par *cuento* ou, à la rigueur, par celui de *novela corta*¹. Les fragments qui composent *Le Roman de la rue de l'arbre* seraient-ils ainsi des nouvelles au sens factuel du terme, le narrateur, par l'observation, rendant compte de la vie de la rue de la manière la plus objective possible dans des récits quasi factuels ? La nature documentaire du travail d'Andrés irait aussi dans ce sens :

Telle fut la première [journée] du [*Roman de la Rue de l'Arbre*] dans lequel allait vivre une rue d'une époque, document pour l'avenir, dans lequel les rues vivront sans aucun doute d'une manière très différente.² (*ROM*, p. 47)

La traduction qui précède a été revue, dans la mesure où le terme de « *jornada* », traduit dans la version française par « étape » peut être entendu d'une façon polysémique. La journée en question peut être la première passée par Andrés sur son texte, mais aussi la première journée intradiégétique d'un roman qui pourrait en compiler plusieurs sur le même modèle, le texte étant d'ailleurs ici et là caviardé par des lignes de points qui impliquent que la totalité n'a pas été reproduite dans *Le Romancier*. Andrés, et Ramón derrière lui, prennent au pied de la lettre le projet réaliste et naturaliste : sélectionner une portion du réel et tâcher d'en rendre compte de la façon la plus précise et complète possible, objectivement, pour livrer un document que l'on pourrait utiliser comme un texte factuel, documentaire. De ce point de vue, l'emploi du terme de *noticias* pour référer aux subdivisions du roman se voit légitimé. D'autres indices sont livrés par le récit-cadre :

il se mit à écrire le roman dont il avait tracé l'ébauche depuis quelque temps et pour lequel il avait établi jusqu'à un plan pittoresque de la rue, tracé de la plume de l'écrivain qui ne peut pas se perdre dans le roman compliqué de toute la population du quartier.

Il mouilla sa plume, leva les yeux vers le Créateur caché au coin des toits, qui inspire les romans où le monde se meut.³ (*ROM*, p. 33)

Si Andrés Castilla semble retrouver un élément propre à la pratique naturaliste de l'écriture romanesque – la réalisation, antérieurement à la rédaction, d'un croquis, que les éditions espagnoles les plus récentes intègrent dans le texte ou en annexe – la suite en illustre dans un même mouvement les limites. La complétude que visent le réalisme et le naturalisme dans la

¹ Sur le flottement taxinomique entourant l'emploi du terme de *novela* dans la littérature espagnole du début du vingtième siècle, voir H. CHARPENTIER SAITZ, *Las Novelas de Ramón Gómez de la Serna*, London, Tamesis Books, 1990.

² « *Esa fue la primera jornada de La novela de la calle del Árbol en que iba a vivir una calle de una época, documento para el porvenir en que las calles han de vivir de un modo muy distinto* » (238).

³ « *comenzó a escribir la novela planteada hacía tiempo y para la que tenía hasta un plan pintoresco de la calle, trazado con la pluma del escritor que no se quiere perder en la complicada novela de toda la vecindad de una calle. / Llenó su pluma, levantó los ojos hacia el Creador que inspira las novelas en que el mundo se mueve y que se oculta en las esquinas de los techos [...]* » (227).

représentation du monde peut-elle cohabiter avec l'ampleur spatiale ? Seul Dieu peut tout voir et la mention du Créateur n'est certainement pas un hasard : le romancier, lui, ne peut se focaliser que sur une portion, sur une tranche de vie précisément, qui ne doit pas être trop large. La lecture du texte inséré montre toutefois que la tranche de vie décrite est à entendre au sens strict : c'est la vie, et rien qu'elle, qu'illustre *a priori* Andrés.

La volonté d'épuiser le réel évoque un autre projet ramonien, mentionné par Rafael Cansinos Assens dans la postface de *Libro Nuevo*. Il rappelle en effet le projet qui donne son élan à une œuvre comme *Seins* qui, à partir d'un thème ou d'une idée, développe une centaine de variations poétiques chargées d'en rendre compte :

Ces livres sont, en vérité, des prismes qui nous montrent tous les aspects d'un thème, avec une diversité de vision et une simultanéité qui rappellent parfois certains instants de cet art cubiste que nous permet d'entrevoir les ballets russes.¹

Le Roman de la rue de l'arbre est toutefois différent : les facettes de la rue sont multiples, mais l'observateur est unique et ce n'est pas une idée, ni même un thème, qui permet ensuite une litanie de textes qui en dépeignent tous les aspects sous une forme ou une autre, à l'infini potentiellement, mais la volonté de rendre compte de la façon la plus exhaustive possible d'un fragment du monde. Mais l'emploi de la première personne jette évidemment le discrédit sur l'entreprise. Que le narrateur enregistre la vie de la rue de l'arbre, cela est un fait, mais jusqu'à quel point son récit apparaît-il authentique ? Nous complétons ci-dessous le passage cité plus haut, qui met en scène « le couple disparate » :

« J'ai déjà joué ma vie sur toi... Si tu m'abandonnes, je te tue et je me tue. »

Elles savent qu'ils le feraient, et elles marchent sous leur étroite surveillance. Eux toujours un peu en froid avec elles, s'amusent de leur amour, de leurs regards torves posés sur elles, et se distraient de leur rancœur, se tenant sur une défensive d'aigles, au lieu de considérer leur beauté.² (*ROM*, p. 39)

Le passage de discours direct a-t-il été entendu par le narrateur, où n'est-ce qu'une affabulation de ce dernier ? Le passage au pluriel, dans le second paragraphe, entérine une mise en fiction, laquelle repose sur des types littéraires, celui du barbon et de la jeune fille farouchement observée. En somme, même une littéraire qui se veut documentaire n'échappe

¹ R. CANSINOS ASSENS, « Ramón Gómez de la Serna », in R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Libro Nuevo*, Madrid, Mesón de paños, 1920, p. 155 : « Estos libros son, en realidad, prismas que nos muestran todos los aspectos de un tema, con una diversidad de visión y una simultaneidad, que a veces recuerdan ciertos instantes de ese arte cubista que nos dejan entrever los ballets rusos ».

² « “Yo me he jugado la vida en ti... Y si tú me abandonas, te mato y me mato.” Ellas saben que será verdad y van muy guardadas por ellos, un poco ladeados hacia ellas, recreándose en su amor, con la mirada torva puesta en ellas, recreándose en su rencor, en su guardia de águilas, en vez de mirar su belleza » (232).

pas à la typification, synonyme de simplification autant que d'affabulation, premier pas vers la fiction. Ajoutons que la table des matières, où chaque *noticia* semble associée à un personnage, un endroit, ou un fait de la rue, implique nécessairement un principe de sélection dans la matière observée, qui semble contredire la volonté d'un roman en temps réel pour lui préférer un ordonnancement thématique.

Ramón ne dénonce-t-il pas d'une autre façon le projet réaliste ? Rendre compte du réel suppose en effet un observateur, et il n'y a guère que dans le roman réaliste et naturaliste que ce dernier puisse être totalement impersonnel, véritable dieu de la narration, pourvu d'une forme d'omniscience. De même que Gide passe d'un narrateur-dieu à un narrateur-diable qui gauchit les points de vue et n'est pourvu que d'une omniscience défailante, comme Virginia Woolf qui, dans *La Chambre de Jacob*, use et abuse des modalisateurs au sein du discours narratorial, à l'image de Joyce enfin, illustrant les effets d'une pseudo-objectivité, Ramón joue de la question de l'ampleur du point de vue de celui qui observe. Première personne oblige, le narrateur n'est pas ici omniscient et certains détails sont là pour nous le rappeler. La négation de la modalité épistémique ponctue en effet les premières pages du texte, dessinant en des traits mystérieux certains habitants du quartier : « [à] ce balcon je vois apparaître cette blonde qui, sans qu'on sut pourquoi, changea un jour de logement [...] »¹ (*ROM*, p. 34), « [à] peine sait-on qui habite derrière les vitres les plus hautes »² (*ROM*, p. 35), « [à] peine si je sais qui habite derrière les deux balcons du 14 »³ (*ROM*, p. 36). Néanmoins, ces manifestations de l'ignorance narrative doivent être rapprochées de la carte de la rue qui accompagne le roman et dont l'insertion n'est ni absolument gratuite ni absolument ornementale. Si elle demeure difficile à déchiffrer, certaines de ses données sont reprises dans la narration, à l'image du *colegio de niñas* auquel il est fait écho implicitement dans un fragment du texte : « Il y en a que nous ne revoyons pas. Vont-elles à un autre collège ou ne vont-elles plus au collège, ou sont-elles mortes, descendues dans une caisse blanche ? »⁴ (*ROM*, p. 50). Mais au vu du nombre d'appartements représentés schématiquement par Ramón sur sa carte, une question de vraisemblance, pierre angulaire du projet réaliste, se pose : quel point peut occuper le narrateur pour avoir une vision si large, panoramique, de son voisinage ? La carte donne la réponse : le numéro 11 fait en effet figurer le pronom personnel de première personne « yo » accompagné du dessin d'un œil qui symbolise la posture d'observateur du narrateur.

¹ « En aquel balcón veo asomarse aquella rubia que un día se mudó no se sabe por qué [...] » (228).

² « En las ventanas más altas apenas se sabe quién vive » (228).

³ « En esos dos balcones del número 14 apenas sé quién vive » (229).

⁴ « A algunas no las volvemos a ver. ¿ Van a otro colegio o dejaron de ir al colegio o se murieron y pasaron en aquella casa blanca ? » (239).

C'est dire combien le réalisme du roman doit être lu en termes parodiques et par excès : perché sur son balcon, le narrateur possède, physiquement et non plus métaphoriquement, la position surplombante du narrateur réaliste, mais le récit à la première personne dénonce le texte comme une illusion, comme une fiction, ce « je » possédant une capacité de vision proprement invraisemblable. La posture de Ramón dans ce fragment particulier compte ainsi parmi les expérimentations narratives les plus audacieuses de la littérature moderniste, côte à côte avec « Un Amour de Swann » et son oxymorique narrateur de première personne omniscient, ou celle du chapitre d'*Ulysse* intitulé « Le Cyclope », qui voit cohabiter la narration à la première personne d'un narrateur anonyme fort peu fiable et celle, venue du fond des âges, d'un narrateur parodiant la matière épique celtique¹.

c. *Le personnage à la loupe*

Contrairement à Virginia Woolf qui, dans *La Chambre de Jacob*, mettait un point d'honneur à saper la motivation de la description de la première chambre de Jacob, Gide, lui, pousse le vice jusqu'à conserver cette tendance pour mieux s'en moquer dans *Les Caves du Vatican*. La description d'Anthime Armand-Dubois dans le chapitre II de la première partie semble ainsi particulièrement exhaustive et ne jurerait pas dans un roman réaliste. La plus grande précision est de mise, alors qu'Anthime se prépare à accueillir les Baraglioul, d'abord dans les éléments qui composent sa tenue, aussi bien du point de vue des matières que de la couleur : c'est « un modeste nœud de surah noir » que cherche Anthime, lui qui a remplacé un « plastron en satin carmélite » par « un foulard crème » (CV, p. 999). Ces détails précèdent une description physique du personnage, plus précise encore, qui est motivée par « le besoin d'essayer sa cravate avant de se mettre au travail » et dont la gratuité ornementale est minorée par la présence d'« [u]n débris de miroir » qui « gisait là » (CV, p. 1000). S'ensuit une description d'une page environ, qui ne semble rien laisser dans l'ombre :

Anthime portait en brosse des cheveux encore épais, jadis roux, aujourd'hui de cet inconstant jaune grisâtre que prennent les vieux objets d'argent doré ; ses sourcils avançaient en broussaille au-dessus d'un regard plus gris, plus froid qu'un ciel d'hiver ; ses favoris, arrêtés haut et coupés court, avaient conservé le ton fauve de sa moustache bourrue. Il passa le revers de la main sur ses joues plates, sous son large menton carré. (CV, p. 1000)

Après ce paragraphe liminaire qui brosse déjà un portrait précis du personnage, vient un développement, plus long, sur un détail : l'excroissance du cou qui donne lieu, de la part du

¹ Voir *infra*, p. 413 et sq.

narrateur, à une véritable archéologie de la « loupe » d'Anthime Armand-Dubois qui, à partir de son apparition, « prit en peu de mois les dimensions d'un œuf de perdrix, puis de pintade, puis de poule, et s'en tint là [...] », l'examen de la loupe étant lui aussi justifié par son rôle dans la « libre pensée » d'Anthime, ce dernier « ne la pardonna[nt] pas au bon Dieu » (CV, p. 1000). Gide se livre ici à une parodie des prétentions réalistes et naturalistes à l'exhaustivité, en forçant le trait jusqu'à dévoiler la progression de la taille de la loupe qui passe par un commentaire métanarratif :

Ici, malgré tout mon désir de ne relater que l'essentiel, je ne puis passer sous silence la loupe d'Anthime Armand-Dubois. Car, tant que je n'aurai pas plus sûrement appris à démêler l'accidentel du nécessaire, qu'exigerais-je de ma plume sinon exactitude et rigueur ? (CAV, p. 1000)

Il s'agit là de la première prise de parole du narrateur avant qu'un « Suffit pour la loupe d'Anthime » ne vienne clore le passage descriptif d'une façon pour le moins péremptoire. Ce commentaire témoigne d'une tactique différente de celle de Virginia Woolf. Là où *La Chambre de Jacob* figure un roman de l'échec du projet réaliste, en multipliant les détails superflus qui ne permettent pas de rendre compte de la complexité d'un protagoniste, Jacob, que le texte constitue en une énigme qu'aucun mot ne saurait résoudre, le passage gidien, lui, ferait davantage figure de parodie anti-romanesque :

Lorsque [le narrateur] insiste sur son rôle d'organisateur du récit, le roman se transforme en anti-roman, dans lequel le texte narratif construit et détruit en même temps l'effet de réel propre à la fiction.¹

Un tel mécanisme est à l'œuvre ici : les détails sont signifiants, la loupe expliquant le matérialisme d'Anthime, mais le commentaire métanarratif signale la description comme une construction et, davantage encore, comme une parodie. Le personnage devient le cobaye de l'expérience narratoire, un fantôme, selon la logique du genre de la sottise, ironie du sort pour Anthime qui, par goût du *tropisme*, comme on l'a vu, se livre lui-même à une forme de vivisection sur des rats et autres animaux². La description d'Anthime doit se lire comme une ultime manifestation, aussi hypertrophiée que l'excroissance du cou du personnage, d'une description, justement « à la loupe », dont le roman moderniste n'aurait plus qu'à se gausser, ce dernier construisant à la fois un effet de réel pour ensuite mieux le saper par le commentaire métanarratif. Ce qu'utilise Anthime pour réfléchir son image, n'est-ce pas ainsi

¹ J. MOLINO, R. LAFHAIL-MOLINO, *op. cit.*, p. 75.

² Voir *supra*, p. 154.

« un débris de miroir », de ce miroir que Stendhal voyait se « promener le long du chemin » pour définir un roman et refléter le vrai ? Nous y reviendrons, tant est grande l'importance de cet objet particulier dans l'esthétique moderniste, en lien, particulièrement, avec l'incomplétude de la fiction¹.

Terminer cette investigation de l'épuisement du projet réaliste sur la mention du débris d'une image topique fréquemment associée aux romans du XIX^e siècle se révèle particulièrement signifiant. Que ce soit par l'échec du projet réaliste, une tentation anti-romanesque, les jeux narratifs ou les mises en lumière de l'impossibilité du texte à épuiser le réel, le roman moderniste intègre le projet réaliste pour mieux en illustrer non seulement la vanité, mais aussi la fin. Ce n'est pas une opposition stérile qui se dessine, selon les termes d'une modernité verticale d'exclusion, mais une dynamique horizontale d'intégration productive, l'épuisement du réalisme, critère permettant le regroupement de ces romans sous une étiquette commune, allant de pair avec des rénovations formelles différenciées selon les tentatives.

Les œuvres du corpus vont toutefois plus loin encore en se saisissant d'un genre particulier, amplement pratiqué par les romanciers réalistes du siècle précédent, celui du roman de formation. Un genre ne s'épuise pas, ne disparaît jamais totalement, la sortie remise au goût du jour par Gide en atteste, aussi les tentatives modernistes dans le roman de formation gagnent-elles davantage à être analysées sous l'optique d'une série de variations autour d'un genre intrinsèquement lié, à en croire les analyses lumineuses de Bakhtine, à l'émergence du réalisme européen par l'irruption du temps historique au sein du roman.

2) Variations autour du roman de formation

a. Un genre parmi d'autres ?

Pour reprendre les mots de Gide, si le roman est « omnivore », il est aussi « multiforme » et nous avons pris soin de rappeler que l'unité du modernisme ne saurait s'affirmer sur un plan uniquement formel, les recherches esthétiques des écrivains censés l'animer, si elles présentent des points communs, étant intimement liées à leur projet personnel et par conséquent parfois très éloignées. Mais il faut ajouter une donnée, fondamentale : multiforme, le roman moderniste est aussi plurigénérique, chaque roman apparaissant difficilement réductible à un seul genre. À ce titre, les partisans d'une lecture du

¹ Voir *infra*, p. 537 et sq.

corpus moderniste sous l'égide de l'originalité absolue auraient dû accorder davantage de crédit aux questions génériques associées à certains de ces textes. En effet, l'on peut donner raison à Benoît Tadié qui considère que que « [s]i le modernisme tend au mélange des genres littéraires, il n'en a produit aucun »¹. Il aurait donc repris pour mêler davantage que créé. Il apparaît ainsi particulièrement difficile, dès que l'étiquette de roman cherche à être précisée, de lui associer un sous-genre romanesque univoque, ce qui explique, peut-être, le peu de tentatives en la matière. Comme le remarque François Jost, « [l]'art du roman contemporain est l'art des hybridations infinies », ce qui le différencie des modernités antérieures :

Alors qu'à l'âge pré-moderne une œuvre n'était jugée que dans la perspective d'un seul genre, aujourd'hui, dans l'immense majorité des cas, elle relève en même temps d'une dizaine de sous-genres et de sous-espèces.²

Avec *Les Faux-Monnayeurs*, Gide livre-t-il un roman du roman, un roman de formation ou un roman d'idées ? Les soties, si la récupération d'une étiquette médiévale semble leur conférer un genre stable, ne sont-elles pas aussi des anti-romans et Lafcadio, dans *Les Caves du Vatican*, n'oriente-t-il pas aussi le texte vers le roman de formation ? *Mrs Dalloway*, *La Chambre de Jacob* et *Vers le phare* ne peuvent-ils pas être considérés comme des élégies ? *Ulysse* appartient-il à l'épopée ou, comme le suggère Zack Bowen³, et avant lui Robert Adams⁴, au roman comique ? Les textes ramoniens sont-ils des romans fantastiques, des *greguerías* mises bout à bout formant un maigre embryon d'intrigue, ou font-ils partie de ces récits poétiques de la première moitié du vingtième siècle théorisés par Jean-Yves Tadié ? L'on pourrait aussi opérer d'autre regroupements : *Orlando*, *La Chambre de Jacob* et *Les Faux-monnayeurs*, par la présence marquée d'un narrateur quasi individualisé, commentant souvent le déroulement même de la narration, évoquent, comme la sottie, un fonctionnement proche de l'anti-roman. Beaucoup de questions se posent, en somme, quant à l'appartenance

¹ B. TADIÉ, *op. cit.*, p. 16. L'on pourrait objecter, dans le genre poétique, la *greguería* ramonienne, forme brève proche de l'aphorisme qui tire son effet principal d'un rapprochement inattendu. Ramón l'a ainsi résumée : humour + métaphore = *greguería*. Pour Francisco Umbral, « La *greguería* repose, en principe, sur le fait fonctionnel de sortir une métaphore de son contexte » : « La *greguería* es, en principio, el hecho funcional de sacar una metáfora de su contexto ». F. UMBRAL, *op. cit.*, p. 65.

² F. JOST, « La Tradition du *Bildungsroman* », in *Comparative Literature*, vol. 21, n°2, Eugene, University of Oregon, 1969, p. 98. La même idée se trouve chez Jean-Yves Tadié : « On veut bien accorder à la critique contemporaine [...] que le texte "moderne" par opposition avec le texte "classique", abolit la vieille distinction entre genres littéraires que pourtant on aimerait défendre ». J.-Y. TADIÉ, *Le Récit poétique*, *op. cit.*, p. 5.

³ Z. BOWEN, « *Ulysses* » as a *Comic Novel*, Syracuse, Syracuse University Press, 1989.

⁴ Analysant l'évolution de la critique joycienne depuis la publication du roman, il remarque que « ce qui manquait à ce feu croisé de critiques (et Joyce lui-même déplora l'oubli, quoique sans véhémence) était la prise en compte du fait qu'*Ulysse* pouvait en tout point figurer un roman comique » : « *What was missing from this cross-fire of criticism (and Joyce himself, mildly protested the omission) was any general recognition that Ulysses was in any degree a comic novel* ». R. M. ADAMS, *op. cit.*, p. 26.

générique des romans du corpus, mais peu de certitudes apparaissent d'autant plus que les paratextes de ces œuvres demeurent résolument muets, ne précisant rien, laissant tout deviner. Si chacun de ces genres pourrait être justifié, un dénominateur générique commun réunit l'ensemble des auteurs : celui du roman de formation dont les caractéristiques sont présentes dans les œuvres de Gide, Joyce et Woolf et à l'inverse farouchement refusées par Ramón.

Si le roman moderniste construit ses pratiques d'écriture sur une dynamique mémorielle, il n'apparaît guère surprenant que trois des romanciers du corpus aient proposé des espèces de *Bildungsromane* pour parodier les mots d'Olivier concernant les romans d'Édouard. Non seulement ce genre composite « se confondrait presque avec l'histoire du roman lui-même »¹ comme les travaux de Lukács dans sa *Théorie du roman* le laissent entendre, mais il est aussi, à en croire Daniel Mortier, « un genre “hypertextuel”, comprenant des textes qui en imitent ou transforment d'autres »², en conséquence de quoi « des traits génériques sont difficiles à trouver »³. Les caractéristiques ne peuvent donc rester que « relativement indéterminées »⁴ et permettent toutes les audaces dans la reconquête d'une liberté romanesque essentielle par le modernisme et dans les variations opérées autour d'un genre privilégié par le réalisme.

Les caractéristiques du genre livrées par Daniel Mortier, sans constituer des traits rigides, sont établies d'une façon empirique à partir des exemples de trois textes lus comme des romans de formation : *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, *Les Aventures de David Copperfield* et *L'Éducation sentimentale*. Les points communs relevés sont les suivants : premièrement, une intrigue « de type biographique »⁵ avec « des aventures multiples et diverses, comme dans le roman picaresque, mais sur un segment biographique limité et avec des épreuves qui ne sont guère redoutables »⁶. Il reste difficile de savoir ce qu'est « un segment biographique limité », mais il semble qu'un roman de formation nécessite

¹ PH. CHARDIN, « Avant-propos », in PH. CHARDIN (éd.), *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé, 2007, p. 11. Un même rappel se retrouve en tête de l'article de Tobias Boes, de l'université de Yale, selon lequel le terme de *Bildungsroman* « est parfois – en particulier dans les départements d'anglais – employé d'une façon si large que presque tout roman (y compris dans certains cas extrêmes des épopées en vers, tel *Le Prélude*) pourrait être subsumé par ce dernier » : « *is sometimes – especially within English departments – used so broadly that seemingly any novel (and on extreme occasions even verse epics, such as The Prelude) might be subsumed by it* ». T. BOES, « *Modernist Studies and the Bildungsroman : A Historical Survey of Critical Trends* », in *Literature Compass*, vol. 3, n°2, Oxford, Blackwell, 2006, p. 230.

² D. MORTIER, « Le Roman d'éducation comme genre dans l'horizon de réception », in PH. CHARDIN (éd.), *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères, op. cit.*, p. 264.

³ *Ibid.*, p. 266.

⁴ *Ibid.*, p. 267.

⁵ *Ibid.*, p. 265.

⁶ *Ibid.*, p. 265-266.

de couvrir plusieurs années de la vie d'un être. C'est également le roman de voyage que les intrigues des textes suggèrent, « avec pour séquence décisive un déplacement spatial, mais celui-ci est très limité et consiste finalement à quitter la sphère familiale ». Le héros « est jeune et n'est pas installé définitivement dans une situation familiale ni professionnelle » et peut manifester des qualités, mais ces dernières « sont toujours problématiques »¹. Des caractéristiques narratives sont enfin mentionnées, toujours en lien avec les trois exemples employés : « l'absence de prolepses, le fait que le héros bénéficie de la focalisation, et un temps de l'histoire proche du temps de la narration »².

Ces caractéristiques, alléguées à partir d'exemples empruntés aux XVIII^e et XIX^e siècles ont-elles encore un sens avec le modernisme ? L'on pourrait en effet affirmer que le roman de formation et le modernisme sont incompatibles sur plusieurs points, ce que rappelle Tobias Boes :

La plupart des chercheurs considèrent le roman de formation principalement comme un phénomène propre au dix-neuvième siècle : l'obsession moderniste pour les modèles synchroniques de l'expérience humaine (épiphany, vortex, choc) et la diachronie à petite échelle (le courant de conscience) est souvent blâmée en vertu de la disqualification d'une forme qui, en raison de sa définition intrinsèque, requiert une attention narrative aussi bien à la minute qu'aux changements à long terme.³

Comment le roman de formation pourrait-il en effet se couler dans le moule esthétique d'une tendance qui tire profit de la puissance évocatoire de l'instant, qu'il s'agisse, outre l'épiphany joycienne, des *moments of being*⁴ woolfiens et des *greguerías* ramoniennes ? Il faut ajouter un autre détail, oublié par Boes : comment le roman moderniste pourrait-il accepter le genre du roman de formation s'il refuse, comme on le considère généralement, de finir ? Qu'elle soit sanctionnée par une réussite ou un échec, la formation ne nécessite-t-elle pas de se terminer ? L'on pourrait arguer qu'aucun roman de formation ne suit son héros jusqu'à la tombe, ce qui constituerait d'ailleurs un contresens dans la mesure où le genre a besoin d'un sang jeune pour fonctionner, celui d'un protagoniste qu'il commence à suivre dans sa prime jeunesse pour le

¹ *Ibid.*, p. 266.

² *Ibid.*, p. 267.

³ T. BOES, *art. cit.*, p. 230-231 : « *Most scholars regard the novel of formation as primarily a nineteenth-century phenomenon ; the modernists' obsession with synchronic models of human experience (epiphany, vortex, shock) and with small-scale diachrony (the stream of consciousness) are often blamed for the demise of a form that by its very definition requires narrative attention to minute and long-term changes* ».

⁴ L'expression de « moment d'être » apparaît pour la première fois dans le titre d'une nouvelle, « Moments d'être : "Les Épingles de chez Slater ne piquent pas" » et correspond à des sortes de visions ou d'extases poétiques ou mystiques. Ce n'est qu'assez tardivement, dans son journal, que Virginia Woolf livre un exemple personnel d'un de ces moments qui lui semblent consubstantiels à la création romanesque. Voir V. WOOLF, *Journal intégral 1915-1941, op. cit.*, p. 1293.

quitter à une étape-clé de son existence, mais qui devra marquer un premier achèvement dont il n'est pas certain qu'il soit livré par les romans de formation modernistes. Peut-on même les appeler ainsi ? Les auteurs du corpus feignent-ils le roman de formation comme les insertions de lettres les conduisent à feindre le roman épistolaire et, parfois, le roman sentimental¹ ? Ce serait une lecture exagérée dans la mesure où, comme on va le voir, un certain nombre de caractéristiques thématiques et structurales du genre apparaissent dans les textes. Le traitement moderniste du roman de formation navigue néanmoins entre deux extrêmes, le premier occupé par des auteurs relativement zélés et l'autre, par de flamboyants hérésiarques, à partir de deux données narratives majeures : l'image du héros et son rapport au temps. Bakhtine, dans ses travaux publiés sous forme de fragments, relie étroitement l'émergence de la forme réaliste à celle d'un nouveau paradigme romanesque, fondé sur l'assimilation du temps historique, celui du genre du roman de formation « qui présente l'image de l'homme en devenir » conçue à partir d'un héros comme « *unité dynamique* » :

Le temps s'introduit à l'intérieur de l'homme, en imprègne toute l'image, ce qui modifie la signification substantielle de sa destinée et de sa vie. On peut appeler ce type de roman : *roman de formation* de l'homme, dans une acception très large.²

Ces deux caractéristiques pourront être conservées pour analyser la deuxième tendance, représentée par Ramón, auteur qui, eu égard aux « principes structuraux de l'image du héros principal »³, pierre-angulaire de la typologie historique de Bakhtine, retrouve des types pré-réalistes, qu'il s'agisse du roman de voyage ou du roman d'épreuves.

b. *Un roman de pré-formation*

Toutes les caractéristiques du roman de formation semblent présentes dans *Les Faux-Monnayeurs*. L'intrigue biographique est organisée sur une portion de la vie du jeune Bernard Profitendieu, de la découverte initiale de sa bâtardise au retour final chez son père adoptif. Les aventures sont nombreuses et toutes peu dangereuses, qu'il s'agisse du vol de la valise d'Édouard, des expériences amoureuses – sentimentale avec Laura Douviers, sexuelle avec Sarah Vedel – du contact avec le monde du travail lorsque Bernard devient surveillant de la pension Vedel-Azaïs, de l'oral du baccalauréat et de sa lutte symbolique et fantasmée avec

¹ Voir *supra*, p. 213 et sq.

² M. BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, trad. A. AUCOUTURIER, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1984, p. 227.

³ *Ibid.*, p. 213.

l'ange, qui précède le retour final. Le déplacement spatial est double : représenté d'abord par la fugue initiale, il prend ensuite la forme d'un voyage plus positif dans les hauteurs concrètes et symboliques de Saas-Fée, en Suisse. Le héros est jeune, non installé dans une situation et témoigne de qualités problématiques, qu'il s'agisse, au commencement, de son individualisme anarchisant, de sa tendance à la fausse-monnaie comme en atteste la lettre pleine de mauvaise foi écrite à son père ou encore de son esprit littéraire qui l'entraîne à envisager sa vie à l'aune de ses lectures.

À bien y regarder, tout paraît trop simple et les rouages du roman de formation gidien sont loin d'être si bien huilés. Que Bernard soit le personnage focalisateur des *Faux-Monnayeurs* n'est pas douteux : le problème est qu'il n'est pas le seul. Mais cette question de la focalisation est trompeuse. Mieux vaudrait en effet parler de polarisation, au sens où le narrateur suit, dans le roman de formation traditionnel, le protagoniste et lui seul. Wilhelm Meister, David Copperfield, Julien Sorel : les romans qui les mettent en scène sont leurs romans et David Séchard ne fait pas le poids contre Lucien Chardon/de Rubempré. Au regard de ces modèles¹, un contre-exemple vient immédiatement à l'esprit, celui de *L'Éducation sentimentale*. Roman de Frédéric Moreau, il se veut aussi l'image d'une génération et ce n'est pas un hasard si c'est un « nous » qui clôt le roman : peu importe, de ce point de vue, que le constat livré au lecteur soit celui de l'échec conjugué de Frédéric et Deslauriers. En ce sens, Flaubert semble une fois encore en avance sur les développements futurs du genre. Le roman de formation traditionnel en effet, duquel est proche un auteur comme Joyce à travers *Portrait*, Woolf beaucoup moins dans *La Chambre de Jacob* où la narratrice perd souvent le personnage principal de vue, ne doit-il pas polariser son histoire sur le seul protagoniste, du début à la fin, en évitant au maximum les digressions qui ne le mettraient pas en scène, lui ? Or dans *Les Faux-Monnayeurs*, Bernard est un être en formation parmi d'autres – Olivier, Georges, Boris² – et s'il demeure bel et bien la figure adolescente sur laquelle le roman insiste

¹ Le terme n'est ici pas galvaudé si l'on considère, comme François Jost, que « Bourget, par *Le Disciple*, que Gide, par les *Faux-Monnayeurs*, que Rolland, par *Jean-Christophe*, relèvent autant d'une tradition internationale à prépondérance germanique qu'ils n'enrichissent et illustrent un patrimoine purement français ». F. JOST, *art. cit.*, p. 107.

² La formation n'est pas totalement limitée, chez Gide, au personnel masculin. Elle pourrait être aussi le lot des jeunes filles par le biais d'un roman d'émancipation féminine possible ébauché dans le chapitre VIII de la troisième partie des *Faux-Monnayeurs* : « La chambre d'Armand était vide. Sarah s'assit sur une petite chaise basse et, dans l'attente, médita. [...] Durant son séjour en Angleterre, elle avait su chauffer à blanc son courage. De même que Miss Aberdeen, la jeune pensionnaire anglaise, elle était résolue à conquérir sa liberté, à s'accorder toute licence, à tout oser » (*FM*, p. 389). L'on aura noté que la même expression, jadis associée à Bernard au moment du vol de la valise d'Édouard, se retrouve ici, « tout oser ». Esquisse d'un roman de la formation possible de Sarah Vedel dont la jeune anglaise serait l'initiatrice, et qui pourrait se montrer tout autant sinon plus exaltante que celle des jeunes garçons du roman en vertu du potentiel de subversion qu'elle recèle, cette aventure ne fait pas long feu dans la mesure où le lecteur ne saura rien, ou si peu, de la révolte de Sarah.

le plus, il est l'un des deux protagonistes d'un roman double, voisinant avec le roman de la quête de l'écrivain Édouard. Les autres textes susceptibles d'être analysés comme des romans de formation alternent entre la formation unique, dans *Portrait* et *La Chambre de Jacob* par exemple, et la formation multiple. C'est en effet une démultiplication de la *Bildung* qu'un roman comme *Mrs Dalloway* met en exergue, laquelle va bien au-delà du seul personnage éponyme en ce qu'elle concerne aussi Septimus Smith, Peter Walsh, Sally Seton et Elisabeth, fille unique du couple Dalloway et seule figure adolescente du texte, si tant est, cependant, que l'on accole l'étiquette générique à un roman qui ne peut faire figurer la formation que sous forme d'analepses, nous y reviendrons.

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Bernard Profitendieu n'a pas le dernier mot et ce qui pourrait faire figure de détail dans l'aboutissement de sa formation se révèle pourtant signifiant. Rappelons en effet que c'est le journal d'Édouard qui achève le roman :

« J'apprends par Olivier que Bernard est retourné chez son père ; et, ma foi, c'est ce qu'il avait de mieux à faire. En apprenant par le petit Caloub, fortuitement rencontré, que le vieux juge n'allait pas bien, Bernard n'a plus écouté que son cœur. Nous devons nous revoir demain soir, car Profitendieu m'a invité à dîner avec Molinier, Pauline et les deux enfants. Je suis bien curieux de connaître Caloub ». (*FM*, p. 466)

Voici déjà bien longtemps que Bernard n'occupe plus le devant de la scène. Sa dernière apparition a lieu en effet dans le chapitre XIV de la troisième partie et il est absent des trente dernières pages du texte, supplanté par la confrérie des hommes forts dont l'intrigue aboutit à la mort de Boris. Mais au sein même de ce chapitre, ce n'est pas lui non plus qui a le dernier mot.

Le chapitre XIV met en exergue ce qui constitue *a priori* la dernière épreuve de Bernard : l'obtention d'un emploi autre que celui de surveillant au sein de la pension Vedel-Azaïs, un emploi pérenne en somme, au vu de la déréliction de cette institution. Il exprime ainsi sa première idée à Édouard : « Que penseriez-vous d'une reluisante annonce dans les journaux : “*Jeune homme de grand avenir, employable à n'importe quoi*” » laquelle est ensuite précisée : « - Je pensais à quelqu'un de ces nombreux petits rouages dans l'organisation d'un grand journal. Oh ! J'accepterais un poste subalterne : correcteur d'épreuves, prote... ». Mais cette entreprise autonome est ramenée par Édouard vers une forme d'hétéronomie, ce dernier concluant ainsi l'échange : « Je pourrai peut-être [...] vous faire entrer au *Grand Journal*, dont je connais le directeur » (*FM*, p. 436). Dans ce dernier passage mettant en scène Bernard comme dans le chapitre de clôture, c'est Édouard qui a le dernier mot, c'est lui qui reste, pour employer un lexique kantien, le majeur sous la tutelle

duquel se trouve le mineur Bernard. Au surplus, ce qui s'accomplit ici ressemble fort à un retour en arrière dans la mesure où Édouard lui impose presque son soutien là où le chapitre VI de la deuxième partie apprenait au lecteur le mouvement libre et autonome de Bernard dans l'obtention de sa place à la pension : « Si je m'y présentais moi-même, avec la recommandation de Laura, ne puis-je espérer d'y trouver un emploi, de surveillant, de pion, que sais-je ? J'ai besoin de gagner ma vie » (*FM*, p. 336).

La question se pose de savoir si Édouard peut constituer une figure tutélaire positive pour Bernard, puisque la rupture n'est pas consommée. Au vu des expériences des jeunes personnages dont il était chargé, il est légitime d'en douter. Olivier fait en effet une tentative de suicide quand Boris est quasi totalement livré à lui-même à la pension, jusqu'à sa mort finale. Tout suggère ainsi que Bernard devra rompre avec Édouard, avec ce père de substitution devenu surnuméraire puisque le jeune homme retourne finalement vers M. Profitendieu dans un mouvement présenté comme positif. Mais quelle authenticité conférer à un tel jugement ? C'est en effet le seul Édouard qui considère que « c'est ce qu[e] [Bernard] avait de mieux à faire » : jamais le narrateur du texte ne donne son avis, pour corroborer ou infirmer les dires de son personnage, lesquels ne peuvent témoigner que d'une authenticité relative, dénouement plus que paradoxal pour un roman de formation. Si le genre doit aussi servir la formation du lecteur, ne doit-il pas lui livrer une vérité authentique et ferme sur l'aboutissement de la formation du personnage, lever les ambiguïtés ? L'on ne sait pas, en vérité, si Bernard est libéré de la tutelle d'Édouard et pas davantage si sa formation s'achève véritablement par un mouvement positif : *Les Faux-Monnayeurs* s'achève sur un blanc épistémique.

De plus, si Édouard peut représenter une figure démoniaque¹, il n'est pas certain non plus que Bernard soit débarrassé de son propre démon. Sa dernière apparition est en effet marquée par un détail étonnant qui n'a que peu été commenté. On lit en effet, après le fantasme des différentes fonctions envisagées dans le monde du journalisme, le passage suivant :

Il parlait avec hésitation. En vérité, c'est une place de secrétaire qu'il souhaitait ; mais il craignait de le dire à Édouard, à cause de leur déconvenue réciproque. Après tout, ce n'était pas sa faute à lui, Bernard, si cette tentative de secrétariat avait si piteusement échoué. (*FM*, p. 436)

¹ Voir A. GOULET, « Édouard le démoniaque », in *Roman 20-50, op. cit.*, p. 5-18.

L'on pourrait d'abord considérer que Bernard rejette sa part de responsabilité dans le fiasco d'une charge qu'il avait lui-même réclamée¹, mouvement de déni qui coïncide assez mal avec le jeune homme responsable qu'il est censé être devenu. La syntaxe du passage permet toutefois d'aller plus loin. Il commence en effet comme un psycho-récit, mais la fin est plus ambiguë. N'était l'emploi du nom propre, le fragment pourrait constituer un morceau de monologue narrativisé. Il est en effet possible de le transposer en monologue rapporté : « Ce n'est pas ma faute à moi si cette tentative de secrétariat a si piteusement échoué ». Mais l'emploi du prénom implique que le narrateur reste présent dans un discours pourtant coloré de la pensée du personnage. Il pourrait en aller d'une simple nécessité de clarification, l'emploi du seul pronom « lui » dans « sa faute à lui » pouvant référer soit à Bernard soit à Édouard. Mais cet emploi du prénom dans un fragment narratif au statut ambigu a déjà été attesté précédemment, dans une étape bien antérieure de la formation de Bernard, lors de la fameuse psychomachie analysée plus haut.

La dernière apparition directe de Bernard dans *Les Faux-Monnayeurs* illustre parfaitement l'expression populaire selon laquelle le diable est dans les détails. L'emploi du prénom pourrait ici sembler gratuit, mais il constitue en vérité un rappel de la voix du démon, qui peut toujours surgir, surtout lorsqu'un être encore jeune vient en théorie de franchir le cap d'une responsabilité nouvelle à la solidité encore précaire. Or n'est-ce pas précisément ce qui se produit ici, Bernard imputant à Édouard la faute de leur déconvenue réciproque, se dédouanant de toute responsabilité dans l'échec ? La voix du démon ne se fait plus entendre d'une façon aussi claire, elle est en quelque sorte muselée, tenue à distance par un discours qui n'est plus direct, mais médiatisé : elle n'en souffle pas moins encore à l'oreille de Bernard. Est-ce à dire que sa formation n'est en réalité pas terminée ? C'est fort probable. En comparaison avec le roman de formation traditionnel, il semble que Bernard se soit formé trop vite. *Les Faux-Monnayeurs* met en effet en scène quelques mois, quand le roman de formation, y compris à travers ses avatars modernistes les plus fidèles au genre comme *Portrait de l'artiste en jeune homme* et *La Montagne magique*, s'étend sur plusieurs années. Mais Bernard s'est peut-être aussi formé trop tôt. Il faut noter ici la parenté étroite quoiqu'implicite qui relie *Les Faux-Monnayeurs* et *L'Éducation sentimentale*. Le roman de Gide ne s'achève-t-il pas quand commence celui de Flaubert ? C'est en effet un nouveau bachelier, Bernard, qui *fin*it par rentrer chez son père quand, chez Flaubert, c'est le néo-bachelier Frédéric Moreau qui *commence* par rentrer chez sa mère. Intertextualité

¹ « Et maintenant, n'aviez-vous pas besoin d'un secrétaire ? Je ne puis croire que je remplirais mal ces fonctions, quand ce serait avec tant de joie » (*FM*, p. 274).

glaçante voire pétrifiante : le parallèle avec Flaubert indique peut-être en creux que la véritable formation, et les échecs inévitables qui l'accompagnent, attendent encore Bernard, que tout le roman n'aura été, finalement, qu'un roman de *pré-formation* et que la *Bildung* en tant que telle ne peut demeurer qu'un blanc¹.

c. *Le post-scriptum du roman de formation*

Un mouvement inverse informe *Mrs Dalloway* qui peut se lire comme le *post-scriptum* d'un roman de formation non écrit. C'est la même problématique, double, de la place du personnage et de son rapport au temps de la formation, qui informe les variations woolfiennes autour du genre. Si, comme chez Gide, la formation en tant que telle est un blanc dans les limites chronologiques de la journée de juin durant laquelle se déroule l'intrigue, les analepses fréquentes rappellent les données d'une formation plurielle passée.

La principale originalité de *Mrs Dalloway* consiste à saisir les personnages dans leur maturité tout en conservant certaines caractéristiques du roman de formation, mais qui ne peut s'écrire qu'à rebours comme si toute possibilité d'évolution dans les limites du texte était dorénavant oblitérée. Le roman témoigne en effet, en lien avec certains personnages, d'une forme d'ancrage, sinon de fixité. Peter Walsh apparaît emblématique de cet état de fait. Il semble en effet enfermé dans une temporalité particulière, celle de l'éternel retour du même, qui l'empêche d'évoluer. La scène des retrouvailles avec Clarissa et l'annonce, par Peter, de son nouvel amour, en témoignent. Du fait de son enfermement dans le même, Clarissa parvient à visualiser intérieurement la situation de son ami :

Elle l'avait flatté ; elle l'avait berné, pensa Clarissa ; façonnant cette femme, l'épouse du major de l'armée des Indes, en trois coups de pouce. Quel gâchis ! Quelle bêtise ! Toute sa vie, Peter s'était fait avoir de cette façon. D'abord, en se faisant renvoyer d'Oxford ; ensuite en épousant la fille qu'il avait rencontrée sur le bateau qui l'emmenait aux Indes ; et maintenant

¹ La lecture du premier état du dénouement du roman est éclairante. S'il laissait indirectement le dernier mot à Bernard, à travers une sentence morale quelque peu indigeste rapportée par Édouard dont un fragment du journal terminait, comme dans la version finale, le texte – « Et j'ai compris, m'a-t-il dit, qu'un faux père peut être encore plus père qu'un vrai » – il renseigne aussi plus clairement le lecteur sur ce qui aurait pu se passer si le personnage de Bernard n'avait été quasi définitivement abandonné. L'extrait du journal commence en effet ainsi : « Visite de Bernard. Il préfère que je n'aie pas le relancer dans le galetas où il gîte depuis qu'il a quitté la pension. On vient de le fiche à la porte du Grand Journal où je l'avais fait entrer comme prote-correcteur, à la suite d'un coup de tête qu'il prend trop de plaisir à raconter ». L'explication du renvoi est livrée ensuite : contrevenant aux ordres du directeur, il a sciemment laissé imprimer un article dévastateur, qu'il aurait dû corriger ou pour mieux dire modérer, sur le roman de Passavant. Vivant dans un « galetas », fanfaronnant du « coup de tête » d'Édouard et se livrant à une vengeance quelque peu puérile contre Passavant, l'on a peine à reconnaître la transformation en être responsable à laquelle est censée aboutir sa formation.

la femme d'un major de l'armée des Indes – elle bénissait le Ciel d'avoir refusé de l'épouser !¹
(MD, p. 1108)

Il demeure aussi possible de considérer cette étape comme un nouvel échec annoncé dans la formation de Peter, laquelle ne serait toujours pas terminée. De ce point de vue, la vision de Clarissa se heurte à la sienne, plus optimiste, et exprimée dans un monologue narrativisé qui précède la soirée :

D'avoir fait les choses des milliers de fois, cela les enrichissait, même si l'on pouvait dire que cela les mettait à nu. Le passé vous enrichissait, et l'expérience, et le fait d'avoir aimé une ou deux personnes, et d'avoir ainsi acquis un pouvoir qui manque aux jeunes gens, celui de savoir trancher, de faire ce qu'on a envie de faire, en se fichant pas mal de ce que les gens peuvent dire, de renoncer aux grandes espérances [...], ce qui, toutefois [...], n'était pas tout à fait vrai de lui, pas ce soir, car le voilà parti pour aller à une soirée, à son âge, avec une certitude qu'il allait connaître une expérience. Mais laquelle ?² (MD, p. 1214)

Peter Walsh considère ainsi qu'il a appris, même si ce constat est corrélé à celui d'un renoncement, dans lequel se lit la référence transparente à un véritable *Bildungsroman* de Charles Dickens, *Great Expectations* – l'expression figure dans le texte, les majuscules en moins, traduite ici par « grandes espérances » – mais qui n'est peut-être pas total, du fait de sa conviction que la soirée de Clarissa engendrera une « expérience », nouvelle peut-être. Mais dans le reste du roman, il n'est pas impossible de considérer que le personnage, à l'image de Bernard en dépit de leur différence d'âge, demeure hétéronome. La scène des retrouvailles est à cet égard révélatrice. Si la figure féminine ne saurait être considérée pleinement comme l'initiatrice de Peter Walsh, il n'en demeure pas moins que c'est cette dernière qui domine, dans le peu de répliques qui ponctuent un échange durant lequel la majeure partie des réactions sont intérieures. Le schéma qui se met en place en effet dans le courant de la conversation est celui d'une confession, dans lequel le confessé est dans une position d'infériorité face au confesseur. Passées les politesses initiales, et lorsque la conversation en vient à la question amoureuse qui constitue le centre de l'extrait, c'est en effet Clarissa qui

¹ « *She flattered him ; she fooled him, thought Clarissa ; shaping the woman, the wife of the Major in the Indian Army, with three strokes of a knife. What a waste ! What a folly ! All his life long Peter had been fooled like that ; first getting sent down from Oxford ; next marrying the girl on the boat going out to India ; now the wife of a Major – thank Heaven she had refused to marry him !* » (50).

² « *Having done things millions of times enriched them, though it might be said to take the surface off. The past enriched, and experience, and having cared for one or two people, and so having acquired the power which the young lack, of cutting short, doing what one likes, not caring a rap what people say and coming and going without any very great expectations [...], which, however [...] was not altogether true of him, not to-night, for here he was starting to go to a party, at his age, with the belief upon him, that he was going to have an experience. But what ?* (178-179).

interroge et Peter qui répond. Nous donnons ici la retranscription des répliques sans les passages de discours intérieur qui les séparent :

« Et alors, qu'est-ce que vous devenez ? » dit-elle.
[...]
« Des foules de choses ! » s'exclama-t-il. [...] « Je suis amoureux ».
[...]
« Et de qui s'agit-il ? » demanda-t-elle.
[...]
« D'une femme mariée, malheureusement, dit-il ; la femme d'un major de l'armée des Indes ! »
[...]
« Mais qu'est-ce que vous allez faire ? » lui demanda-t-elle. Oh, les avocats et les notaires, Messrs. Hooper & Grateley, de Lincoln's Inn, allaient prendre les choses en main, dit-il.¹ (MD, p. 1108)

Symboliquement, Peter Walsh, qui essaie de redistribuer les rôles en devenant à son tour le confesseur, est ensuite interrompu : « “Dites-moi, dit-il en la prenant par les épaules. Êtes-vous heureuse, Clarissa ? Est-ce que Richard...” / La porte s'ouvr[e] »² (MD, p. 1109) et laisse entrer la fille de Clarissa, Elisabeth. Il est à noter que le texte original met en exergue cette interruption par un tiret d'une longueur inhabituelle qui se substitue au point à la fin du morceau de discours direct de Peter. Au-delà de cet échec, son avant-dernière réplique met en exergue son hétéronomie, non seulement du point de vue sémantique – il s'en remet à autrui pour régler sa situation amoureuse – mais aussi syntaxique, le texte dévoilant une forme hybride de discours rapporté : l'incise en fait du discours direct, mais, à la différence des répliques précédentes, les guillemets sont escamotés, comme si les mots prononcés par Peter n'étaient pas tout à fait les siens propres. Dans un même ordre d'idées, c'est un tiers qui doit améliorer sa situation professionnelle :

Quant à ce qu'ils pouvaient dire de lui – les Dalloway, les Whitbread, et leur clique, il s'en souciait comme d'une guigne, comme d'une guigne (même s'il était vrai qu'il faudrait, à un

¹ « 'Well, and what's happened to you ?' she said.

[...]

'Millions of things !' he exclaimed [...]. 'I am in love,' he said.

[...]

'And who is she ?' she asked.

[...]

'A married woman, unfortunately,' he said ; 'the wife of a Major in the Indian Army.'

[...]

'But what are you going to do ?' she asked him. Oh the lawyers and solicitors, Messrs. Hooper and Grateley of Lincoln's Inn, they were going to do it, he said » (50).

² « 'Tell me,' he said, seizing her by the shoulders. 'Are you happy, Clarissa ? Does Richard – ' / The door opened » (52).

moment ou à un autre, qu'il voie si Richard ne pourrait pas l'aider à trouver une situation).¹ (MD, p. 1112).

La vérité de la parenthèse, car la parenthèse, contrairement aux discours que les personnages se tiennent à eux-mêmes sur leur situation, ne ment jamais dans *Mrs Dalloway*, c'est que le fantasme d'autonomie de Peter Walsh et d'absolue acceptation de sa condition, voire de revendication de sa différence par rapport à la norme constituée par la grande bourgeoisie britannique qu'il voit symbolisée par les Dalloway, ne résiste pas au principe de réalité. Tout se passe dans le roman comme si Peter Walsh incarnait à lui seul la suite d'un roman de formation de l'échec *que l'on n'a pas écrit* ou *à écrire* selon les deux traductions de la nouvelle woolfienne *An Unwritten Novel*, ce qui se passe lorsqu'un roman s'achève sur un être encore jeune, mais dont l'échec rend impossible toute évolution future.² Mais le personnage trouve une forme de compensation de son propre fiasco par le truchement de tiers masculins et s'en remet là aussi à autrui pour réaliser un mode de vie idéal que lui-même à échoué à embrasser :

Il s'était fait renvoyer d'Oxford, c'est vrai. Il avait été socialiste, et un raté en un sens, c'est vrai. Mais tout de même, l'avenir de la civilisation est entre les mains de jeunes hommes de cette trempe ; de jeunes hommes tels que ce qu'il était trente ans plus tôt ; avec leur amour des grands principes ; se faisant expédier des bouquins de Londres jusqu'au sommet de l'Himalaya ; lisant des ouvrages scientifiques ; lisant de la philosophie. L'avenir est entre les mains de jeunes hommes de cette trempe, se dit-il.³ (MD, p. 1112)

Ce passage particulier de *Mrs Dalloway* propose l'inversion d'un *topos* du roman de formation auquel Florence Godeau donne le nom de « projection imaginaire de soi » qui prend la forme de « visions d'avenir » préparant selon elle des « désillusions à venir ». Le

¹ « *As for caring what they said of him – the Dalloways, the Whitbreads, and their set, he cared not a straw – not a straw (though it was true he would have, some time or other, to see whether Richard couldn't help him to some job)* » (55).

² On pourrait ainsi fantasmer un *prequel* de *Mrs Dalloway* qui ferait de ce personnage secondaire qu'est Peter Walsh le protagoniste d'un roman de formation qui le suivrait à partir de sa désillusion amoureuse avec Clarissa, jusqu'à son retour à Londres qui précède ses retrouvailles avec cette dernière. Sans aller jusqu'à dire que cette possibilité est appelée par le texte, constatons que la lecture autoréférentielle du corpus moderniste, encore très fréquente, de même, évidemment, que sa canonisation, a pour l'instant empêché toute tentative transfictionnelle, *The Hours* de Michael Cunningham constituant davantage une réécriture hypertextuelle qu'une transfiction. C'est une option que le rédacteur du présent travail considérera peut-être, en toute modestie, une fois ce dernier achevé (et, dans un avenir plus lointain publié, du moins espérons-le) du fait de la remarquable sympathie que lui inspire le personnage de Peter Walsh laquelle n'est sans doute guère perceptible dans le corps du texte, car la rigueur scientifique permet peu de témoigner de son attachement à telle ou telle figure imaginaire, malheureusement.

³ « *He had been set down from Oxford – true. He had been a Socialist, in some sense a failure – true. Still the future of civilisation lies, he thought, in the hands of young men like that ; of young men such as he was, thirty years ago ; with their love of abstract principles ; getting books sent out to them all the way from London to a peak in the Himalayas ; reading science ; reading philosophy. The future lies in the hands of young men like that, he thought* » (55).

paragraphe liminaire de l'article qu'elle consacre à la question est éclairant et nous impose de citer longuement :

En règle générale, les romans d'apprentissage accordent une importance particulière aux rêveries et autres *great expectations* plus ou moins nébuleuses forgées par leurs protagonistes à l'orée de leur parcours narratif : ces projections imaginaires vers un avenir encore vierge, que l'on peut croire ouvert à tous les possibles, préparent, bien souvent, les désillusions à venir, et soulignent la propension du héros aux fantasmes narcissiques ou à des ambitions qui s'avèreront plus ou moins réalisables, en vertu du cadre socio-culturel au sein duquel s'érigera, bon an, mal an, la personnalité du héros.¹

Le passage de monologue narrativisé de Peter Walsh constitue un véritable emblème d'inversion du *topos*. Les fameuses *great expectations* ont fait l'objet, comme on l'a vu plus haut, d'un renoncement de la part d'un personnage qui est ici autant au milieu de sa vie que de son parcours narratif ; la projection mentale de Peter Walsh ne se fait pas « vers un avenir encore vierge », mais vers un passé déjà lourdement chargé d'erreurs et d'errements, impossible à modifier bien entendu et qui, par l'impact qu'il engendre sur le présent, limite aussi les possibles futurs du personnage. Le renvoi d'Oxford notamment, qui revient à plusieurs reprises dans le texte de Virginia Woolf, figure, bien davantage que sa rupture amoureuse avec Clarissa, la mise en marge d'un cadre socio-culturel dans lequel, l'irréel du passé est de mise, il aurait pu être intégré. Du *topos* finalement, seul demeure le volet fantasmatique, mais nécessairement déplacé. Le monologue narrativisé de Peter Walsh fait figurer en effet une forme de relecture du passé par relativisation et compensation : (s')avouant son échec, il fantasme une réalisation de soi possible dans un irréel du passé qui pourrait être actualisé dans le présent par d'autres figures masculines. Ce que lui a échoué à faire, d'autres le réaliseront.

Les contours de la vie jadis rêvée par Peter Walsh restent cependant à préciser et ne dessinent pas *a priori* une simple volonté d'intégration dans la société britannique. Au contraire, sa vie fantasmée semble prendre la forme, non d'une marginalisation, mais d'un affranchissement volontaire et productif par rapport aux normes sclérosées de cette société. Le personnage rêvait en vérité d'être un intellectuel bohémien, de forger sa propre temporalité, en marge du temps monumental incarnant l'idéologie dominante dont Paul Ricœur relève l'influence délétère sur les êtres dans *Mrs Dalloway*². Le personnage est toutefois, à un double niveau, l'objet d'une ironie particulièrement mordante. D'une part, le texte illustre le fait que

¹ F.GODEAU, « Visions d'avenir, désillusions à venir. Quelques remarques sur un *topos* du roman de formation : la projection imaginaire de soi », in PH. CHARDIN (éd.), *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, op. cit., p. 313.

² P. RICŒUR, op. cit., p. 192-212.

cette idéologie a été fortement intériorisée par Peter Walsh, qui chante à plusieurs reprises les louanges de « la civilisation »¹. Le passage dévoilant une réalisation de son idéal par substitution peut aussi être lu d'une manière plus ironique encore. Peter Walsh postule en effet implicitement une forme de continuité entre sa génération et celle des jeunes gens du présent, oubliant totalement la fracture représentée par la Première Guerre mondiale dans la mesure où le temps monumental, devenu aussi temps des vainqueurs, a repris ses droits. Le type de jeune homme qu'il décrit en effet n'apparaît pas foncièrement différent de figures comme Septimus Smith ou Jacob Flanders, comme on le verra : de jeunes intellectuels plus ou moins idéalistes, prêts à faire évoluer la société. Mais ni l'un ni l'autre n'ont pu exercer leurs talents, ce que Peter oublie. Il n'a visiblement pas participé au conflit et n'envisage pas que d'autres jeunes hommes, proches de ce qu'il fut jadis, ont pu voir leur destin bouleversé. L'ironie est grinçante : c'est par sa propre faute que Peter Walsh a raté sa formation ; c'est en raison de la Guerre que celle de jeunes hommes de la décennie 1910 a subi un coup d'arrêt brutal, par la mort ou la folie. Or le fil des pensées de Peter est précisément interrompu par « [u]n bruissement semblable au bruissement des feuilles dans un bois [...], accompagné d'une sorte de cadence sonore et régulière »² (MD, p. 1112). Il s'agit d'un cortège de jeunes soldats allant déposer une gerbe « sur la tombe vide »³ (MD, p. 1113) – le Cénotaphe, dans le quartier de Whitehall – que Peter joue à suivre quelques secondes avant d'aboutir à un constat déceptif : « Je ne peux pas suivre leur rythme »⁴ (MD, p. 1113). Cette apparition ne change rien à la manière de penser du personnage.

Cette question de la formation en lien avec la jeunesse recoupe une problématique de genre, entendue cette fois au sens de *gender*. Les jeunes hommes que Peter Walsh voit comme l'avenir de la civilisation britannique ne pourraient-ils pas aussi être des femmes ? Lorsque l'on s'immerge dans les souvenirs de Clarissa liés à Bourton en effet, Sally Seton et elle-

¹ « Tout de même, à sa manière, c'était une réussite étonnante, ce Londres ; et cette saison ; et la civilisation. Venant, comme c'était le cas, d'une vieille famille anglo-indienne qui, depuis au moins trois générations, administrait un continent entier [...], il y avait des moments où la civilisation, même sous cette forme, lui était chère comme un bien personnel ; des moments où il se sentait fier de l'Angleterre ; des maîtres d'hôtel ; des chows-chows ; des jeunes filles bien gardées. [...] Et les docteurs, et les hommes d'affaires, les femmes averties, qui, tous, vaquent à leurs affaires, ponctuels, alertes, robustes, lui semblaient admirables en tous points : des gens de bien, à qui l'on confierait sa vie, des compagnons dans l'art de vivre sur qui on pouvait compter » : « *A splendid achievement in its own way, after all, London ; the season ; civilisation. Coming as he did from a respectable Anglo-Indian family which for at least three generations had administered the affairs of a continent [...], there were moments when civilisation, even of this sort, seemed dear to him as a personal possession ; moments of pride in England ; in butlers ; chow dogs ; girls in their security. [...] And the doctors and men of business and capable women all going about their business, punctual, alert, robust, seemed to him wholly admirable, good fellows, to whom one would entrust one's life, companions in the art of living, who would see one through* » (MD, p. 1116-1117/60).

² « *A patter like the patter of leaves in a wood [...], with it a rustling, regular thudding sound [...]* » (55).

³ « *the empty tomb* » (56).

⁴ « *I can't keep up with them* » (56).

même semblent dans un premier temps pouvoir correspondre au modèle défini par Peter Walsh, elles qui

[a]vaient passé des heures et des heures à bavarder dans sa chambre, tout en haut de la maison, à parler de la vie, à réformer le monde. Elles avaient le projet de fonder une association qui abolirait la propriété privée, et allèrent jusqu'à écrire une lettre, qui ne fut pas envoyée. Les idées venaient de Sally, bien sûr, mais elle était vite devenue tout aussi enthousiaste – elle lisait Platon dans son lit avant le petit déjeuner ; lisait Morris ; lisait Shelley des heures entières.¹ (*MD*, p. 1097)

La lettre non envoyée figure ici un parcours qui ne sera pas mené à son terme, celui d'une émancipation possible que le roman disqualifie dans les faits, en même temps qu'il illustre l'impossibilité de donner naissance à un roman de formation centré sur une héroïne. Clarissa est en effet devenue à peu de choses près ce que Peter Walsh prédisait, à savoir qu'« [e]lle épouserait un Premier Ministre et se tiendrait debout en haut de l'escalier ; la parfaite hôtesse [...] »² (*MD*, p. 1073). Pour elle aussi la formation est terminée, comme les images symboliques de l'enfermement l'attestent³. Mais c'est la métamorphose finale de Sally Seton qui atteste le mieux de cette absence de fructification d'une formation intellectuelle et politique pourtant ébauchée. Sally Seton réapparaît en effet sous le nom de Lady Rosseter lors de la soirée, « son éclat » en moins⁴, « plus âgée, plus heureuse, moins charmante »⁵ (*MD*, p. 1222), cette jeune fille jadis socialiste désormais nantie de « dix mille livres par an »⁶ (*MD*, p. 1237), qui considère Clarissa comme « une snob » (*MD*, p. 1239) sous prétexte que son mari à elle est un parvenu, « fils de mineur »⁷ (*MD*, p. 1239) qui a construit sa fortune seul, ce qui ne l'empêche pas, désormais, de posséder « des centaines de domestiques, des miles de serres »⁸ (*MD*, p. 1237). La scène de la soirée de Clarissa prouve que les possibles romanesques associés à Sally, en particulier par l'héroïne, ne se sont pas réalisés et que cette figure d'une certaine révolte féminine dans sa jeunesse, elle qui, si l'on se replace du temps de Bourton, « deviendrait peintre, écrivain »⁹, qui « avait affirmé que les femmes devraient avoir

¹ « *There they sat, hour after hour, talking about life, how they were to reform the world. They meant to found a society to abolish private property, and actually had a letter written, though not sent out. The ideas were Sally's, of course – but very soon she was just as excited – read Plato in bed before breakfast ; read Morris ; read Shelley by the hour* » (36).

² « *She would marry a Prime Minister and stand at the top of a staircase ; the perfect hostess [...]* » (7-8).

³ Voir *supra*, p. 221, n. 3.

⁴ « *The lustre had left her* » (188).

⁵ « *older, happier, less lovely* » (188).

⁶ « *ten thousand a year* » (206).

⁷ « *minor's son* » (209).

⁸ « *myriads of servants, miles of conservatories* » (206).

⁹ « *she would paint, she would write* » (199).

le droit de vote »¹, qui « avec son audace, son côté risque-tout, sa façon théâtrale de vouloir toujours occuper le devant de la scène et créer des drames »² aurait pu engendrer, pour elle-même, « quelque effroyable tragédie ; sa mort ; son martyre »³ (*MD*, p. 1231) est devenue une figure absolument consensuelle. Chez Gide, la formation de Sarah Vedel et de la jeune Anglaise, vecteur d'un romanesque possible, n'était que mentionnée, pour ensuite disparaître et devenir l'un des blancs de la fiction. Chez Woolf, les prémisses d'une formation apparaissent bel et bien, ce qui rend le constat plus amer encore : cette ébauche aurait pu connaître un autre dénouement, mais reste cantonnée à un irréel du passé. Les figures de Sally Seton et de Peter Walsh auraient pu faire l'expérience d'une formation alternative, quoique d'une façon différente, en prenant le chemin de la bohème, mais ni l'un ni l'autre n'y sont parvenus, rattrapés par une Histoire britannique intériorisée. On n'échappe pas au temps monumental, une leçon apprise également, comme on va le voir, par Stephen Dedalus.

d. *Le roman de formation impossible*

Si *Portrait* et *La Chambre de Jacob* apparaissent comme des romans de formation plus classiques que *Mrs Dalloway*, moins dans leur forme que dans leur structure et dans les motifs convoqués qui, si l'on reprend la liste de Daniel Mortier, y figurent tous ou presque, ils n'en demeurent pas moins des romans de formation impossibles et ont partie liée avec la question du temps dans son aspect monumental.

Si *Mrs Dalloway* trouve dans la maturité une façon originale de traiter la formation de ses personnages par des irréels du passé, *Portrait* et *La Chambre de Jacob* apparaissent plus consensuels dans l'utilisation du personnel romanesque, en dépit des nombreux blancs qui constellent ces fictions à l'image de la vie en cinq actes de Stephen Dedalus et de la chronologie trouée de *La Chambre de Jacob*. Mais *Portrait* ne saurait fonctionner sans *Ulysse*⁴, autre *post-scriptum* d'un roman de formation, écrit celui-là, mais dont l'on a insuffisamment remarqué l'influence finalement pernicieuse sur le traitement de la formation de l'artiste. Avant *Ulysse* en effet, *Portrait*, comme *Les Faux-Monnayeurs*, contrevenait à la clôture impliquée par le roman de formation en escamotant l'une de ses étapes fondamentales, celle du voyage, empêchant ainsi le lecteur de suivre Stephen devenu *Bildungsreisender*. Mais

¹ « *women should have votes* » (199).

² « *her daring, her recklessness, her melodramatic love of being the centre of everything and creating scenes* » (199).

³ « *some awful tragedy ; her death ; her martyrdom* » (199).

⁴ Voir *infra*, p. 369-372.

à l'inverse du texte gidien, et si l'authenticité de la profession de foi est sujette à caution, journal intime oblige, c'est le héros du roman de formation lui-même, Stephen Dedalus, qui avait le dernier mot et *Portrait* laissait ouvert les possibles par la déclaration romantique de l'objectif artistique dédalien : « Bienvenue, ô vie ! Je pars, pour la millionième fois, rencontrer la réalité de l'expérience et façonner dans la forge de mon âme la conscience incréée de ma race »¹ (*PJH*, p. 780-781). Que reste-t-il de cette forme d'*hybris* au début d'*Ulysse* ? Rien ou presque dans la mesure où le roman montre finalement Stephen revenu sur ses pas, rappelé en Irlande par la mort de sa mère et, comme Bernard dans *Les Faux-Monnayeurs*, devenu un parmi les autres, lui dont la prééminence narrative sera subtilisée par Léopold Bloom. « Protée » figure ce mouvement symbolique d'aller-retour dans la mesure où, par sa promenade mélancolique sur la plage de Sandymount, Stephen

devient [...] le personnage d'*Ulysse* qui va le plus loin vers l'est, retrouvant le double mouvement qui, dans *Dublinois* [...], faisait osciller les personnages entre le tropisme oriental, quête de régénération et recherche d'une expérience initiatique, et le retour vers l'ouest, en direction du déclin et de la mort.²

Ce cheminement ne doit pas faire oublier l'autre voyage, blanc dans le tissu transfictionnel formé par la succession de *Portrait* et d'*Ulysse* puisqu'il se déroule dans l'entre-deux romans et ne figure que sous la forme des remémorations de Stephen dans *Ulysse*. Or loin d'être le voyage formateur attendu, Stephen n'a trouvé à Paris que ses « vieux ennemis, les “rets” qu'il cherchait à éviter en ayant fui l'Irlande, déployés devant lui pour l'enserrer »³. Les seuls compagnons parisiens mentionnés sont en effet des Irlandais : Kevin Egan, modelé sur le nationaliste émigré Joseph Casey, et son fils Patrick, qui ramènent symboliquement Stephen vers le pays natal. Cela est sensible dans « Protée », lors du souvenir d'un déjeuner parisien :

Somnolence de midi. Kevin Egan roule des cigarettes de poudre à canon entre des doigts barbouillés d'encre d'imprimerie et boit à petits coups sa féé verte [...]. Eh bien ! *Slainte !* [...]. Son haleine flotte au-dessus de nos assiettes maculées de sauce, entre ses lèvres la féé verte darde ses crocs. L'Irlande, les Dalcatiens, espoirs, conspirations, à présent Arthur Griffith. Pour m'atteler dans ses brancards, nos crimes, notre commune cause. Vous êtes bien le fils de votre père. Je reconnais sa voix.⁴ (*U*, p. 48)

¹ « Welcome, O life ! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race » (235).

² A. TOPIA, « “Protée” : Notice », in J. JOYCE, *Œuvres II*, op. cit., p. 1111.

³ J. C. HEININGER, « Stephen Dedalus in Paris : Tracing the Fall of Icarus in “Ulysses” », in *James Joyce Quarterly*, vol. 23, n°4, Tulsa, University of Tulsa, 1986, p. 440 : « old enemies, the “nets” he had fled Ireland to avoid, now spread before him to ensnare him ».

⁴ « Noon slumbers. Kevin Egan rolls gunpowder cigarettes through fingers smeared with pinter's ink, sipping his green fairy [...]. Well : slainte ! Around the slabbed tables the tangles of wined breaths and grumbling gorges.

Parti pour se former en tant qu'artiste, c'est vers le temps de l'Irlande que Paris ramène paradoxalement Stephen, et vers des problématiques associées au nationalisme irlandais auxquelles il ne peut échapper et qui trouvent à s'incarner dans les paroles, les gestes et la personne même de Kevin Egan : la métaphore de la poudre à canon qui se substitue au tabac, l'encre du prosélytisme, la mention d'Arthur Griffith, figure-clé de la lutte pour l'indépendance de l'Irlande, la confusion des pronoms rendant sensible la volonté de Stephen de tenir la problématique irlandaise à distance (« *to yoke me* », nous soulignons) quand Kevin Egan l'inclut dans la destinée de leur pays (« *his yokefellow* », « *our common cause* », nous soulignons). De plus, le mouvement même d'émancipation du giron paternel est comme neutralisé par la référence à l'identité des voix entre le père et le fils, entre Simon Dedalus et Stephen qui, par l'hérédité qu'elle connote, enferme un peu plus le fils dans ses origines. L'aporie de Stephen consiste précisément à trouver sa voie en tant qu'artiste quand les voix, la sienne propre, celle de son père et plus largement de l'Irlande, ne se taisent pas et ne peuvent cesser, non seulement de crier à ses oreilles, mais aussi de se mêler à la sienne.

Au-delà de cet enfermement associé à l'Irlande, il semble que ce soit aussi, comme Bernard, ses vieux démons que Stephen ait retrouvés à Paris. *Ulysse* réintroduit en effet la dialectique, centrale dans le roman des quêtes de l'écrivain, on en trouverait aussi la trace dans *Tonio Kröger* de Thomas Mann, entre l'ascèse que suppose la recherche esthétique – ainsi du souvenir de Stephen rapporté dans « Nestor » de « la bibliothèque Sainte-Geneviève où il avait lu soir après soir, à l'abri du péché parisien »¹ (*U*, p. 28) – et les tentations de la vie et en particulier de la chair. Ces dernières apparaissent dans un autre souvenir, au sein de « Charybde et Scylla » : « Cours-la-Reine. Encore vingt sous. Nous ferons des petites cochonneries. Minette ? Tu veux ? » (*U*, p. 229, en français dans le texte). Cette tension permet à Heiningger d'aboutir à la conclusion suivante :

Les « rets » desquels il a essayé de s'échapper en quittant l'Irlande ont démontré leur extension universelle autant que leur force inattendue. Le Paris de Stephen Dedalus, plutôt que le centre stimulant de la vie intellectuelle et artistique qu'il s'était figuré incarner un coup d'arrêt à ses grandes espérances.²

His breath hangs over our sauced plates, the green fairy's fang thrusting between his lips. Of Ireland, the Dalcassians, of hopes, conspiracies, of Arthur Griffith now. To yoke me as his yokefellow, our crimes our common cause. You're your father's son. I know the voice » (39-40).

¹ « *the library of Sainte-Geneviève where he has read, sheltered from the sin of Paris, night after night* » (23).

² J. C. HEININGER, art. cit., p. 444 : « *The "nets" he tried to escape by leaving Ireland have demonstrated their universal reach and unexpected strength. The Paris of Stephen Dedalus, rather than the exciting center of intellectual and artistic life he had imagined [...] has been a hard check on his great expectations* ».

Le mouvement spatial, qui devait aussi figurer un mouvement spirituel, n'a été synonyme, pour Stephen, que de paralysie et la conséquence s'en fait ressentir dans les pages d'*Ulysse* :

[I]e traitement par Joyce des souvenirs parisiens de Stephen nous permet de voir clairement que le jeune artiste qui se rendit à Paris pour rencontrer « la réalité de l'expérience » a au lieu de cela appris là-bas à ne plus se faire confiance et à questionner ses dons.¹

Si c'est bel et bien l'échec d'une formation que décrit le *post-scriptum* qu'est *Ulysse*, l'entorse majeure au dénouement qui doit normalement parachever ce genre de roman ne doit pas étonner : quittant le 7 Eccles Street, Stephen disparaît dans la nuit, pour ne jamais revenir et laisse en suspens plus de questions que le roman ne donne de réponses. Comme chez Gide, c'est un blanc épistémique qui signe la fin du cheminement de Stephen dans *Ulysse*, d'une façon plus accusée encore dans la mesure où le roman ne feint pas de fin.

La Chambre de Jacob constitue un autre roman de formation impossible, alors même que tous les attendus du genre y figurent ou presque : l'intrigue biographique qui suit le protagoniste de sa petite enfance à ses premiers pas dans le monde adulte ; la succession d'aventures dont aucune n'apparaît comme véritablement dangereuse ; le voyage, synonyme de séparation avec la sphère familiale pour ses études d'abord, pour un Grand Tour à Paris puis en Grèce ensuite. De plus, il semble que le protagoniste pourrait figurer une réussite de la formation alternative fantasmée par l'irréel du passé dans *Mrs Dalloway* : Jacob se forme en effet amplement hors de cette institution ancestrale qu'est Cambridge, en particulier par le voyage qui le fait à la fois côtoyer la bohème parisienne et expérimenter ce qui ne pouvait demeurer que théorique à l'université, à savoir les splendeurs passées de la Grèce.

En dépit de ces caractéristiques, le roman pose une question narrative majeure en ce qu'il contrevient à l'un des principes énoncés par Daniel Mortier. Contrairement à ce qui se produit dans *Les Faux-Monnayeurs*, *Portrait*, *Ulysse* et *Mrs Dalloway*, Jacob n'est jamais ou presque, dans le roman, le personnage focalisateur et c'est le regard d'autrui, en particulier celui des figures féminines, qui rend compte de la formation. Une fois quitté le giron maternel en effet, le personnage de Jacob est systématiquement jaugé par des regards féminins qui, additionnés les uns aux autres, dessinent la formation jacobéenne à partir du moment où il « entr[e] à Cambridge en octobre 1906 »² (*CJ*, p. 913), laquelle concerne un jeune homme que le roman se plaît à montrer d'abord comme maladroit et inexpérimenté. C'est le cas dans la

¹ *Ibid.*, p. 443 : « Joyce's handling of Stephen's memories of Paris [...] allows us to see clearly that the young artist who went to Paris to encounter "the reality of experience" has instead learned there to distrust himself and to question his gifts ».

² « went up to Cambridge in October, 1906 » (22).

première section du chapitre II, au moment où le protagoniste cherche à aider la dame avec laquelle il a voyagé dans un même compartiment :

quand le train arriva en gare, Mr. Flanders ouvrit la portière en trombe et descendit pour elle la mallette de la dame, tout en disant, ou plutôt en marmonnant : « Permettez » avec beaucoup de timidité ; en réalité il y mit pas mal de gaucherie.¹ (CJ, p. 915)

C'est encore la même image qui prime dans le chapitre IV, au moment de l'entrée de Jacob dans le monde, en l'occurrence, lors d'une réception donnée par Mrs Durrant, mère de son ami Timothy, après une traversée maritime avec ce dernier vers les îles Scilly, en Cornouailles :

« Je veux que vous me racontiez votre traversée », dit Mrs Durrant.

- Oui, dit-il.

- Il y a vingt ans nous avons fait la même chose.

- Oui », dit-il. Elle fixa sur lui un regard perçant.

« Il est extraordinairement gauche », se dit-elle, remarquant comment il tripotait ses chaussettes. « Pourtant il a l'air si distingué ». ² (CJ, p. 946)

Est-ce à dire que le roman met en scène une non-formation, reprenant les épisodes-clés du genre – la libération de la sphère familiale, le voyage, l'entrée à l'université, les premiers pas dans le monde – pour mieux illustrer la fixité du personnage ? Cela n'est pas exact et le même chapitre tend à prouver que Jacob s'ouvre à de nouvelles expériences : après l'école, l'aventure et les mondanités, reste l'amour, qui prend plusieurs formes à l'échelle du texte et s'incarne d'abord dans le personnage de Clara Durrant. Cette relation ne dépasse toutefois jamais le stade platonique, forme d'amour idéal pour une figure virginale dont la pureté est contrebalancée par d'autres figures féminines plus duplices.

Apparaît ainsi Florinda, dans le chapitre VI, qui incarne à l'échelle de la progression de Jacob deux volets distincts : d'une part, une forme de stagnation dans la naïveté³, d'autre part, un apprentissage sexuel. Celui-ci est illustré implicitement dans le chapitre VIII dans

¹ « *when the train drew into the station, Mr. Flanders burst open the door, and put the lady's dressing-case out for her, saying, or rather mumbling : 'Let me' very shyly ; indeed he was rather clumsy about it* » (24).

² « *'I want to hear about your voyage,' said Mrs. Durrant.*

'Yes,' he said.

'Twenty years ago we did the same thing.'

'Yes,' he said. She looked at him sharply.

'He is extraordinarily awkward,' she thought, noticing how he fingered his socks. 'Yet so distinguished-looking' » (50).

³ Le jeune homme « la cr[oit] » en effet « sur parole quand elle dit qu'elle était chaste » : « *Jacob took her word for it that she was chaste* » (CJ, p. 963/66) alors qu'elle « parlait plus de virginité que le font d'ordinaire les femmes ; elle l'avait perdue la veille au soir, ou y tenait plus qu'à la prune de ses yeux, selon l'homme à qui elle parlait » : « *talked more about virginity than women mostly do ; and had lost it only the night before, or cherished it beyond the heart in her breast, according to the man she talked to* » (CJ, p. 963/65).

lequel Jacob préfère, plutôt que de lire la lettre de sa mère, « fermer la porte de la chambre »¹ derrière Florinda avant que ne se fasse entendre « le petit craquement, le soudain remuement »² (CJ, p. 976) du bois de lit. D'une façon là aussi traditionnelle, on pense à la duplicité de Marianne dans le premier chapitre des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, Jacob fait l'expérience de la trahison amoureuse avec Florinda, lui qui la « v[oit] tournant le coin de Greek Street au bras d'un autre homme »³ (CJ, p. 978).

La figure de Fanny Elmer prend ensuite le relais et permet de témoigner à la fois de la permanence chez Jacob d'une certaine maladresse lui qui, lors de leur première rencontre, « ôt[e] sa pipe de sa bouche avec beaucoup de gaucherie »⁴, qui « [est] d'une très grande gaucherie »⁵ (CJ, p. 1001) dans ce chapitre X qui rejoue aussi une scène d'*innamoramento* à partir d'un gant malencontreusement tombé à terre :

Quand Jacob le lui tendit, elle eut un sursaut de colère. Car jamais y avait-il eu passion plus irrationnelle. Et Jacob eut peur d'elle pendant un instant – si violent, si dangereux cela devient-il quand les jeunes femmes se tiennent debout toutes raides ; étreignent la balustrade ; tombent amoureuses.⁶ (CJ, p. 1002)

Le sentiment ne semble toutefois pas réciproque, d'autant plus que la rencontre de Fanny Elmer permet à la narratrice de souligner une évolution dans le caractère de Jacob. Ce dernier est en effet devenu méfiant du fait de la trahison passée, laquelle permet de faire ressortir par conséquent le caractère idéal de la virginale Clara, nouvelle Andromède : « Hélas, les femmes sont des menteuses ! Mais pas Clara Durrant. Un esprit sans faille ; une nature candide ; une vierge enchaînée à un rocher [...] »⁷ (CJ, p. 1007-1008). Est-ce vraiment, toutefois, une véritable évolution ? D'un cas de duplicité, Jacob fait une vérité générale en transformant Clara en modèle féminin idéal. Mais la jeune femme est aussi enchaînée plus concrètement à la sphère mondaine dans laquelle elle évolue, frein à l'esprit d'aventure de Jacob qui se matérialise dans la suite de sa formation qui est marquée par un autre motif traditionnel, le voyage, qui conduit Jacob à Paris, ensuite en Grèce et qui permet l'introduction de deux dernières figures féminines : Jinny Carslake, dont l'attrance pour le jeune homme n'est pas

¹ « shut the bedroom door » (78).

² « the little creak, the sudden stir » (79).

³ « he saw her turning up Greek Street upon another man's arm » (81).

⁴ « took his pipe out of his mouth very awkwardly » (101).

⁵ « Very awkward he was » (101).

⁶ « When Jacob gave it her, she started angrily. For never was there a more irrational passion. And Jacob was afraid of her for a moment – so violent, so dangerous is it when young women stand rigid ; grasp the barrier ; fall in love » (102).

⁷ « Alas, women lie ! But not Clara Durrant. A flawless mind ; a candid nature ; a virgin chained to a rock [...] » (106).

payée de retour, Sandra Wentworth Williams enfin, femme mariée rencontrée en Grèce par le protagoniste. Or c'est à partir de ce personnage de femme mûre, figure topique du roman de formation, que s'opère la véritable mue de Jacob, Sandra devenant un avatar de l'initiatrice. Car Jacob semble non seulement évoluer à son contact, mais être aussi capable de porter un regard sur soi :

Mrs Williams disait les choses sans détours. Il fut surpris par la connaissance qu'il avait lui-même des règles de la bienséance ; comme il est possible de dire bien plus que ce que l'on pense dire ; comme il est possible d'être franc avec une femme ; et comme il s'était peu connu lui-même auparavant.¹ (CJ, p. 1031)

Nulle trace de gaucherie n'apparaît ici, mais au contraire une forme de confiance en soi qui se manifeste dans l'aisance du personnage à manier la parole dont témoigne la narratrice qui, dans ce passage, adapte la focalisation au regard de Jacob sur soi. Cette transformation du personnage est comme entérinée par Sandra dans une réplique qui, implicitement, témoigne d'une adéquation entre le voyage en Grèce et l'effet du sentiment amoureux : « Vous avez vu toutes ces merveilles depuis notre rencontre... Quelle impression... Je pense que vous avez changé »² (CJ, p. 1042).

À lire ce qui précède, *La Chambre de Jacob* semblerait presque le roman de formation le plus traditionnel du corpus, dont le contenu ne serait finalement guère atteint par la forme à trous, et pas davantage par l'absence de protagoniste-focalisateur dont l'on a vu la relativité dans la mesure où le regard de la narratrice s'adapte à celui de Jacob lorsque sa formation franchit un cap fondamental. Mais, précisément, ce moment de focalisation interne précède de peu le véritable attentat woolfien à l'encontre du roman de formation.

« La mort peut surgir dans le récit, frapper tel personnage, jamais, pourtant, le héros principal, qui manquerait ainsi fatalement son *Bildungsziel*, et le roman, sa raison d'être »³ écrit Françoise Jost. C'est pourtant ce qui arrive à Jacob, emporté, dans l'un des blancs d'un texte qui ne dit jamais directement le conflit, par la Première Guerre mondiale. À la relecture, tout cela apparaîtra au lecteur préparé dès le chapitre liminaire du roman, qui constitue lui aussi, en suivant Daniel Mortier, une entorse aux règles du genre en ce qu'il contient une prolepse implicite, non une projection fantasmatique vers l'accomplissement d'une vie rêvée,

¹ « Mrs. Williams said things straight out. He was surprised by his own knowledge of the rules of behaviour ; how much more can be said than one thought ; how open one can be with a woman ; and how little he had known himself before » (128).

² « You have seen all these wonderful things since we met... What impression... I think that you are changed » (138).

³ F. JOST, *art. cit.*, p. 99-100.

mais l'annonce symbolique d'une mort à venir. Lors d'une excursion sur la plage, le petit Jacob trouve en effet « posé parmi les branches noires et la paille au pied de la falaise, un crâne tout entier, peut-être le crâne d'une vache, un crâne, peut-être, qui avait encore ses dents »¹ (*CJ*, p. 894). En ce sens, le roman de Jacob rejoint *Mrs Dalloway*, la vie diégétique de Septimus ne représentant qu'un sursis après la Première Guerre mondiale qui a mis fin de la même façon à un processus de formation dévoilé par les analepses, l'initiation intellectuelle et sentimentale d'un jeune homme par une femme plus âgée, Miss Isabel Walpole qui « lui avait prêté des livres ; [...] lui avait écrit des petits mots ; et [...] avait fait jaillir en lui une flamme comme il n'en existe qu'une fois dans une vie [...] »² (*MD*, p. 1144). La Grande Guerre met un coup d'arrêt à une formation qui n'aura pu être qu'ébauchée. Pour le dire comme Bakhtine, « [l']adolescent idéaliste et rêveur » ne pourra jamais devenir « un adulte dégrisé et pratique »³. Tout se passe comme si Virginia Woolf illustrait l'impossibilité, autre que sous la forme de lambeaux, de traiter le genre du *Bildungsroman* en lien avec cette génération sacrifiée qui n'aura pas même eu l'occasion de mener à terme, d'une façon positive ou négative, une formation. Jacob meurt en effet durant le conflit quand Septimus en revient transformé et le personnage que le roman met en scène ne peut plus évoluer sinon dans les abîmes de sa maladie, jusqu'à la mort. C'est une anamorphose que fait subir Virginia Woolf au *Bildungsroman* : véritable roman de formation, *La Chambre de Jacob* est aussi le chant du cygne d'un genre qui, par la pression de l'Histoire, parvient à une forme d'épuisement.

Pour peu que l'on s'interroge sur la disparition du roman de jeunesse, celle de 1919 – mutilée, traumatisée, mutique, décimée – fournit une réponse claire. Nous avons tendance à analyser l'influence créative de l'histoire politique et sociale sur l'évolution littéraire, pourtant son rôle destructeur peut être tout aussi signifiant. Si l'histoire peut rendre nécessaire les formes culturelles, elle peut de la même façon les rendre impossibles et c'est ce que la guerre a fait du *Bildungsroman*.⁴

¹ « lying among the black sticks and straw under the cliff, he saw a whole skull – perhaps a cow skull, a skull, perhaps, with the teeth in it » (5).

² « lent him books ; wrote him scraps of letters ; and lit in him such a fire as burns only once in a lifetime [...] » (93).

³ M. BAKHTINE, *op. cit.*, p. 228.

⁴ F. MORETTI, *The Way of the World : Bildungsroman in European Culture*, London, New York, Verso, 2000 [1987], p. 229 : « If one wonders about the disappearance of the novel of youth, then, the youth of 1919 – maimed, shocked, speechless, decimated – provide quite a clear answer. We tend to see social and political history as a creative influence on literary evolution, yet its destructive role may be just as relevant. If history can make cultural forms necessary, it can make them impossible as well, and this is what the war did to the Bildungsroman ».

Le roman de formation woolfien, sans doute le moins analysé à l'échelle du corpus sous cet aspect, emblématise parfaitement les mots de Franco Moretti. Rendu impossible par la Guerre, le *Bildungsroman* de Jacob serait malgré tout l'ultime soubresaut du genre autant que le dernier roman de jeunesse avant celui de la maturité que constitue *Mrs Dalloway* – en ce sens, un même mouvement est incarné chez Joyce par le passage de *Portrait* à *Ulysse* – qui ne peut plus figurer la formation que sous la forme d'irréels du passé. D'une manière signifiante, et alors même que les deux romans ne représentent pas le conflit, *Les Faux-Monnayeurs* comme le diptyque *Portrait-Ulysse* incarnent, à des degrés différents, une même impossibilité, la fin de l'idée de formation. Une tension se fait jour, particulièrement sensible chez Woolf, entre une volonté formelle d'épuisement du réalisme, à travers laquelle l'irruption de la Guerre peut faire figure de *deus ex machina*, et la pratique du roman de formation qui rappelle aux auteurs modernistes, quoi qu'ils en aient, la pression exercée sur l'œuvre par l'Histoire. Ainsi, à en croire Franco Moretti, ce serait un genre déjà éteint que pratiqueraient les romanciers modernistes. En ce sens, et pour reprendre la typologie historique de Bakhtine, Gide, Joyce et Woolf regardent déjà vers le passé, l'étiquette suivant celle du roman de formation de l'homme n'ayant pas été créée et, ce faisant, il n'existerait qu'une différence d'échelle entre leur entreprise et celle de Ramón.

e. Ramón à rebours de l'histoire du roman ?

Ironie du sort : si Ramón est, du point de vue de la polarisation, celui qui livre à chacun de ses héros le roman comme un écrin dans lequel les personnages secondaires, quoique nombreux, ne menacent jamais la prééminence du protagoniste, la lecture de ses romans pourrait suggérer que le roman de formation n'a jamais existé. Dès lors, il serait loisible de postuler l'originalité radicale de sa prose qui cadrerait parfaitement avec le mythe-clé d'une avant-garde à laquelle l'auteur madrilène est légitimement souvent associé. À bien y regarder cependant, le type de roman que les œuvres ramoniennes évoquent est loin d'être inédit. En effet, ce que Virginia Woolf réalise du point de vue diégétique dans *Mrs Dalloway*, à savoir un roman de formation à rebours, Ramón l'opère à l'échelle structurale, ses romans évoquant des types antérieurs à l'établissement, durant le siècle des Lumières, d'un roman biographique permettant ensuite l'émergence du *Bildungsroman*.

Privilégier une lecture historique des évolutions du roman comme Bakhtine permet ainsi, semble-t-il, de minorer la cassure moderniste par rapport à une lecture purement formaliste. Quelles que soient les déviations formelles par rapport aux normes de la

représentation réaliste du monde, le roman moderniste hérite largement de ce type romanesque en dépit, comme on l'a vu, de variations ou de fractures. Dans la lecture diachronique qu'offre Bakhtine de l'histoire du roman nécessaire à l'établissement de sa typologie, il considère le *Bildungsroman* comme « beaucoup plus rare »¹ que l'autre type, socle du romanesque, qui présente une image statique de l'homme. Le paradigme du roman de formation ne figure-t-il pas toutefois, au sortir du XIX^e siècle, une sorte de norme, le roman moderniste ne pouvant pas faire comme si cette étape importante du roman n'avait jamais existé ? Sa pratique classique rendue impossible par la pression de l'Histoire, les romanciers offrent pourtant encore de simili-*Bildungsromane* dans lesquels le temps biographique est soit privé de sens, soit brutalement arrêté, sauf à refuser catégoriquement l'assimilation du temps historique de même que toute évolution de l'homme et inverser le paradigme dominant en revenant à des formes romanesques pré-réalistes.

L'on pourrait postuler, du fait de l'originalité radicale du projet romanesque ramonien, que le corpus de ce dernier ne se rattache à aucune tradition. Ce serait oublier que l'arrière-plan générique de certains romans de l'auteur madrilène fait écho, quoique d'une façon assez lâche, à une autre tradition romanesque hispanique souvent rapprochée du roman de formation, celle du picaresque. Certains motifs l'évoquent en effet, en particulier celui de l'errance qui confère sa dynamique spatiale à un roman comme *L'Incongru*, par exemple dans le chapitre V « Dans le salon des images de catalogues » : « [m]aintes fois il avait mis son habit et avait dû l'enlever ensuite, faute de savoir où aller »² (*I*, p. 33) lui qui, « en habit, [...] [est] un homme perdu »³ (*I*, p. 36). On aura reconnu dans cette expression ce qui donnera le titre du dernier roman majeur de Ramón, *L'Homme perdu* dont *L'Incongru* constitue la matrice optimiste. Mais à la différence du narrateur-personnage de ce dernier roman, figure de sans-abri anonyme déambulant dans les rues de Madrid à travers une recherche existentielle du sens de la vie, Gustavo le connaît déjà : sa vie est synonyme d'incongruité, et surtout, il ne peut faire figure de *picaro*. Loin d'être *hijo de puta*, Gustavo est *hijo de algo*, les parents du personnage apparaissant dans le premier chapitre du roman. Il ne semble pas connaître les problèmes d'argent, alors même qu'on ne le voit jamais travailler, d'autant plus que son voyage parisien le fait hériter de la fortune colossale d'une figure mystérieuse qui donne son titre au chapitre XXXV, « L'Ami de son père ». Miguel Gonzalez-Gerth rapproche ainsi Gustavo et Lazarillo dont les aventures respectives débutent et s'achèvent selon lui d'une façon arbitraire pour

¹ M. BAKHTINE, *op. cit.*, p. 227.

² « *Muchas veces se había vestido de frac y se había tenido que volver a desnudar, porque no encontraba dónde ir de frac* » (622).

³ « *de frac era un hombre perdido* » (626).

tempérer immédiatement la ressemblance des deux figures car « Gustavo [...] n'est ni un pauvre serviteur ni un aveugle ; il est un petit maître sans profession ni obligation »¹. Que la référence au picaresque soit assez lâche et souvent traitée sous l'angle du comique, ainsi de la motocyclette de Gustavo qui se voit rapprochée dans le chapitre XXIV des moyens de locomotion souvent associés aux *picaros*, « poney »² d'abord, « petit âne inquiet »³ ensuite (*I*, p. 124-125), n'empêche pas Ramón d'hériter largement du motif de l'*iter vitae*, ce « chemin de la vie »⁴ mentionné dans le roman même (*I*, p. 121), qui constitue ni plus ni moins que la principale assise structurale du roman ramonien. Chaque chapitre en effet se présente comme une sortie du protagoniste synonyme d'abord d'errance et ensuite d'aventures, toutes plus incongrues les unes que les autres.

Plus largement, Gómez de la Serna « ne connaît que l'image du héros tout fait » et retrouve ce que Bakhtine analyse comme le « type prédominant et très répandu » du romanesque :

Quelles que soient [...] les différences structurales de l'image elle-même, le héros n'a ni mobilité ni devenir. Le héros est ce point immobile et immuable autour duquel s'opère toute la dynamique du roman. La constance et l'immobilité intérieure du héros sont les prémisses du mouvement romanesque. L'analyse des sujets romanesques types montre que ceux-ci présupposent un héros tout fait, immuable, présupposent l'*unité statique* que constitue un héros. C'est le cours de la destinée et de la vie d'un héros tout fait qui donne son contenu au sujet. Le caractère lui-même de l'homme, ses modifications et son devenir ne se muent pas en sujet romanesque. Tel est le type prédominant de roman.⁵

La question de la mobilité et de l'immobilité doit être entendue dans le domaine de l'évolution humaine, non dans le domaine spatial dans la mesure où c'est précisément cette question du déplacement dans l'espace qui structure le paradigme du roman de voyage dont hérite très largement Ramón, comme en témoignent les traits picaresques relevés.

Le terme de voyage pourrait sembler hyperbolique pour désigner la mobilité spatiale des héros ramoniens. Pas un roman, certes, qui ne présente un voyage au sens propre du terme. Qu'il suffise de penser au périple à motocyclette de Gustavo qui occupe les chapitres XXIII à XXVII de *L'Incongru* et qui précède un voyage à Paris qui clôt le roman, aux voyages au long court d'Andrés Castilla à Londres, Paris et Lisbonne, et ceux de Perfecto et Edma depuis

¹ M. GONZALEZ-GERTH, *A Labyrinth of Imagery : Ramón Gómez de la Serna's Novelas de la Nebulosa*, London, Tamesis Books Limited, 1986, p. 27 : « Gustavo [...] is neither a poor servant boy nor a blind man ; he is a señorito without profession or obligations ».

² « caballito » (694).

³ « borriquillo inquieto » (694).

⁴ « el camino de la vida » (691).

⁵ M. BAKHTINE, *op. cit.*, p. 227.

Buenos Aires vers Madrid, Paris et Dublin et du protagoniste avec une autre figure féminine vers Venise. Ils n'en sont pas moins localisés et réunis parfois dans quelques chapitres seulement. Mais ce serait oublier que Ramón est, de ce point de vue, pleinement moderniste : de l'infiniment grand, il glisse à l'infiniment petit et le voyage, chez lui, prend plus souvent l'échelle microscopique d'une déambulation de rues en rues. On trouve toutefois dans les romans de Gómez de la Serna, et par antithèse avec le mouvement spatial permanent qui est le leur, des protagonistes statiques du point de vue de leur évolution :

[l]'image de l'homme – tout juste esquissée – est entièrement statique, comme est statique le monde qui l'entoure. Ce type de roman ignore le devenir, l'évolution de l'homme. Et quand bien même la situation de l'homme se modifierait (dans le roman picaresque où le mendiant devient riche, le roturier devient noble), lui-même reste inchangé.¹

Ni Andrés ni Perfecto n'évoluent : le premier peut connaître le succès comme la critique, écrire avec facilité comme avec difficulté, il reste fondamentalement le même, à l'image de Perfecto qui, dans son mariage avec Edma comme dans sa vie de célibataire après leur divorce, n'évolue pas. Le cas de Gustavo est plus complexe en ce que sa situation ne change que dans le dénouement, il se marie, mais le roman s'achève sans que le lecteur ne sache s'il s'apprête à évoluer. C'est ce qui explique aussi l'absence du temps biographique :

Dans ce type de roman, les catégories temporelles sont très faiblement marquées. Le temps en lui-même est dénué d'un sens consubstantiel et dénué aussi de coloration historique : le « temps biographique » lui-même – l'homme et ses âges qui vont de la jeunesse à la vieillesse en passant par les années de maturité – n'est pas représenté ou, s'il l'est, ce sera de façon purement formelle.²

Cette façon formelle de représenter le temps biographique est particulièrement schématique chez Ramón en ce qu'elle fonctionne d'une façon binaire : au chapitre des enfances de Gustavo qui ouvre le roman, répond celui du mariage dans le dénouement, le très large espace textuel séparant ces deux points mettant en scène un personnage sans doute jeune, mais sans âge. *Le Romancier* au contraire, saisit le personnage dans sa maturité et achève ses aventures par la retraite, mort symbolique d'une figure de graphomane. Le schéma n'est même plus binaire dans *Polycéphale et madame* dans la mesure où le temps n'a aucune prise sur Perfecto, véritable allégorie de la jeunesse de la race argentine par opposition au vieux continent sur lequel il fait le choix de s'installer. Ce rapport antithétique rapproche l'œuvre ramonienne d'un autre élément du roman de voyage mis en lumière par Bakhtine :

¹ *Ibid.*, p. 215.

² *Ibid.*, p. 214.

Les déplacements dans l'espace – les voyages et, en partie, les aventures-péripéties (de préférence d'un type qui relève de la mise à l'épreuve) –, fournissent au romancier l'occasion de déployer et de présenter la diversité statique du monde à travers l'espace et la société (pays, villes, cultures, ethnies, groupes sociaux, conditions spécifiques de vie).¹

Mais

[L]'absence du temps historique fait que le relief s'attache uniquement aux différences et aux contrastes. Les liens consubstantiels sont quasiment inexistantes. Des faits socio-culturels tels que l'ethnie, le pays, la cité, le groupe social, la corporation, ne sont pas perçus dans l'ensemble intégré qu'ils constituent. C'est ce qui explique une caractéristique particulière à ce type de roman : le groupe social, l'ethnie, le pays, les mœurs sont enregistrées dans un esprit « exotique », autrement dit, les distinctions et les contrastes, l'altérité, font l'objet d'une perception brute.²

Une structure comparative se met en place dans la plupart des romans ramoniens, qui ne tranchent pas nécessairement en faveur de l'un ou l'autre terme, mais rapprochent uniquement les espaces. Dans *Polycéphale et madame*, Madrid est trop proche de Buenos Aires et le véritable exotisme est trouvé à Paris, ville plus accueillante que ne l'est Dublin. Une forme de schématisation apparaît également : Paris est la ville de la fête, c'est en son sein que Gustavo comme Perfecto font l'expérience des cabarets recelant souvent des expériences à la limite du merveilleux, ainsi de celle des rayons X³ ou de la rencontre de noctambules bigarrés et autres criminels fameux dans le chapitre XXXVIII de *L'Incongru*, « Une nuit au cabaret ».

Un point seul, dans la typologie construite par Bakhtine, ne semble pas être vérifié par les romans de l'auteur espagnol : « Le héros, dépourvu de traits particuliers, est un point mobile dans l'espace et ce point ne constitue pas, en tant que tel, le centre d'attention du romancier »⁴. Si les traits particuliers des personnages ramoniens sont en effet difficiles à relever – quelles sont les qualités de Gustavo ? d'Andrés Castilla ? les deux personnages s'épuisent littéralement dans leurs aventures respectives, incongruités envoyées par le destin chez l'un, écriture compulsive du roman chez l'autre – le point mobile que le protagoniste constitue est bel et bien le centre d'attention du romancier. Chez Ramón, le héros est prioritaire sur le monde. Le roman de voyage ramonien ne peut ainsi se penser que d'une façon anachronique, l'écrivain héritant quoi qu'il en ait de l'individualisme bourgeois qui entraîne le narrateur à suivre, d'une façon serrée, les aventures de son protagoniste. De plus, et en comparant les analyses qui précèdent avec le projet initialement prévu pour le genre

¹ *Ibid.*, p. 213.

² *Ibid.*, p. 214.

³ Voir *supra*, p. 240 et sq.

⁴ M. BAKHTINE, *op. cit.*, p. 213.

romanesque par l'auteur au sein de son article « *El Concepto de la nueva literatura* », la fracture est manifeste. « Toute œuvre doit être principalement biographique et, si tel n'est pas le cas, il en résulte quelque chose de tératologique »¹ : le schématisme à l'œuvre dans la représentation des étapes capitales de la vie humaine est très loin, comme on l'a vu, de figurer une biographie dans la mesure où fait défaut l'élément essentiel qu'est le temps historique. Ramón aurait-il donc manqué le roman ? Oui si l'on considère le projet esthétique de son article, non si on le replace dans son contexte, celui d'un texte programmatique certes, mais qui précède une pratique effective du roman – *Le Docteur invraisemblable* est publié en 1914 – qui viendra reconfigurer la poétique ramonienne.

Analyser le roman moderniste comme un roman de la mémoire, pierre angulaire de l'*ethos* d'intégration dans un mouvement horizontal de modernité, a permis de mettre en lumière la nature hypergénérique du corpus. Revenant aux origines du roman, sa liberté intrinsèque, le modernisme réfléchit à la fois à l'essence d'un genre protéiforme toujours susceptible de se travestir, autant qu'à son rapport au monde par l'intégration de motifs associés à des traditions précédentes. Ce faisant, le roman ne fait pas directement référence au monde, mais passe par le truchement de la bibliothèque pour dire ce dernier. Au surplus, les références baroques, nombreuses, qui ponctuent les textes, figurent un jeu de miroir qui reflète le projet moderniste à l'encontre du réalisme : l'épuiser en l'intégrant pour le caricaturer. Néanmoins, le caractère ponctuel de ces tentatives d'épuisement n'efface pas tout à fait l'héritage de textes qui, pour la plupart d'entre eux, s'ancrent dans la typologie bakhtinienne du roman de formation de l'homme, coulant dans le roman le temps historique auquel ne semble guère échapper que le seul Ramón.

L'ouverture théorique opérée vers des formes d'hypergénéricité et d'intertextualité, si elle met à mal la notion de clôture et d'autonomie du texte, n'en tient pas moins le monde à distance, limitant le corpus moderniste à des renvois vers d'autres textes ou à des fonctionnements analogiques – le roman de formation de l'homme comme reflet intradiégétique du temps historique – qui permettent une analyse serrée des romans canoniques de Joyce et Woolf comme des *Faux-Monnayeurs*, mais qui échouent, comme leur peu de présence dans la partie qui précède en constitue la preuve, à rendre pleinement compte d'entreprises plus complexes desquelles il n'est pas certain que le monde soit absent. L'on pourrait se contenter d'alléguer, comme Antoine Compagnon, le sens commun, qui rend

¹ R. GÓMEZ DE LA SERNA, « *El Concepto de la nueva literatura* », art. cit., p. 157 : « *Toda obra ha de ser principalmente biográfica y si no lo es, resulta una cosa teratológica* ».

difficilement acceptable, hormis dans une conception structuraliste dure, la théorie de la non-référence ou de l'auto-référence¹. Mais le roman à clés que constitue *Orlando*, les allégories qui ponctuent certains textes, et le genre du roman du roman qui, incarné par Gide et Ramón directement, indirectement par Joyce avec le projet esthétique de Stephen Dedalus, posent immanquablement, et même si ce rappel peut sembler naïf, la question des liens avec le monde et avec l'entreprise réelle d'un auteur qui ne l'est pas moins. Puisque nous nous sommes refusé à lire le roman moderniste comme un texte directement référentiel, une autre méthode doit être appliquée, qui vise à réintroduire la notion-clé de référence sans revenir à une critique naïve selon laquelle le roman ferait, sans médiation, référence au monde. C'est le profit que l'on peut tirer de la théorie littéraire des mondes possibles qui, en construisant un système référentiel au sein d'un cadre logique, permet au texte de référer à un monde possible, qu'il construit, tout en n'interdisant pas des relations d'accessibilité avec des mondes actuels. Ce faisant, la théorie permet aussi de mettre en lumière une question ignorée à la fois des critiques formalistes tout comme du versant néo-mimétique. L'on postule en effet fréquemment l'autonomie du texte, dont nous espérons avoir prouvé la précarité. Mais qu'en est-il de l'autonomie de la fiction que le texte projette ? En quittant le terrain du seul textualisme et en convoquant les acquis de la logique modale, potentiellement combinables avec les travaux de la narratologie post-classique, un phénomène étonnant et signifiant se fait jour : celui d'une polyréférentialité de la fiction moderniste.

¹ A. COMPAGNON, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2001 [1998].

Chapitre quatre

La fiction polyréférentielle

I. Composer avec le monde actuel

1) Rappel historique et théorique : la théorie littéraire des mondes possibles

La théorie littéraire des mondes possibles est séduisante car

elle a favorisé la réintroduction de la problématique de la référence tout en évitant les formes naïves, disons pré-structuralistes, du réalisme. Postuler que les textes de fiction renvoient à des mondes possibles, c'est en effet admettre le principe d'une corrélation entre texte et hors-texte, mais préciser aussitôt que ce hors-texte, loin de se conformer avec la réalité empirique, est en fait une construction abstraite dont le fonctionnement interne est largement tributaire du texte.¹

Comprendre la théorie littéraire des mondes possibles implique de remonter, non à Mathusalem ou, plus couramment dans le domaine des lettres, à Aristote, mais à Leibniz et à sa *Théodicée*, en particulier à l'épisode du rêve de Théodore, prêtre de Delphes, passage qui définit comme mondes possibles les chambres-bibliothèques d'une pyramide infinie qui contient toutes les versions possibles de la vie de Sextus Tarquin si ce dernier avait choisi d'écouter le conseil de Jupiter et de renoncer au trône. Au sommet de la pyramide, se trouve le plus beau des mondes, le meilleur des mondes possibles : le monde tel qu'il est. En convoquant, pour faire le lien avec le bilan de la partie précédente, le sens commun, on comprend que le récit leibnizien repose sur une intuition : si un événement avait été même très légèrement différent, la face du monde en aurait été changée².

Le concept des mondes possibles a été ensuite développé dans la seconde moitié du vingtième siècle, en particulier par la philosophie analytique à l'image des travaux de Saul Kripke et David Lewis afin de résoudre des problématiques d'ordre sémantique reposant sur les conditions de vérité des énoncés contrefactuels et des propositions marquées par des opérateurs modaux, exprimant la nécessité et la possibilité, d'où la proximité des théories des mondes possibles avec la logique modale. David Lewis, le premier, associe la théorie des mondes possibles aux mondes fictionnels dans un article de 1978 : « *Truth in fiction* »³. Dans

¹ R. SAINT-GELAIS, « Le monde des théories possibles : observations sur les théories autochtones de la fiction », in F. LAVOCAT (éd.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, op. cit., p. 101-102.

² G. W. LEIBNIZ, *Essais de Théodicée*, Paris, GF Flammarion, 1969.

³ D. LEWIS, « *Truth in Fiction* », in *American Philosophical Quarterly*, vol. 15, n°1, Oxford, Blackwell, p. 37-46.

son sillage, des théoriciens de la littérature comme Umberto Eco, Thomas Pavel, Lubomir Doležel et Marie-Laure Ryan ont cherché à en mesurer les implications pour une théorie sémantique de la fiction, couplée notamment, chez les deux derniers, aux acquis de la narratologie.

La théorie des mondes possibles s'appuie sur l'idée que la réalité – conçue comme la somme de l'imaginable davantage que comme la somme de ce qui existe empiriquement – est un univers composé de mondes distincts. L'univers est structuré autour d'un centre, le monde actuel ou réel, et sa périphérie, c'est-à-dire les mondes alternatifs, mondes possibles non actuels, qui gravitent autour du centre. Il faut ajouter que le sens du terme de « monde » est évidemment métaphorique : dans la conception kripkéenne, un monde est une construction abstraite qui figure un ensemble d'états de choses, expression employée en logique modale pour décrire des relations de possibilité ou de nécessité¹. Plus exactement, un monde est

un ensemble de propositions formant des descriptions d'états consistants (c'est-à-dire non contradictoires) et complets (un monde est « complet », si on peut toujours dire de toutes les propositions qui le composent qu'elles sont soit vraies soit fausses).²

Pour être possible, un monde doit être relié au monde actuel ou à un autre monde possible par une relation d'accessibilité : « un monde M2 est “possible” pour M1 s'il est “accessible” à partir de celui-ci, s'il y a une relation entre M1 et M2 »³.

Dans le champ des études littéraires, la conception aujourd'hui dominante a surtout été développée par Thomas Pavel, Marie-Laure Ryan et Lubomir Doležel. Pour les deux derniers, les mondes possibles sont les univers de référence construits par les textes fictionnels. Tout texte de fiction fait référence à un monde, qui n'est pas le monde actuel, mais un monde possible fictionnel, qui peut diverger plus ou moins de ce dernier. Dans ce qui suit, c'est une étude des fictions modernistes sous l'optique de la relation d'accessibilité que nous proposerons, laquelle s'appuiera pour une large part sur les travaux récents de Françoise Lavocat consacrés aux genres de la fiction. La suite de cette étude, dans sa troisième partie et

¹ Quatre cas de figure existent pour rendre compte de la nécessité et de la valeur de vérité des propositions. Une proposition est nécessaire quand elle est vraie dans tous les mondes possibles, y compris le monde actuel ; elle est possible quand elle est vraie dans au moins un monde ; elle est impossible quand elle est fausse dans tous les mondes possibles ; elle est vraie sans être nécessaire quand elle est vérifiée dans le monde actuel, mais pas dans d'autres mondes.

² F. LAVOCAT, « Les genres de la fiction : états des lieux et propositions », in F. LAVOCAT (éd.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, op. cit., p. 16. Cette complétude apparaît comme la principale difficulté dans l'optique d'un traitement des mondes fictionnels comme des mondes possibles dans la mesure où ceux-ci sont par essence incomplets. La solution consiste le plus souvent, chez Pavel ou Ryan par exemple, à postuler une complétude théorique du monde fictionnel dont le texte ne pourrait dévoiler qu'une infime partie. Voir *infra*, p. 493 et sq.

³ *Ibid.*, p. 16.

à partir du chapitre cinq, enrichira cette typologie en ajoutant les fonctions d'authentification et de saturation du monde fictionnel, en lien avec la question de l'incomplétude intrinsèque de la fiction, possibilité alternative aux questionnements sur la relation d'accessibilité afin de rendre compte des spécificités sémantiques du discours fictionnel moderniste. Un rapide rappel historique des positions de quelques grands théoriciens de la fiction littéraire quant à la relation d'accessibilité ne sera sans doute pas de trop avant le début des investigations.

2) Théories de la relation d'accessibilité entre les mondes

Françoise Lavocat a raison de rappeler qu'« [u]ne théorie fondée sur les mondes possibles ne peut faire l'économie d'un examen de la relation entre les mondes, de quelque manière qu'elle les conçoive ». En effet, « cette préoccupation est inscrite dans la notion même de monde possible, où la possibilité est comprise comme une relation d'accessibilité déterminée par le monde de référence »¹. Elle accompagne ce rappel d'une autre précision salutaire : puisque le monde de référence est, dans le domaine de la logique, une notion relationnelle, ce dernier n'est pas obligatoirement le monde actuel, mais « n'importe quel état de choses ». De ce point de vue, Françoise Lavocat corrige l'une des erreurs de Marie-Laure Ryan, encore visible dans l'article qu'elle consacre aux mondes possibles dans le *Living Handbook of Narratology* dirigé par Uri Margolin : selon elle en effet, « [p]our qu'un monde soit possible, il doit être relié au monde actuel par une relation d'accessibilité »², vision que l'on pourrait qualifier de réaliste. Celle-ci, comme on le verra, limite les possibles de la relation d'accessibilité en la cantonnant à une relation comparative entre le monde actuel et les mondes fictionnels à partir d'une posture internaliste, ou subjective, fondée sur l'appréhension de la fiction par son usager : le lecteur. C'est une telle conception qui informe déjà l'ouvrage d'Umberto Eco : *Lector in Fabula*.

a. Umberto Eco

Dans *Lector in Fabula*, Umberto Eco s'est livré à une analyse des trois formes possibles, selon lui, de la relation d'accessibilité entre ce qu'il symbolise comme W_O et W_N , soit le monde de référence – pour Eco, le monde actuel, mais dans une conception étroitement

¹ *Ibid.*, p. 18.

² M.-L. RYAN, « Possible Worlds », in U. MARGOLIN (dir.), *The Living Handbook of Narratology* [en ligne] : « For a world to be possible, it must be linked to the actual world by a relation of accessibility », <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds>.

reliée à la notion d'encyclopédie comme on va le voir – et le monde narratif ou *fabula*, c'est-à-dire le monde projeté par le texte.

- 1) La première proposition vise à comparer « le monde de référence » à « des états différents de la fabula », pour « essay[er] de comprendre si ce qui s'y passe répond à des critères de vraisemblance »¹.
- 2) La deuxième proposition est fondée sur des questions de crédibilité et de « véridiction », relatives dans le temps :

[I]e lecteur peut comparer un monde textuel à divers mondes de référence : on peut lire les événements racontés dans *La Divine comédie* comme “crédibles” par rapport à l'encyclopédie médiévale et comme légendaires par rapport à la nôtre.²

- 3) La troisième et dernière proposition découle du genre littéraire et permet au lecteur de construire divers mondes de référence :

Un roman historique demande à être référé au monde de l'encyclopédie historique ; une fable demande tout au plus à être référée à l'encyclopédie de l'expérience commune, pour qu'on puisse jouir (ou souffrir) des différentes invraisemblances qu'elle propose.³

Vraisemblance et crédibilité sont, chez Eco, les deux maîtres-mots d'une conception réaliste qui informe aussi les travaux de Thomas Pavel.

b. Thomas Pavel

À l'échelle d'une œuvre critique de laquelle émergent principalement, en lien avec la théorie littéraire des mondes possibles, l'article de 1975, « “Possible Worlds” in Literary Semantics »⁴ et l'ouvrage *Univers de la fiction*, Thomas Pavel a, au fil du temps, établi une conception réaliste de la fiction. En effet, le lecteur d'un texte fictionnel évalue selon lui la fausseté et la vérité d'une œuvre littéraire en s'appuyant sur la notion de possibilité par rapport au monde réel. La conception réaliste de la fiction recoupe ainsi largement la notion de vraisemblance. L'idée développée par Pavel consiste à affirmer que le lecteur retire du texte fictionnel un ensemble de « propositions-ersatz » qu'il prive de leur origine fictionnelle et qu'il peut ensuite intégrer dans l'ensemble des propositions vraies dans le monde réel. Il

¹ U. ECO, *Lector in Fabula*, trad. M. BOUHAZER, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1998, p. 207.

² *Ibid.*, p. 207.

³ *Ibid.*, p. 207.

⁴ TH. PAVEL, « “Possible Worlds” in Literary Semantics », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, n°2, Madison : American Society for Aesthetics, 1975.

devient dès lors possible de mesurer l'étendue de crédibilité des œuvres afin d'aboutir, conséquence logique, à une valeur cognitive de la fiction. Mais, d'une façon étonnante, la conclusion de l'article de Pavel escamote ces différentes propositions pour leur préférer un modèle alternatif, autrement dit une « perspective ontologique »¹ permettant d'établir « l'autonomie sémantique des œuvres littéraires »². Selon cette dernière, l'œuvre pose un nouveau monde actuel, qui se substitue au monde empirique du lecteur durant le temps que dure son immersion dans le texte : dès lors, ce dernier ne se demande plus si telle ou telle proposition est crédible par rapport au monde actuel, mais si elle est vraie à l'intérieur du monde fictionnel. Étonnamment, *Univers de la fiction* ne creuse pas cette intuition, mais revient vers une conception réaliste de la fiction, laquelle serait nécessaire, selon Pavel, pour affirmer la valeur cognitive de cette dernière.

c. *Marie-Laure Ryan*

Le déplacement postulé par Pavel n'est rendu signifiant et compréhensible qu'en vertu de ce que Marie-Laure Ryan nomme « recentrement », c'est-à-dire la propension du lecteur, durant le temps que dure son immersion dans le texte, à considérer le monde fictionnel comme le monde actuel :

Durant le temps de notre immersion dans une oeuvre de fiction, le champ des possibilités est alors recentré autour du domaine que le narrateur présente comme le monde actuel. Ce recentrement conduit le lecteur dans un nouveau système d'actualité et de possibilité.³

Si certains de ses postulats se rapprochent de ceux de Thomas Pavel, Marie-Laure Ryan dédouble la relation d'accessibilité. Elle distingue en effet les relations inter-univers, qui lient le monde actuel de la fiction à ses propres alternatives, par exemple les désirs, souhaits, fantasmes et autres projections des personnages, et les relations trans-univers qui sont définies par le degré d'éloignement entre le monde actuel et l'univers de la fiction, ou de ce dernier avec d'autres univers de fiction. La pierre angulaire de sa démonstration est ce qu'elle nomme « écart minimal », défini ainsi :

¹ *Ibid.*, p. 165 : « *ontological perspective* ».

² *Ibid.*, p. 165 : « *the semantical autonomy of literary works* ».

³ M.-L. RYAN, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, op. cit., p. 22 : « *For the duration of our immersion in a work of fiction, the realm of possibilities is thus recentered around the sphere which the narrator presents as the actual world. This recentering pushes the reader into a new system of actuality and possibility* ».

[c]ette loi – à laquelle je référerais en tant que principe de l'écart minimal – postule que nous reconstruisons le monde central d'un univers textuel de la même manière que nous reconstruisons les monde possibles alternatifs d'énoncés non factuels : en nous conformant autant que possible à notre représentation du monde actuel. Nous projeterons sur ces mondes tout ce que nous savons de la réalité, et ne ferons que les ajustements dictés par le texte.¹

Françoise Lavocat a raison de remarquer que « [l]e mouvement de ce processus est inverse par rapport à celui que décrivait T. Pavel » selon lequel « le lecteur extrayait, dupliquait, intégrait ou non des propositions de la fiction dans son univers d'expérience »². En revanche, elle recoupe en partie la notion d'encyclopédie d'Umberto Eco dans la mesure où la compétence générique attendue du lecteur, qui ne reconstruira pas la fiction avec le même mobilier en fonction du genre du roman, joue un rôle dans ce processus. La théorie de l'écart minimal permet l'établissement d'une typologie sémantique de la fiction servant de socle à une théorie des genres dont les extrêmes sont constitués respectivement par les récits factuels et merveilleux selon que l'inventaire fictionnel est ou non identique à celui du monde réel et/ou compatible avec lui.

Si la proposition de Marie-Laure Ryan est séduisante, elle n'en demeure pas moins risquée en ce qu'elle semble permettre de mesurer les œuvres de fiction uniquement à l'aune du réalisme. De ce point de vue, et quoique leurs postures puissent apparaître comme antithétiques – de la fiction au monde chez Pavel, du monde à la fiction chez Ryan – toutes deux se réduisent finalement à une opposition entre la littérature réaliste et le reste. L'on pourrait même considérer, comme Lubomir Doležel dont la théorie, fondée sur une sémantique constructiviste et le principe de l'incomplétude des mondes fictionnels sera évaluée dans la troisième partie de cet ouvrage, qu'elle constitue un retour vers une conception fondée sur la *mimesis*. Ainsi, en faisant le choix des théories littéraires des mondes possibles pour éviter les errements de la critique néo-mimétique, mieux vaut éviter de recourir à un modèle fondé sur une homologie entre le monde fictionnel et le monde actuel. Toutefois, cette question de l'homologie, si elle peut tout à fait être mise hors-jeu au sein d'une analyse des relations d'accessibilité entre les mondes, s'impose, on le verra, dès qu'il s'agit de juger du sens esthétique et rhétorique des blancs de la fiction³.

¹ *Ibid.*, p. 51: « This law – to which I shall refer as the principle of minimal departure – states that we reconstrue the central world of a textual universe in the same way we reconstrue the alternate possible worlds of nonfactual statements : as conforming as far as possible to our representation of AW [Actual World]. We will project upon theses worlds everything we know about reality, and we will make only the adjustments dictated by the text ».

² F. LAVOCAT, *art. cit.*, p. 22.

³ Voir *infra*, p. 493 et *sq.*

d. Françoise Lavocat

Un modèle alternatif a été théorisé récemment par Françoise Lavocat dans un article consacré aux genres de la fiction. Dans ce dernier, elle se livre à une critique serrée de propositions qui, comme celles de Pavel et Ryan, reposent sur l’homologie entre monde actuel et monde fictionnel pour trois raisons essentielles.

La première réside dans la difficulté d’évaluer la « possibilité » globale, c’est-à-dire, selon les tenants de la perspective homologique, la quantification des altérations par rapport au monde réel, à l’échelle d’une œuvre. Pour le dire plus simplement, Marie-Laure Ryan postule une rigidité sémantique du genre littéraire alors que les transgressions de la logique sont en vérité plus fréquentes qu’on ne le pense et surtout localisées, ce qui conduit Françoise Lavocat à la constatation suivante : « pour une même œuvre, il faudrait changer maintes fois de lunettes. Comment évaluer la “possibilité” globale, par exemple, de *La Recherche du temps perdu* ? »¹.

Françoise Lavocat reproche aussi à la théorie de Marie-Laure Ryan son refus de prendre en compte la dimension allégorique de nombreuses fictions. Se pose par exemple la question, légitime, qui vise à savoir comment il peut être possible de mesurer la valeur de vérité d’une fiction comme *Le Roman de la rose*, « qui ne présente absolument pas un état de choses compatible avec le monde actuel »².

La troisième et dernière critique repose sur la question du point de vue du lecteur, centrale aussi bien chez Pavel que chez Ryan. Dans le premier cas, c’est en effet le lecteur qui jauge la crédibilité des énoncés fictionnels intégrables dans le monde empirique ; dans le second, c’est lui qui reconstruit le monde fictionnel à partir de sa connaissance du réel. Mais une telle perspective, si elle permet d’introduire la question d’une variabilité historique dans les usages de la fiction, a le défaut de sa qualité dans la mesure où il est difficile de déterminer, particulièrement pour les périodes anciennes, le statut octroyé par un lecteur à tel ou tel élément du texte par rapport à ses croyances réelles :

si les critères de fictionnalité reposent sur l’évaluation de l’écart avec le monde actuel, ceux-ci deviennent extrêmement labiles, et même impossibles à repérer : que sait-on, au juste, du statut accordé par un lecteur de la fin du seizième siècle à un fantôme, un satyre, une magicienne ?³

¹ *Ibid.*, p. 23.

² *Ibid.*, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 24.

Françoise Lavocat propose ainsi une typologie alternative, externe par opposition à celle, interne, qui prend en compte le lecteur, un parti pris qui « se fonde sur le primat qu'[elle] accord[e] au texte/film où s'inscrivent les relations référentielles qui construisent les mondes fictionnels »¹, qui est aussi le nôtre au sein de cette étude.

Pour ce faire, elle emprunte à Marie-Laure Ryan sa théorie du recentrement, mais en l'objectivant :

Il s'agira en effet de considérer le monde défini par le texte comme le monde à partir duquel est construite la référence à d'autres mondes possibles, actuels et/ou fictionnels. Nous n'appellerons pas le monde fictionnel projeté par le texte « monde actuel » (ni même, comme M.-L. Ryan, « monde textuel actuel ») car seul le monde réel est le monde actuel ; nous l'appellerons plutôt « monde de référence », ou « monde de départ » ; chaque monde possible, cependant, peut-être un « monde de départ », référant à d'autres mondes possibles.²

Ce que propose ainsi Françoise Lavocat, c'est

une interprétation de la relation d'accessibilité comme une relation référentielle qui ne servirait pas à mesurer l'écart entre la fiction et le monde actuel, mais fonderait la distinction entre plusieurs genres de la fiction, dans un cadre logique.³

La typologie effectuée « implique la possibilité, pour une fiction, de référer à plusieurs mondes »⁴. La proposition apparaît particulièrement séduisante, non seulement pour pallier les ambiguïtés du roman moderniste en lien avec la référence, mais pour éviter aussi une théorie trop proche d'une forme de *mimesis*, qui consisterait à évaluer le degré d'homologie des mondes fictionnels modernistes avec le monde actuel. Or, précisément, l'objectif qui guidera la suite de cette étude passe par une opposition à l'idée de Brian McHale selon laquelle il n'y a aucun autre monde derrière les mondes fictionnels modernistes, ces romans ne posant pas immédiatement des questions d'ordre ontologique⁵. L'analyse du corpus par la grille interprétative des genres de la fiction fera ainsi apparaître une caractéristique surprenante : la majorité des fictions dont nous sommes en présence ne sont pas autonomes, contrairement à ce que l'on pourrait attendre.

Plutôt que de proposer un examen fiction par fiction, nous avons fait le choix de les regrouper dans deux des grands ensembles analysés par Françoise Lavocat : d'abord la fiction alternative, traitée en deux parties, les questions d'allégorie et de roman à clés d'abord, les

¹ *Ibid.*, p. 25.

² *Ibid.*, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵ Voir *supra*, p. 179-180.

ambiguïtés référentielles du roman du romancier ensuite, puis ce qu'elle classe sous l'étiquette, trompeuse nous le verrons, de transfiction. Certaines précisions théoriques, fondamentales pour la compréhension des genres de la fiction, seront livrées dans les parties suivantes, afin de ne pas surcharger ces prolégomènes déjà longs d'un jargon que l'on pourra juger trop abondant, mais dont les théories de la fiction ne permettent guère de faire l'économie.

3) Les mondes actuels du roman moderniste

a. *Les mains coupées des Faux-Monnayeurs : de la fable à l'allégorie*

Le chapitre VII de la première partie des *Faux-Monnayeurs* insère un récit pris en charge par Lilian Griffith qui devient *de facto* narratrice intradiégétique et raconte à son amant Vincent Molinier le naufrage du paquebot la *Bourgogne*, événement attesté historiquement puisque le « paquebot transatlantique coula le 4 juillet 1898 après avoir été heurté dans la brume par un voilier, faisant plus de cinq cents morts »¹. Lilian raconte d'abord son entreprise de sauvetage d'une fillette, tombée d'un canot. Ce n'est toutefois pas sur cet acte héroïque qu'elle souhaite insister, mais surtout sur l'événement le plus violent et le plus marquant de la scène vécue et racontée :

deux marins, l'un armé d'une hache et l'autre d'un couteau de cuisine [...] coupaient les doigts, les poignets de quelques nageurs qui, s'aidant des cordes, s'efforçaient de monter dans notre barque. L'un de ces deux marins [...] s'est retourné vers moi qui claquais des dents de froid, d'épouvante et d'horreur : « S'il en monte un seul de plus, nous sommes tous foutus. La barque est pleine. » Il a ajouté que dans tous les naufrages on est forcé de faire comme ça ; mais que naturellement on n'en parle pas. (*FM*, p. 219-220)

L'analyse que propose Jean-Michel Wittmann du récit inséré est éclairante en ce qu'il le considère comme un apologue qui étaye son analyse politique du roman gidien. Il y perçoit notamment une illustration de l'idée de décadence, centrale au tournant du siècle et qui imprègnerait encore certaines des analyses de Gide au sein d'un roman qui condense en son sein plusieurs décennies de cette période². Selon lui, « [l]a barque représente la société et les naufragés, les individus qui composent le corps social ». De ce point de vue, Gide retrouverait

¹ A. GOULET, « *Les Faux-Monnayeurs : Notes* », in A. GIDE, *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, op. cit., p. 1227.

² Voir *infra*, p. 527-528.

une idée traitée par Paul Bourget dans la « Théorie de la décadence », fragment de ses *Essais de psychologie contemporaine*¹ :

L'idée mise en avant par Bourget – le « développement de la vie individuelle » met en péril l'organisme social, en provoquant sa décadence – trouve une autre expression dans l'image de la barque prête à chavirer par l'action d'un seul individu.²

À partir de cette référence, le lecteur est invité à tirer deux morales de cet épisode. La première serait en lien avec le déroulement narratif du roman, en ce qu'elle permet de reconsidérer la fugue initiale de Bernard « pourtant présentée sous un jour flatteur, dans la mesure où la révolte du jeune homme doit lui permettre de découvrir sa singularité et ses aptitudes »³, mais qui est aussi synonyme d'une rupture avec sa famille et plus largement avec la société qui revient à céder « à ses instincts anarchistes »⁴. Aussi

[s]ans pour autant condamner Bernard, le lecteur doit désormais considérer le personnage et son attitude sous un double aspect : il est invité à distinguer ce qu'il y a de dangereux, voire d'irresponsable, dans cet individualisme.⁵

La lecture du texte gidien est néanmoins rendue plus complexe par la morale que tire explicitement Lilian de son propre récit :

j'ai compris que j'avais laissé une partie de moi sombrer avec la *Bourgogne*, qu'à un tas de sentiments délicats, désormais, je couperais les doigts et les poignets pour les empêcher de monter et de faire sombrer mon cœur. (*FM*, p. 220)

Selon Jean-Michel Wittmann, l'interprétation proposée par Lady Griffith complique un peu plus le travail herméneutique du lecteur dans la mesure où elle constitue l'opposé de celle qui pourrait être établie à partir de la référence à Bourget, « en voyant dans cette aventure dramatique une autorisation à privilégier à tout prix son propre intérêt »⁶. Car

[d]ans l'interprétation qu'elle fait du récit, Lilian présente en effet la barque comme la métaphore de son propre cœur, ou de son moi, qu'il s'agirait d'empêcher de sombrer. Dans

¹ P. BOURGET, « Théorie de la décadence », in *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993 [1883], p. 13-18.

² J.-M. WITTMANN, *op. cit.*, p. 83.

³ *Ibid.*, p. 83-84.

⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁶ *Ibid.*, p. 84.

cette perspective, son récit illustre la nécessité d'être fort pour survivre, en vertu du principe darwinien de la persistance du plus apte.¹

L'objectif n'est pas ici de trancher en faveur de l'une ou l'autre de ces deux lectures, d'autant plus que Gide n'en disqualifie aucune, jouant pleinement son rôle d'inquisiteur² passant par la promotion d'un lecteur libre, devant décoder les références impliquées par le texte pour aboutir à son intime conviction sur l'éthique mise en débat.

Dire que le récit de Lady Griffith est peu autonome pourrait faire figure de lapalissade dans la mesure où il s'agit d'un récit inséré. Mais la question de l'autonomie ne doit pas être posée uniquement en termes narratifs, mais bien aussi référentiels. Certes, le récit fait figure d'apologue et implique donc le dépassement d'une lecture littérale, mais ce n'est que l'actualisation des références qui permet une compréhension pleine et entière de l'épisode. Le monde fictionnel projeté par le roman de Gide peut en effet référer à plusieurs mondes par l'actualisation de relations d'accessibilité. Ces mondes, si l'on suit Françoise Lavocat, peuvent non seulement être fictionnels (ci-après M^f), mais aussi actuels (ci-après M^a), pour peu qu'ils présentent des états de choses en partie homologues à ceux du monde de départ des *Faux-Monnayeurs*³ (ci-après M^d). Ces mondes sont projetés par des textes, fictionnels dans le premier cas, factuels dans l'autre, conception souple que Françoise Lavocat hérite d'Umberto Eco et de sa théorie de l'encyclopédie du lecteur « que l'on peut aussi envisager objectivement, comme des mondes peuplés et meublés de façon spécifique »⁴.

Selon Jean-Michel Wittmann, ce récit inséré au sein des *Faux-Monnayeurs* réfère à la théorie de Bourget, comme on l'a dit, à *L'Origine des espèces* et plus largement à la théorie darwinienne, mais aussi à l'apologue de Baldakin dans *Paludes*, lequel, journaliste de profession, n'écrit pas « Paludes », mais « Briarée » qui, d'après la description d'abord lapidaire qui en est faite au narrateur, « est le Peuple ». En effet, l'apologue que tisse Baldakin à destination de son confrère illustre la même opposition que chez Bourget et dans le récit de Lady Griffith, qui en constitue l'illustration partielle, entre le corps social en tant qu'ensemble et l'individualité des éléments qui le composent :

¹ *Ibid.*, p. 84.

² Selon la profession de foi alléguée dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs* évoquée plus haut : « Inquiéter, tel est mon rôle » (*JFM*, p. 557).

³ Précisons que le récit inséré de Lilian Griffith ne projette pas, à l'intérieur du monde fictionnel du texte de Gide, un autre monde possible. Si le narrateur change, le récit de Lilian n'est pas, dans le monde diégétique, une fiction, mais un récit factuel à l'intérieur du monde de départ considéré par le lecteur comme le monde actuel du fait du recentrement, un souvenir qui porte, précisément, sur l'expérience d'un personnage du monde de départ du roman, en amont du début de l'intrigue cependant.

⁴ F. LAVOCAT, *art. cit.*, p. 26.

Les cents mains, les cent pieds du géant possèdent [...] une conscience particulière ; - l'unique cerveau du géant ne possède qu'un sens commun.

[...] Chaque main, chaque organe, n'a nul sentiment immédiat des souffrances ou des joies de ses quatre-vingt-dix-neuf collègues. Chacune des mains raffole d'être au chaud ; elle se mettrait dans la braise ! (P, p. 319)

Jean-Michel Wittmann repère également une référence aux *Déracinés* de Maurice Barrès, qui intègre aussi un récit de naufrage permettant de mettre en exergue l'« individualisme [...] exaspéré » de son protagoniste Renaudin¹. Or si l'actualisation de certaines références est facultative – l'apologue de Baldakin, d'autant plus que le fragment n'a pas été maintenu dans les éditions de *Paludes* postérieures à 1896, le roman de Barrès – ce n'est pas le cas des deux autres dans la mesure où elles introduisent au sein du texte gidien la dialectique entre le bien de la société et le primat de l'individualisme. Autrement dit, manquer ces deux références entraîne une lecture incomplète de l'épisode : en promouvoir une ne serait pas faux, mais serait contrevenir au projet gidien qui repose sur cette dialectique même.

Le récit de Lady Griffith impose ainsi au lecteur l'actualisation de relations d'accessibilité avec des mondes actuels. Autour de M^d, gravitent d'autres mondes possibles, qu'ils soient fictionnels ou actuels : c'est ce que Françoise Lavocat nomme polyréférentialité. Ces mondes possibles gravitent autour de tout M^d projeté par un texte fictionnel, mais l'activation de la relation d'accessibilité entre le monde de départ et ses mondes possibles peut être obligatoire ou facultative selon la nature et les ambitions du texte en question. La catégorie de ce que Françoise Lavocat nomme « fictions autonomes » contient ainsi les fictions réalistes au sens large, qui ne nécessitent l'actualisation d'aucune relation d'accessibilité pour être comprises, car ce type d'œuvre « contient tous les éléments nécessaires au déroulement de sa *fabula* dont la cohérence et l'interprétation ne dépendent pas de la mise en relation avec d'autres mondes »². À l'inverse, les genres de la fiction qu'elle range sous les étiquettes de « fictions alternatives » et d'une façon ambiguë comme on le verra de « transfictions » imposent la mise en relation avec d'autres mondes car « [l']interprétation d'une œuvre, sa lisibilité même dépendent de l'identification de ses mondes de référence et de l'activation des relations d'accessibilité entre eux »³. Il faut préciser que, dans le cas des fictions alternatives, les relations activées le sont avec des mondes actuels si l'on postule, comme Françoise Lavocat, qu'« [u]n texte factuel définit lui

¹ M. BARRÈS, *Les Déracinés*, in *Romans et voyages*, t. I, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994 [1897], p. 667, cité par J.-M. WITTMANN, *op. cit.*, p. 85.

² F. LAVOCAT, *art. cit.*, p. 34.

³ *Ibid.*, p. 27.

aussi un monde, qu'il soit conçu comme une image mentale ou comme un état de choses »¹. C'est le cas de ce fragment gidien qui nécessite, pour ne pas contrevenir au projet de l'auteur, d'actualiser ces relations d'accessibilité².

Indirectement, Gide permet de mettre en exergue une absence étonnante au sein de l'article de Françoise Lavocat. Si elle range en effet sous l'étiquette large de fictions alternatives les genres de l'allégorie, des fictions³, des récits contrefactuels, des utopies et des mondes virtuels, le genre de l'apologue, lui, n'est jamais mentionné. Il pourrait cependant trouver sa place dans le domaine des fictions alternatives qui

ont en commun de projeter au moins deux mondes, même si [...] ceux-ci sont inégalement actualisés : un monde fictionnel et un monde actuel, de sorte que l'un se donne comme une version de l'autre.⁴

L'apologue peut projeter deux mondes pour peu qu'il fonctionne par le truchement de personnages symboliques. Les *Fables* de La Fontaine mettant en scène des animaux projettent à la fois un monde fictionnel dans lequel agissent et parlent les bêtes en question et un monde actuel, humain, que ces dernières symbolisent et dont elles mettent en lumière les qualités ou les défauts. Mais la particularité de la fable, en raison de sa morale le plus souvent explicite, est de ne pas chercher à crypter la relation d'accessibilité entre les deux mondes, mais au contraire à l'exhiber. À l'inverse,

[l]'allégorie établit un rapport d'analogie qui a la particularité d'être donné à déchiffrer. Ce type de relation induit une démarche herméneutique. La fiction est une version travestie (par des clés par exemple) d'une réalité qui appartient à l'histoire, profane ou sacrée, à la science, etc.⁵

Le récit inséré du naufrage de la *Bourgogne* nécessite par conséquent d'être lu comme une allégorie plutôt que comme un apologue. L'on pourrait en effet considérer que la morale est tirée explicitement par Lilian Griffith, quoique d'une façon imagée qui peut néanmoins facilement être glosée : il faut se montrer fort pour survivre. Si le lecteur la comprend, alors la référence à un monde actuel, celui de *L'Origine des espèces* de Darwin, n'est pas même nécessaire tant sa convocation ne change pas le sens du récit inséré. Mais la lecture

¹ *Ibid.*, p. 26.

² Cela est d'autant plus vrai que, pour elle, « [l]a nature de ces relations [référentielles], ainsi que le statut de l'œuvre (fictionnelle, factuelle, factionnelle, transfictionnelle) n'est [...] pas le produit du texte lui-même, mais a pour origine [...] une décision auctoriale ». *Ibid.*, p. 25.

³ « Les fictions qui brouillent intentionnellement la frontière entre fait et fiction [...] ». *Ibid.*, p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ *Ibid.*, p. 30.

demeurerait incomplète et ce n'est que la convocation d'un autre M^a, celui projeté par ce texte factuel qu'est la « Théorie de la Décadence » de Bourget, qui donne son sens plein, dialectique, au récit inséré, en opposant le bien commun à l'individualisme. De ce point de vue, l'épisode apparaît bel et bien comme une allégorie en ce que l'histoire de *La Bourgogne* induit une démarche herméneutique et renvoie à un débat qui appartient à l'époque de production du roman. Selon cette logique, l'actualisation des relations d'accessibilité avec les M^f de *Paludes* et des *Déracinés* de Barrès, si ces dernières existent comme on l'a vu, demeure facultative, dans la mesure où le sens à conférer à l'épisode n'en dépend pas. Qu'elles viennent en enrichir la lecture n'est pas douteux, mais l'on peut comprendre le sens du récit inséré sans les convoquer.

Une telle lecture de l'épisode ne peut manquer de susciter des questions dont les réponses constitueront autant de compléments à certaines des propositions de Françoise Lavocat. Premièrement, la nature historique du naufrage de *La Bourgogne* parasite-t-elle sa lecture allégorique et polyréférentielle ? La comparaison qui suit pourra sembler brutale, mais elle aura au moins le mérite d'être signifiante : à l'inverse du récit inséré de Lady Griffith, un roman allégorique comme *Le Roman de la Rose* ne fait figurer, dans son monde fictionnel de départ, aucun événement historique emprunté au monde actuel empirique du lecteur. Mais les textes modernes seraient fort peu nombreux, ce nous semble, à proposer une allégorie pure comme l'est celle du *Roman de la Rose*. La présence de la ville réelle d'Oran en guise de cadre de la fiction est-elle un frein à l'interprétation allégorique de *La Peste* d'Albert Camus ? Cela est plus que douteux et, dans le roman de Gide, le récit inséré en lien avec *La Bourgogne* vaut moins pour sa nature historique que pour le sens crypté qu'il permet de développer d'autant plus que l'histoire est contée par un personnage fictionnel qui ne monta jamais à bord de *La Bourgogne* réelle. Pour le dire autrement, le discours allégorique gidien ne s'intéresse pas au naufrage empirique de *La Bourgogne*, mais au monde actuel au sein duquel ce dernier a eu lieu. De ce point de vue, l'événement historique est fictionnalisé dans la mesure où il constitue une maille de ce « patchwork d'éléments hétérogènes empruntés pour la plupart à la réalité »¹ qu'est le discours fictionnel.

La deuxième question que pose l'extrait est celle de l'évolution dans le temps de la relation d'accessibilité. Françoise Lavocat postule en effet à partir de la lecture de *L'Astrée* qu'une relation d'accessibilité peut être désactivée :

¹ G. GENETTE, *Fiction et diction*, op. cit., p. 136.

l'inscription dans les textes des relations référentielles est objective ; elles existent (et peuvent toujours être retrouvées par une lecture savante) même si à une époque donnée, elles ne sont plus visibles : nous dirons alors que la relation d'accessibilité est désactivée.¹

Sous cet aspect, la référence actuelle à la « Théorie de la décadence » de Bourget chez Gide était sans aucun doute plus facilement perceptible par un lecteur contemporain et, sans être absolument désactivée aujourd'hui, demeure difficilement actualisable par un lecteur non érudit, lequel ne tirera comme morale de l'épisode que celle, explicite, délivrée par Lady Griffith.

La dernière question, qui n'est pas abordée par Françoise Lavocat et qui est sans doute la plus importante, concerne l'extension de la nature autonome ou hétéronome de la fiction. Celle-ci doit-elle demeurer alternative, autonome, ou transfictionnelle, sur la totalité du texte qui la déploie ? Dans son article, Françoise Lavocat répond implicitement par l'affirmative en convoquant, pour chaque genre de la fiction, des exemples qui, dans les faits, maintiennent la polyréférentialité du début à la fin de l'œuvre : *Le Roman de la rose* pour l'allégorie, *Plot Against America* de Philip Roth pour le récit contrefactuel ou encore l'œuvre de Thomas More dans le genre de l'utopie. Notons, de ce point de vue, et cela s'explique sans doute par son terrain d'investigation privilégié du côté des fictions d'Ancien Régime, que c'est surtout le domaine de la fiction alternative qui se voit développé et que la partie réservée aux questions que Françoise Lavocat analyse comme transfictionnelles est beaucoup plus restreinte, de même que les exemples mobilisés. L'on n'y trouve guère qu'une référence à *Gargantua* et à *Don Quichotte* comme deux « exceptions notables » à la règle qui veut, selon elle, que « les pastiches et les parodies tombent [...] presque tous dans l'oubli »². Pour poser la question différemment, *Gargantua* et *Don Quichotte* sont-ils, tout au long de leur texte respectif, parodiques, autrement dit, nécessitent-ils l'actualisation permanente de la relation d'accessibilité avec les M^f des textes parodiés ? L'on pourrait fort bien arguer que Françoise Lavocat applique à sa théorie le même processus généralisant qu'elle reprochait à Marie-Laure Ryan qui effaçait les transgressions logiques ponctuelles dans sa définition de la possibilité. Postuler, comme elle, que la polyréférentialité figure une réponse possible à la question du propre de la fiction implique, ce nous semble, une vision plus souple d'une polyréférentialité potentiellement localisée ou, pour détourner la taxinomie searlienne, d'ilôts polyréférentiels à l'intérieur de fictions globalement autonomes. Mais une telle conception ne risque-t-elle pas de neutraliser l'idée même de fiction autonome ? C'est la raison pour laquelle

¹ F. LAVOCAT, *art. cit.*, p. 25.

² *Ibid.*, p. 38.

nous proposons d'associer à la théorie de l'îlot polyréférentiel deux soupapes de sécurité. D'une part, il faut postuler un critère quantitatif : si la polyréférentialité ne concerne qu'un îlot, elle ne fragilise pas l'autonomie de la fiction ; un critère signifiant d'autre part : l'actualisation de la relation ou des relations d'accessibilité dans le cas d'un îlot polyréférentiel doit être obligatoire et nécessaire à la pleine et entière compréhension et intelligence du texte, en somme, lorsqu'une appréhension du fragment fictionnel dans son autonomie conduirait à une carence du point de vue du sens.

Ce fragment des *Faux-Monnayeurs* constitue ainsi un exemple probant d'îlot polyréférentiel en vertu du critère signifiant : l'actualisation des références est nécessaire, comme on l'a vu, au sein d'une fiction qui, plus largement, peut être considérée comme autonome, à moins de lire le texte comme un roman à clés, hypothèse sur laquelle nous reviendrons¹. Quoi qu'il en soit de l'aspect pontuel de la polyréférentialité du roman, force est de reconnaître qu'un autre monde possible est relié au M^d des *Faux-Monnayeurs*, ébranlant une stabilité ontologique qu'un critique comme Brian McHale reconnaissait au roman moderniste².

Avant de solliciter *Orlando* qui, en sa qualité de roman à clés, se rapproche du genre allégorique, il faut préciser qu'un même fonctionnement de la fiction avec le monde actuel se dessine d'une façon plus complexe dans d'autres textes modernistes, antérieurs parfois aux décennies merveilleuses 1910 et 1920, en particulier une nouvelle de E. M. Forster, que nous nous permettons de convoquer ici, même s'il ne fait pas partie du corpus primaire de cet ouvrage. Celle-ci généralise en effet le processus allégorique et, pour reprendre la distinction opérée par Brian McHale, mêle les dimensions ontologiques et épistémologiques. Cela apparaît d'autant plus étonnant que cette nouvelle, contrairement au roman *Absalon, Absalon !* de William Faulkner dans lequel McHale décèle *in extremis* des interrogations ontologiques l'orientant selon lui *de facto* vers le postmodernisme³, ne constitue pas l'émanation d'un modernisme tardif, mais au contraire, écrite en 1904, peut être associée à ses balbutiements.

b. *Le monde impossible de Forster*

« De l'autre côté de la haie » raconte le cheminement d'un jeune homme de vingt-cinq ans, le narrateur anonyme du texte qui, harassé par sa marche, glisse de la borne kilométrique sur laquelle il avait trouvé un point d'appui et rampe dans un espace édenique situé de l'autre

¹ Voir *infra*, p. 339 et *sq.*

² Voir *supra*, p. 179-180.

³ Voir *supra*, p. 176-177.

côté d'une haie dans lequel il est accueilli par un homme énigmatique qui devient son guide. Le résumé est suffisamment clair pour comprendre que la réponse à l'interrogation du jeune homme quant à l'étrangeté du lieu, par celui qui l'accueille, doit être lue par antiphrase : « "Cela ne signifie rien d'autre que ce que c'est" »¹. La nouvelle, bien entendu, ne peut ni ne doit être lue d'une façon littérale et encore moins réaliste.

Le M^d projeté par le texte semble d'abord binaire, composé du chemin sur lequel évoluent les marcheurs et de l'espace indéterminé qui se trouve de l'autre côté de la haie. La première phrase de la nouvelle commence par littéraliser la métaphore de l'*iter vitae* : « Mon podomètre m'indiquait que j'avais vingt-cinq ans ; et, bien qu'il fût inconvenant de cesser de marcher, j'étais tellement fatigué que je m'assis sur une borne pour me reposer »². Il serait tentant de considérer, dans une lecture réaliste du texte, l'image du podomètre comme une simple métaphore et de percevoir le cheminement véritable d'un personnage sur une route véritable, autrement dit, dans un monde fictionnel ontologiquement stable. La métaphore est toutefois filée lorsque le narrateur mentionne son frère qu'il « avai[t] été obligé de laisser au bord de la route il y a un an ou deux »³ puis les conséquences du cheminement :

J'avais déjà abandonné plusieurs choses : à vrai dire, la route derrière moi était jonchée des choses que nous avons tous abandonnées ; et la poussière blanche se déposait sur elles, de sorte que déjà elles ressemblaient à de vulgaires pierres.⁴

Alternative, la fiction de Forster projette en vérité au moins deux mondes. Le M^d de la nouvelle est un monde binaire, organisé par les deux espaces et tout se passe comme si le narrateur-personnage évoluait au cœur du monde de la métaphore ou des *topoi*, l'espace de l'*iter vitae* d'abord, celui du *locus amoenus* ensuite. La description de ce qui se situe « de l'autre côté de la haie » laisse en effet peu de place au doute :

Je ne m'étais jamais trouvé dans un espace aussi vaste, et n'avais jamais vu une herbe ou un soleil pareils. Sous le ciel bleu, qui n'était plus une triste bande rectiligne, la terre avait donné naissance à de superbes collines – leurs contreforts au profil net et dépouillé abritaient dans

¹ E. M. FORSTER, « De l'autre côté de la haie », in *De l'autre côté de la haie*, trad. A. NEUHOFF, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, coll. « 10/18 », 1995, p. 12. « *The Other Side of the Hedge* », in *Collected Short Stories*, London, Penguin Books, 1956 [1904], p. 37 : « 'It means nothing but itself' ».

² *Ibid.*, p. 7/34 : « *My pedometer told me that I was twenty-five ; and, though it is a shocking thing to stop walking, I was so tired that I sat down on a milestone to rest* ».

³ *Ibid.*, p. 7/34 : « *I had had to leave by the roadside a year or two round the corner* ».

⁴ *Ibid.*, p. 7-8/34 : « *And I had already dropped several things – indeed, the road behind was strewn with the things we all had dropped, and the white dust was settling down on them, so that already they looked no better than stones* ».

leurs plis des forêts de hêtres, tandis que des prairies et des étangs limpides s'étendaient à leur pied.¹

Le texte fait toutefois apparaître, par intermittence, un autre espace qui, dans une lecture réaliste du texte, devrait figurer non l'arrière-plan, mais le véritable M^d. Ainsi, alors qu'il se trouve de l'autre côté de la haie, le protagoniste aperçoit une jeune femme de sa connaissance :

J'interrompis soudain mon discours pour m'exclamer : « Bonté divine ! J'aurais juré que c'était Mademoiselle Eliza Dimpleby là-bas, les pieds dans la fontaine ! »

Il pensait que j'avais raison.

« Impossible ! Je l'ai laissée sur la route, et elle est censée faire une conférence ce soir à Tunbridge Wells. Voyons, son train part de Cannon Street dans... évidemment, ma montre s'est arrêtée comme tout le reste. C'est la dernière personne qui puisse se trouver ici. »²

La mention de toponymes qui sembleraient pouvoir constituer un point d'achoppement dévoilant un monde fictionnel globalement homologue à celui du lecteur caché derrière le monde de la métaphore constitue, à l'échelle du texte, une fracture ontologique dont une autre réplique du narrateur, antérieurement, témoignait déjà :

« Nous apprenons à longueur de temps, nous nous accroissons, nous nous développons. Tenez, même dans ma courte vie, j'ai vu advenir pas mal de choses : la Guerre du Transvaal, la Question Fiscale, la Science Chrétienne, le Radium. »³

Le M^d cache, d'une façon volontairement évidente eu égard à l'aspect usé des *topoi*, un autre monde duquel le narrateur expose finalement l'éthique. C'est un esprit positiviste que développe le narrateur à travers une croyance, caricaturale par son aspect inébranlable, dans le progrès et la marche de l'humanité vers la perfection : « "[e]h bien, nous, ceux de la route... [...] / nous avançons continuellement" »⁴, « "[l]a science et l'esprit d'émulation... voilà les forces qui ont fait de nous ce que nous sommes" »⁵. Avant la rencontre de la jeune fille, le narrateur se lance même dans un éloge du progrès, teinté d'une forme de *libido sciendi*, dans un esprit prométhéen :

¹ *Ibid.*, p. 9/35 : « *I had never been in so large a space, nor seen such grass and sunshine. The blue sky was no longer a strip, and beneath it the earth had risen grandly into hills – clean, bare buttresses, with beech trees in their folds, and meadows and clear pools at their feet* ».

² *Ibid.*, p. 14/38 : « *Here I interrupted myself to exclaim : 'Good gracious me ! I could have sworn it was Miss Eliza Dimpleby over there, with her feet in the fountain !' / He believed that it was. / 'Impossible ! I left her on the road, and she is due to lecture this evening at Tunbridge Wells. Why, her train leaves Cannon Street in – of course my watch has stopped like everything else. She is the last person to be here'* ».

³ *Ibid.*, p. 11/36 : « *'We are always learning, expanding, developing. Why, even in my short life I have seen a great deal of advance – the Transvaal War, the Fiscal Question, Christian Science, Radium'* ».

⁴ *Ibid.*, p. 10/36 : « *'we of the road – [...] / we advance continually'* ».

⁵ *Ibid.*, p. 11/36-37 : « *'Science and the spirit of emulation – those are the forces that have made us what we are'* ».

« La route revient quelquefois sur elle-même, c'est sûr, mais cela fait partie de notre discipline. Qui peut douter que sa tendance générale porte vers l'avant ? Vers quel but, nous l'ignorons – il s'agit peut-être d'une montagne d'où nous pourrions toucher les cieux, il s'agit peut-être de précipices d'où nous basculerons dans la mer. Mais qu'elle se dirige vers l'avant, qui peut en douter ? C'est cette pensée qui nous incite à nous surpasser, chacun à sa façon, et qui nous insuffle cet élan qui vous manque. [...] ».¹

Contrairement à ce que l'intuition première pourrait suggérer, l'ontologie hybride de la nouvelle de Forster ne réside pas dans la différence entre l'espace double de la métaphore et l'arrière-plan « réaliste », mais entre ce monde lui-même double et un autre monde possible, la fracture ontologique permettant à Forster un jugement épistémologique en lien avec la philosophie positiviste débridée du narrateur. En ce sens, la nouvelle fonctionne bel et bien comme une allégorie, le texte nécessitant, pour être pleinement compris et interprété, l'actualisation de relations d'accessibilité avec au moins un M^a. La nouvelle de Forster présenterait en effet, quoique d'une façon hyperbolique, un ensemble d'état de choses en partie homologues aux textes factuels émanant de la philosophie positiviste.

La nouvelle va plus loin encore dans la mesure où le narrateur-personnage semble exister sous deux versions inégalement actualisées au sein de M^d : celle de l'arrière-plan, dans lequel on l'imagine, toujours pressé, déambuler dans une série de rues globalement homologues à celles de la capitale anglaise actuelle, et la version du premier plan, les deux espaces étant ontologiquement étanches l'un par rapport à l'autre, les deux versions du personnage ne pouvant coexister dans le même. Quand le narrateur mène sa vie d'homme pressé dans les rues londoniennes, son *alter ego* métaphorique avance sur la route. Une fois ce fonctionnement perçu, rien n'interdit de considérer l'espace situé de l'autre côté de la haie comme le paradis. Les indices allant dans ce sens sont en effet nombreux : la lumière perçue par le narrateur lorsqu'il rouvre les yeux de l'autre côté de la haie, l'aveuglement volontaire des marcheurs – « nous autres, ceux de la route, ne voulons jamais reconnaître qu'il puisse même exister un autre côté »² – la proximité de l'espace avec « un jardin »³ la présence d'une porte, également, par laquelle, à en croire le guide du narrateur, « l'humanité est sortie il y a une éternité de cela, quand elle a été pour la première fois saisie du désir de marcher »⁴. Mais c'est aussi et surtout la chute, et la découverte de son frère dans le même endroit, dont

¹ *Ibid.*, p. 13/38 : « *The road sometimes doubles, to be sure, but that is part of our discipline. Who can doubt that its general tendency is onward ? To what goal we know not – it may be to some mountain where we shall touch the sky, it may be over precipices into the sea. But that it goes forward – who can doubt that ? It is the thought of that that makes us strive to excel, each in his own way, and gives us an impetus which is lacking with you* ».

² *Ibid.*, p. 8/34 : « *we of the road do not admit in conversation that there is another side at all* ».

³ *Ibid.*, p. 9/35 : « *garden* ».

⁴ *Ibid.*, p. 13/38 : « *humanity went out countless ages ago, when it was first seized with the desire to walk* ».

l'incipit annonçait que le narrateur « avai[t] été obligé de [le] laisser au bord de la route il y a un an ou deux » qui entérine cette lecture. Celle-ci donne au fonctionnement allégorique de la nouvelle une couleur sombre et ironique : les marcheurs ont beau oublier qu'il existe un autre côté, croire au progrès, avancer toujours plus vite et loin, la mort les guette, nouvel exemple du goût moderniste pour la vanité... et pour la polyréférentialité.

c. *Les clés d'Orlando*

i) Limites du roman à clés

Au regard des analyses précédentes, il apparaît tentant d'orienter la lecture des textes de Gide, Joyce et Ramón du côté du roman à clés. Qu'il s'agisse en effet des personnalités réelles mises en fiction dans *Ulysse*, des artistes Édouard, Andrés et Stephen comme potentiels *alter ego* de leurs auteurs, ou de la présence, derrière le monde fictionnel du *Docteur invraisemblable*, d'un autre monde dans lequel Ramón s'institue médecin d'une littérature moribonde, chaque cas traité par le docteur Vivar figurant une possibilité de cure poétique, les cinq textes semblent construire des relations d'accessibilité avec au moins un M^a. Il serait pour le moins réducteur, toutefois, de les analyser uniquement de la sorte, d'autant plus que ce sont davantage, comme on le verra, des questions d'art poétique qui sont représentées par les clés plutôt que des données (auto)biographiques.

Par rapport aux exemples précédents, l'on pourrait alléguer que la fiction woolfienne possède sans doute la plus grande autonomie à l'échelle du corpus, même si cette donnée, on le verra, reste relative. Néanmoins, dans le corpus de la romancière, *Orlando* fait clairement figure d'exception et pour cause, le texte constitue une biographie fantaisiste de Vita Sackville-West. La première trace du projet apparaît dans le journal de la romancière à la date du 14 mars 1927 :

Il m'apparut soudain vaguement que je pourrais écrire pour m'amuser un récit à la manière de Defoe. [...] Il faudrait que ce soit écrit comme j'écris mes lettres, à toute vitesse. [...] Légère suggestion de saphisme. La satire devrait être la note dominante. [...] Ma propre veine lyrique sera traitée par la satire ; toutes choses tournées en dérision ; et je terminerai par trois points de suspension... Ainsi.¹

Un peu plus loin, l'idée d'un roman à clés se dessine plus nettement :

¹ V. WOOLF, *Journal intégral 1915-1941*, op. cit., p. 674.

Un de ces jours pourtant j’esquisserai ici comme une grande fresque historique de tous mes amis. [...] Cela pourrait offrir l’occasion d’écrire les mémoires de son temps alors même que les personnages sont encore vivants ; et de faire un livre très amusant. [...] Vita serait Orlando, jeune noble.¹

Très vite, le projet devient plus concret : « une biographie commençant vers 1500 ; et qui se poursuivra jusqu’à notre époque ; intitulée *Orlando : Vita* ; mais avec un changement de sexe en cours de route »², jusqu’à aboutir à la rédaction proprement dite qui dessine les contours du texte que nous pouvons lire aujourd’hui :

J’écris *Orlando* dans un style parodique, très clair et tout simple, pour que l’on en comprenne chaque mot. Mais il me faut prendre garde à l’équilibre entre réalité et fantaisie. L’histoire repose sur Vita, Violet Trefusis, Lord Lascelles³, Knole⁴, etc.⁵

En sa qualité de biographie fictionnelle de Vita, *Orlando* fonctionne comme un roman à clés. Reste à savoir si « la relation extrafictionnelle est nécessaire à l’interprétation »⁶. Rien ne s’oppose en effet à une lecture d’*Orlando* dans son autonomie. Le lecteur pourrait être frappé par les nombreuses digressions du narrateur, par l’in vraisemblance d’une fiction qui joue, d’une façon volontairement grossière, à se déguiser en récit factuel, qui se déroule sur plusieurs siècles et qui est ponctuée par la métamorphose du protagoniste qui d’homme devient femme, mais comprendre néanmoins la *fabula* du roman tout en ignorant totalement les données des vies des personnalités réelles représentées par des avatars fictifs. Ne serait-ce pas toutefois réduire la portée du texte ? Son interprétation nécessite en effet d’actualiser les références pour comprendre parfaitement le projet de la romancière qui dépasse en réalité la simple fantaisie. Le texte woolfien constitue néanmoins un véritable piège. L’on pourrait en effet simplement jouer le jeu de l’actualisation des relations d’accessibilité avec au moins un M^a, retrouver, en somme, le modèle de chaque personnage et comparer le vrai et le faux, la réalité et la fiction. Mais le jeu tournerait court car la polyréférentialité à l’œuvre dans le roman woolfien est beaucoup plus complexe et mériterait à elle seule une étude complète. Aussi nous concentrerons-nous sur un personnage seulement du texte, mais qui l’éclaire suffisamment, la figure de Sasha la Moscovite, *alter ego* fictionnel de Violet Trefusis, qui fut la maîtresse de Vita.

¹ *Ibid.*, p. 697.

² *Ibid.*, p. 700.

³ Henry George Charles Lascelles, comte de Harewood, fut l’un des prétendants de Vita Sackville-West. Virginia Woolf le caricature sous les traits de l’archiduchesse, puis archiduc, Harriet.

⁴ Vita naquit le 9 mars 1892 dans ce château appartenant à la famille Sackville depuis l’époque élisabéthaine. Elle n’en hérita jamais cependant, le domaine se transmettant à la lignée masculine.

⁵ V. WOOLF, *Journal intégral 1915-1941*, *op. cit.*, p. 701.

⁶ F. LAVOCAT, *art. cit.*, p. 32.

Dans les dernières pages du premier chapitre, en pleine période jacobéenne, Orlando rencontre une princesse moscovite, qu'il surnomme Sasha, avec laquelle il vit une brève passion avant d'être finalement abandonné par cette figure féminine. L'on pourrait ici se contenter de décoder les clés : expliquer la nationalité russe en convoquant le M^a projeté par les échanges épistolaires de Vita et Violet, qui nous renseignerait sur les pseudonymes employés par les deux femmes, Lushka et Mitya¹ ; rendre compte du projet de fuite des deux personnages par les escapades européennes réitérées des deux amantes exposées dans *Portrait d'un mariage*², biographie d'une relation houleuse composée par Nigel Nicolson, mais l'on serait bien en peine d'expliquer, par exemple, la fuite de Sasha, explicitement présentée comme une figure duplice, là où la fin de la liaison réelle fut surtout précipitée par Vita, en butte à la jalousie de son mari Harold Nicolson.

En vérité, la polyréférentialité du roman woolfien est irréductible à un simple fonctionnement à clés. Elle figure en effet un projet alternatif de sophistication du personnage romanesque par rapport à la seule complexification psychologique appelée de ses vœux par la romancière dans ses premiers essais théoriques. Il s'agit d'un nouveau jalon dans son projet moderniste, qui consiste à s'affranchir de la typification connotant le roman victorien pour proposer des figures ontologiquement plus complexes, sans nécessairement recourir au dévoilement de la vie intérieure puisque nous n'avons jamais accès aux pensées de Sasha. D'emblée pourtant, celle-ci est présentée comme une figure-type, incarnant une forme d'altérité dans la mesure où Virginia Woolf multiplie les stéréotypes liés à la Moscovie d'autant plus facilement que la rencontre se déroule à l'aube du XVII^e siècle, l'union d'un chronotope reculé et d'une nation présentée comme barbare devant susciter immédiatement une impression d'exotisme. Pourtant, dans ce roman ludique et parodique qui semble faire fi, dans un premier temps du moins, de tout réalisme psychologique en privilégiant la mise en scène de personnages flirtant avec la caricature, Sasha, figure énigmatique et quasi insaisissable, semble faire montre d'une complexité dont les autres personnages secondaires sont cruellement privés.

ii) La typification du personnage de la séductrice russe

Dans ce roman composite qu'est *Orlando*, Virginia Woolf s'amuse à mélanger les *topoi* associés à la représentation des types de personnages qu'elle met en scène et ne

¹ Voir J. PHILLIPS, M. A. LEASKA, (éds.), *Lettres à Vita*, trad. R. LAS VERGNAS, Paris, Stock, coll. « Nouveau cabinet cosmopolite », 1991.

² N. NICOLSON, *Portrait d'un mariage*, trad. V. FORRESTER, Paris, Stock, coll. « Bibliothèque cosmopolite », 1994 [1974].

s’interdit donc aucun anachronisme dans les sources mobilisées pour le portrait de sa femme russe. Ainsi et en premier lieu, Virginia Woolf trouve dans sa lecture de l’œuvre du navigateur Richard Hakluyt, *The Principall Navigations, Voiages and Discoveries of the English Nation* (1589) de nombreux éléments de couleur locale ainsi que l’arrière-plan historique de la partie anglo-russe de son roman. Celle-ci s’inspirerait de « la visite d’“Osep Napea l’ambassadeur moscovite” »¹ racontée par Hakluyt dans ses récits de voyages auxquels Virginia Woolf a rendu hommage dans son essai intitulé « Le Bric-à-brac élisabéthain »². Elle n’en hérite pas moins aussi d’un type féminin propre à la littérature du XIX^e siècle : celui de la séductrice russe, suffisamment établi et variable selon les auteurs pour que l’on décèle, dans le texte d’*Orlando*, une référence intertextuelle univoque. La variété de ses sources trouve toutefois à se cristalliser autour de l’idée d’altérité. En effet, lors de l’arrivée de Sasha à la cour du roi Jacques I^{er}, la Moscovite est d’emblée désignée comme Autre, d’abord par son statut et par son nom : « Le nom de l’étrangère [...] était princesse *Marousha Stanilovska Dagmar Natasha Iliana Romanovitch* [...] »³ (*O*, p. 212, nous soulignons) dont la nature plurielle s’oppose à l’unicité du patronyme du protagoniste et dont les sonorités complexes entérinent le statut d’étrangère.

Dans tout le portrait de Sasha, le narrateur insiste sur les caractéristiques d’un personnage féminin qui évoque, même si l’aire culturelle de production du texte diffère, le type de la séductrice russe étudié par Charlotte Krauß dans son ouvrage consacré à l’image de la Russie et des Russes dans le roman français du XIX^e siècle⁴ :

[l]e caractère souverain du type [...] fait qu’[...] on rencontre fréquemment la séductrice russe dans un cadre situé hors des frontières de l’Empire russe [...]. La séductrice fait partie du monde, même si elle est fréquemment reconnue comme *étrangère*, une appréciation qui participe de sa mystérieuse aura.⁵

L’analyse du type de la séductrice tel qu’il apparaît dans *Orlando*, qui vérifie les trois critères énoncés ci-dessus – Sasha est en Angleterre, elle participe aux festivités de la cour et apparaît

¹ D. PROTOPOPOVA, « *Virginia Woolf’s Versions of Russia* », in *Postgraduate English Journal* [en ligne], Durham University, n°13, mis en ligne en mars 2006 : « *the visit of ‘Osep Napea the Moscouite Ambassador’* », <http://www.dur.ac.uk/postgraduate.english/DaryaProtopopovaArticle.pdf>.

² V. WOOLF, « Le Bric-à-brac élisabéthain » in *Le Commun des lecteurs*, op. cit., p. 54-64.

³ « *The stranger’s name, he found, was the Princess Marousha Stanilovska Dagmar Natasha Iliana Romanovitch [...]* » (27).

⁴ Charlotte Krauß ne parle que de l’image de la Russie dans la fiction française du XIX^e, mais précise que « cette Russie imaginaire n’est aucunement une exclusivité française » et que « les phénomènes [...] dégagés pour la littérature française se retrouvent facilement hors de France et notamment en Europe ». CH. KRAUß, *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIX^e siècle (1812-1917) : D’une image de l’autre à un univers imaginaire*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2007, p. 8.

⁵ *Ibid.*, p. 274.

d'emblée comme étrangère – peut néanmoins être affinée en ajoutant les traits suivants : la beauté tout d'abord, le narrateur mentionnant « l'extraordinaire séduction qui émanait de la personne tout entière »¹ de Sasha (*O*, p. 211). En suivant Charlotte Krauß, il faut noter également une « domination forte sur [son] entourage – masculin, en particulier [...] »² puisque Sasha entraîne Orlando à rompre ses fiançailles avec une Irlandaise, « Lady Margaret O'Brien O'Dare O'Reilly Tyrconnel » (*O*, p. 214), surnommée Euphrosyne dans les sonnets qu'Orlando lui dédiait avant l'arrivée de la Moscovite. On pourrait ajouter que cette domination semble facilitée par la beauté et la séduction, plus précisément par la séduction engendrée par l'altérité. En effet, les patronymes des deux figures féminines convoquées dans ce chapitre d'*Orlando*, s'ils sont évidemment et avant tout comiques, concourent néanmoins, par leur longueur respective et leur simplification en un surnom ou un pseudonyme, à rapprocher les deux figures rivales dans le cœur du protagoniste. Que possède Sasha que ne possède pas Euphrosyne dont un portrait globalement élogieux a été brossé quelques pages auparavant par le pseudo-biographe³ ? L'exotisme, rendu immédiatement visible par son nom qui s'oppose au patronyme – beaucoup plus traditionnel – de celle qui « était par sa naissance une Desmond d'Irlande » et qui « possédait donc en propre un arbre généalogique aussi ancien et aussi profondément enraciné que celui d'Orlando »⁴ (*O*, p. 208). Les surnoms eux-mêmes illustrent d'ailleurs cette opposition. Au pseudonyme littéraire conventionnel et sans le moindre doute féminin qu'est « Euphrosyne » s'oppose « Sasha », évoquant le diminutif du prénom russe Alexandre orthographié « Sacha » et qui permet d'introduire l'idée d'une androgynie possible sur laquelle nous reviendrons. L'infidélité apparaît comme la dernière caractéristique, Sasha finissant par abandonner Orlando après l'avoir peut-être trompé avec un marin moscovite.

Quoi que Sasha doive à Violet, c'est bel et bien un type littéraire que semble mettre en scène Virginia Woolf dans son roman, nécessairement moins complexe que son *alter ego* actuel. C'est ce qu'illustrent aussi, au-delà des oripeaux de la séductrice, les habitudes étranges de la princesse qui entérinent son statut d'Autre :

¹ « *the extraordinary seductiveness which issued from the whole person* » (26).

² CH. KRAUß, *op. cit.*, p. 274.

³ « Elle était blonde, de mine fleurie, et un rien flegmatique. Elle parlait bien l'italien, et la denture de sa mâchoire supérieure était parfaite, bien que celle de la mâchoire inférieure fût légèrement décolorée. Elle [...] accompagnait de son chant mélodieux le virginal ; et n'était jamais habillée avant le milieu du jour en raison du soin extrême qu'elle prenait de sa personne » : « *She was fair, florid, and a trifle phlegmatic. She spoke Italian well, had a perfect set of teeth in the upper jaw, though those of the lower were slightly discoloured. She [...] sang sweetly to the virginals ; and was never dressed before midday owing to the extreme care she took of her person* » (*O*, p. 208).

⁴ « *She was by birth one of the Irish Desmonds and had therefore a family tree of her own as old and deeply rooted as Orlando's itself* » (23).

[m]ais il y avait quelque chose dans le ton de sa voix [...] qui rappela à Orlando [...] qu'il l'avait surprise en secret rongé dans un coin un bout de chandelle qu'elle avait ramassé sur le sol. [...] [C]'était du suif et elle le rongait.¹ (O, p. 222)

Apparaît ici le supposé goût des Moscovites pour le suif, stéréotype traditionnellement associé durant le XIX^e siècle au personnage du cosaque² dont le goût pour la graisse marque la sauvagerie et les habitudes bien moins policées que celles des habitants de l'Europe occidentale. La sauvagerie de la figure de Sasha est d'ailleurs largement redoublée par celle de son peuple, jaugée par le protagoniste lui-même au regard du mode de vie anglais :

il avait entendu dire que les femmes de Moscovie portaient la barbe et que les hommes étaient velus de la taille jusqu'aux pieds ; que les deux sexes s'enduisaient de suif pour lutter contre le froid, déchiraient la viande de leurs doigts et vivaient dans des cabanes où un noble anglais aurait scrupule à loger son bétail [...].³ (O, p. 218)

Pourtant, à bien y regarder, loin d'être une figure univoque ou un simple type hérité du siècle précédent, la figure de la femme russe prend peut-être une épaisseur supplémentaire quand l'autre tend à devenir le même. Comme Orlando en effet, Sasha semble faire cohabiter en elle des caractéristiques féminines et masculines, ce qu'observe le protagoniste lors de l'arrivée de la Moscovite à la cour :

il contempla [...] une silhouette qui, qu'elle fût celle d'un garçon ou celle d'une femme, car la tunique flottante et les pantalons à la mode russe contribuaient à déguiser le sexe, l'emplit de la plus vive curiosité. [...] Les jambes, les mains, le port étaient ceux d'un garçon, mais aucun garçon n'avait jamais eu une telle bouche ; aucun garçon n'avait ces seins ; aucun garçon n'avait des yeux dont on eût dit qu'ils avaient été pêchés au fond de la mer.⁴ (O, p. 211-212)

L'intérêt de cette scène de coup de foudre ne réside pas dans le lyrisme du passage, mais plutôt dans la question de l'androgynie et du déguisement qui pourrait faire du personnage de l'Autre moscovite un double du protagoniste. Le lecteur attentif ne manquera pas de faire le

¹ « *But there was something in her tone [...] that reminded Orlando [...] when he had come upon her in secret gnawing a candle-end in a corner, which she had picked from the floor. [...] [I]t was tallow, and she gnawed it* » (36).

² On rappellera, pour le plaisir, la définition du cosaque donnée par Flaubert dans son *Dictionnaire des idées reçues* : « Cosaque : mange des chandelles ». G. FLAUBERT, *Dictionnaire des idées reçues*, in Bouvard et Pécuchet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979 [1913, posth.], p. 502.

³ « *he had heard that the women in Muscovy wear beards and the men are covered with fur from the waist down ; that both sexes are smeared with tallow to keep the cold out, tera meat with their fingers and live in huts where an English noble would scruple to keep his cattle [...]* » (33-34).

⁴ « *he beheld [...] a figure, which, whether boy's or woman's, for the loose tunic and trousers of the Russian fashion served to disguise the sex, filled him with the highest curiosity. [...] Legs, hands, carriage, were a boy's, but no boy ever had a mouth like that ; no boy had those breasts ; no boy had eyes which looked as if they had been fished from the bottom of the sea* » (26).

lien entre cette présentation de Sasha et la description d'Orlando dans les toutes premières lignes du roman :

Il – car il n'y avait aucun doute quant à son sexe, bien que la mode du temps contribuât à le déguiser – était occupé à donner de grands coups de sabre sur une tête de Maure qui se balançait accrochée aux solives.¹ (*O*, p. 195)

Dès la première ligne, le pseudo-biographe se plaît à nous égarer par antiphrase. En effet, le début du roman ne manquera pas de prouver qu'Orlando apparaît d'emblée comme une figure androgyne que viendrait ainsi redoubler le personnage de Sasha, cette femme qu'Orlando prend d'abord, à son grand dam, pour un homme², et qu'il dote d'un surnom plutôt masculin. L'explication de ce surnom réside dans l'attitude duplice de Sasha qui lui rappelle « un renard blanc russe qu'il [a] eu étant enfant – créature douce comme la neige, mais aux dents d'acier [...] »³ (*O*, p. 216) qui portait ce nom, mais le choix du surnom permet peut-être surtout d'entériner inconsciemment cette androgynie qui semble d'ailleurs tenir davantage du fantasme du protagoniste que de la réalité dans le monde fictionnel. En effet, si la Moscovite a une apparence androgyne, l'ambiguïté ne dépasse pas le seuil de l'*innamoramento* : « C'était une femme »⁴ (*O*, p. 212) précise rapidement le texte, quand Orlando, lui, expérimente les deux sexes et fait réellement cohabiter les deux genres. Chez Sasha, l'androgynie naît principalement de sa tenue, véritable déguisement qui entérine peut-être finalement la duplicité de la séductrice russe. De plus, tout ce qui entoure la figure de Sasha semble placé sous le signe de la facticité, jusqu'au monde fictionnel dont la transformation est opérée par Virginia Woolf à la fin du premier chapitre. Touchée par le « Grand Gel » historiquement attesté (1608), mais auquel Virginia Woolf confère des proportions hyperboliques, l'Angleterre devient, en raison d'un hiver particulièrement rigoureux, une fausse Russie dans laquelle se déroule « un carnaval »⁵ (*O*, p. 209) où apparaît une véritable Moscovite qui s'avère une fausse créature androgyne. L'image de la séductrice russe serait ainsi pourvue

¹ « He – for there could be no doubt about his sex, though the fashion of the time did something to disguise it – was in the act of slicing at the head of a Moor which swung from the rafters » (9).

² « Lorsque le garçon, car, hélas, ce devait bien être un garçon [...] passa devant lui en un éclair, [...] Orlando fut bien près de s'arracher les cheveux de contrariété à la pensée que cette personne appartenait à son propre sexe, et qu'ainsi toutes les étreintes étaient hors de question » : « When the boy, for alas, a boy it must be [...] swept almost on tiptoe past him, Orlando was ready to tear his hair with vexation that the person was of his own sex, and thus all embraces were out of the question » (*O*, p. 211/26). Roman de l'androgynie, *Orlando* est aussi, évidemment, un roman de l'homosexualité, la déception hyperbolique d'Orlando, souffrance tragique parodiée, renvoyant peut-être de manière ironique au scandale qu'ont constitué, pour leur entourage et la société mondaine, les relations lesbiennes de Vita et Violet.

³ « a white Russian fox he had had as a boy – a creature soft as snow, but with teeth of steel » (31).

⁴ « She was a woman » (26).

⁵ « a carnival » (24).

d'un second volet correspondant davantage au type décadent de « la femme fatale garçonnière »¹, mais la représentation s'en tient là encore à des types littéraires reçus en héritage.

iii) De l'unique au multiple

À trop questionner les références esthétiques de la romancière, on en oublierait la véritable fonction de Sasha dans le début du roman. Au premier abord ornemental, le personnage apparaît comme un fort élément de cohésion narrative qui permet d'intégrer la progression du protagoniste dans un changement et un devenir. La femme russe demeure ainsi, au fil des pages et même après sa fuite, *in absentia*, une figure tutélaire ambivalente : la fascination initiale du protagoniste fait place ensuite à une forme de répulsion qui conditionne, à partir du chapitre II, sa nature de repoussoir destiné à orienter la progression d'Orlando dans la diégèse. Sasha semble en effet lui permettre une première expérience amoureuse qui n'est pas sans évoquer, par la pratique de la répétition avec variation qui informe la totalité du texte, la structure d'un roman de formation. Ainsi, ce n'est peut-être pas tant du côté de la représentation de l'identité féminine que la notion de métamorphose de la femme russe semble la plus prégnante, mais bien plutôt du côté générique et fictionnel. En effet, Sasha parvient à engendrer une métamorphose du texte même, de son genre et de son système de références.

La Moscovite, séductrice et femme fatale garçonnière, apparaît aussi comme une figure d'initiatrice qui concrétise, dans ses premières pages, le statut de roman de formation d'*Orlando*, l'un des possibles génériques d'un texte qui s'exhibe, sur sa page de titre même, comme une biographie, récit de vie soi-disant véridique et genre littéraire auquel est peu ou prou redevable tout *Bildungsroman* classique. Fausse biographie, *Orlando* est toujours susceptible de devenir vrai roman de formation. C'est donc aussi du point de vue générique que Sasha devient une figure de la métamorphose : endossant le rôle d'initiatrice, évidemment compatible avec le type de la séductrice qu'elle incarne, elle est celle qui actualise l'un des genres romanesques présents en germes dans le statut générique bâtard de fausse biographie en même temps qu'elle transforme le protagoniste :

On ne tarda pas à remarquer qu'Orlando accordait à la Moscovite bien plus d'attention que ne requérait la simple civilité. [...] En outre, le changement qui se produisit chez Orlando lui-même était extraordinaire. [...] En une seule nuit il s'était dépouillé de sa gaucherie

¹ Nous empruntons l'expression à F. MONNEYRON, *Bisexualité et littérature : autour de D.H. Lawrence et Virginia Woolf*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1998, p. 11.

adolescente ; il se changea de gamin boudeur, incapable d'entrer chez les dames sans balayer de la table la moitié des ornements qui s'y trouvaient, en un aristocrate plein de grâce et de courtoisie virile.¹ (*O*, p. 214)

Les termes employés sont clairs, de même que la structure : la sauvage duplice se fait ainsi initiatrice d'un roman de formation que Virginia Woolf traite d'une manière plus traditionnelle que dans *La Chambre de Jacob* et *Mrs Dalloway*, rappelant le *Bildungsroman* classique. Elle organise en effet son premier chapitre autour de la formation amoureuse permettant une progression, mais qui connaît un coup d'arrêt brutal par la fuite finale de l'initiatrice neutralisant un projet de voyage commun – autre motif du roman de formation – précédant la reconnaissance, par le protagoniste, de sa duplicité². Il est à noter que Virginia Woolf, consciente d'orienter sa « farce »³ du côté du roman de formation, parodie la phase d'abatement qui conclut une déconvenue dans le *Bildungsroman* par l'emploi d'un motif moins réaliste que merveilleux, en plongeant Orlando, après la fuite de Sasha, dans un sommeil d'une semaine. Il semble au surplus que Sasha possède la capacité, au même titre qu'Orlando, de transformer également la fausse biographie en rapprochant le texte de quantité d'autres textes, et même en traçant des voies vers d'autres mondes fictionnels par un subtil jeu de références.

Si la notion d'intertextualité doit ici être convoquée, la lecture du roman de Virginia Woolf s'enrichit aussi d'une forme de polyréférentialité. L'on finira de comprendre à partir d'*Orlando* l'intérêt des propositions de Françoise Lavocat et plus largement de la théorie littéraire des mondes possibles, à la fois pour rendre compte du système référentiel complexe de ce roman métafictionnel, mais aussi pour éviter de tomber dans le piège d'une critique mimétique consistant à élucider toutes les références de ce roman à clés en rapprochant systématiquement les données de l'intrigue de celles du réel. Du point de vue de l'intertextualité et comme l'a bien montré Françoise Pellan dans *L'Ancrage et le voyage*⁴, Sasha est aussi un personnage qui emprunte certains de ses traits à l'Angélique du *Roland furieux* (*Orlando furioso*) de L'Arioste. Évidemment, cette lecture est favorisée par le nom

¹ « Soon it was observed Orlando paid the Muscovite far more attention than mere civility demanded. [...] Moreover, the change on Orlando himself was extraordinary. In one night he had thrown off his boyish clumsiness ; he was changed from a sulky stripling, who could not enter a ladies' room without sweeping half the ornaments from the table, to a nobleman, full of grace and manly courtesy » (29).

² C'est la même structure qui informe, par exemple, le premier chapitre du parangon du genre : *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe.

³ Ce terme est employé par Virginia Woolf elle-même à propos d'*Orlando* dans son journal, à la date du 22 octobre 1927 : « j'ai complètement renoncé à mon emploi du temps pour m'abandonner au plaisir sans mélange de cette farce, qui m'amuse comme rien ne m'a encore jamais amusée ». V. WOOLF, *Journal intégral 1915-1941*, op. cit., p. 701.

⁴ F. PELLAN, *Virginia Woolf : l'ancrage et le voyage*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1994, p. 25-45.

même d'Orlando et par l'attitude duplice de Sasha qui finit par le tromper, comme Angélique trompe Roland avec Médor dans l'épopée italienne. Un argument possède néanmoins plus de poids encore. Parmi les photographies qui accompagnent le texte, en figure une de la pseudo-Sasha accompagnée de la légende suivante : « La princesse russe enfant » (*O*, p. 220). Le modèle photographié n'est toutefois pas Violet Trefusis comme l'on pourrait s'y attendre, mais la nièce de Virginia Woolf. L'information aurait de quoi laisser circonspect n'était le prénom de ladite nièce : Angelica. Le vrai rejoint ainsi la fiction-source de l'Arioste dans un jeu métafictionnel et polyréférentiel qui semble la marque de fabrique de ce roman. En effet, du point de vue référentiel, le monde fictionnel projeté par le texte fait référence à une pluralité de mondes possibles rendus notamment accessibles par le personnage de Sasha et, à l'échelle du roman, c'est sans doute dans le passage du Grand Gel que la polyréférentialité fonctionne de la façon la plus visible. Le personnage de Sasha permet en effet à la fiction de référer à plusieurs mondes. Au M^d c'est-à-dire le monde fictionnel projeté par le texte *Orlando*, sont reliés des M^f engendrés par des textes ou d'autres œuvres qui présentent des états de choses en partie homologues à ceux de M^{d1} : *Orlando Furioso*, mais aussi le conte merveilleux dont la Moscovite fait figure de princesse, ou encore l'univers du roman de chevalerie, Orlando devenant le fidèle serviteur de la belle dame sans merci pour

lui offrir sa main pour la danse, ou attraper le mouchoir à pois qu'elle avait laissé tomber, ou s'acquitter de l'un quelconque de ces multiples devoirs que la dame suprême en ses pensées exige de l'amant et que celui-ci se hâte d'anticiper [...].² (*O*, p. 214)

Il faudrait également ajouter *Challenge*³, roman à clés de Vita Sackville-West dans lequel elle met en scène ses aventures avec Violet. Mais des M^a sont aussi reliés au M^d , des mondes engendrés par des textes factuels qui présentent des états de choses en partie homologues à ceux de M^d : *The Principall Navigations, Voiages and Discoveries of the English Nation* de Richard Hakluyt, mais aussi la correspondance de Violet Trefusis et Vita Sackville-West, celle de Vita et Virginia Woolf, les biographies de Violet Trefusis, *Portrait d'un mariage* de Nigel Nicolson etc.

Force est de reconnaître que Virginia Woolf ne s'en tient pas à une représentation caricaturale de sa femme russe. Si le choix de la nationalité semblait dicté par les stéréotypes qu'elle appelle et son altérité radicale, on voit comment la problématique peut être déplacée

¹ Nous empruntons ici les formulations de F. LAVOCAT, *art. cit.*, pp. 27-28.

² « offer her his hand for the dance, or catch the spotted kerchief which she had let drop, or discharge any other of those manifold duties which the supreme lady exacts and the lover hastens to anticipate [...] » (29).

³ V. SACKVILLE-WEST, *Challenge*, London, Collins, 1974 [1924].

de l'identité vers la référence fictionnelle pour retrouver ici finalement la dialectique du même et de l'autre. Double du protagoniste, Sasha témoigne d'une identité plurielle insaisissable dont les différents fragments renvoient à d'autres mondes, à une constellation de références fictionnelles et factuelles qui doivent être actualisées durant la lecture d'*Orlando*. L'on pourrait rétorquer que, contrairement à ce que Françoise Lavocat appelle fictions alternatives et transfictions, *Orlando* fonctionne davantage comme une fiction autonome, compréhensible même pour un lecteur moyen qui ignorerait tout des références factuelles et fictionnelles convoquées par la romancière. Mais il nous semble que ce serait se méprendre sur les intentions de Virginia Woolf et mésinterpréter le projet esthétique qui trouve à s'exprimer dans *Orlando*. Selon la profession de foi moderniste réalisée au moment de l'écriture de textes programmatiques comme « Le Roman moderne » ou « Mr Bennett et Mrs Brown », Virginia Woolf ne pouvait décemment pas enfermer un personnage, même secondaire, dans un rôle-type connotant par trop la littérature du XIX^e siècle, cette littérature réaliste, victorienne et post-victorienne qu'elle a tant brocardée. Pour rompre avec la typification réaliste au sens large, Virginia Woolf confère à son roman un fonctionnement qui n'est pas sans évoquer celui des fictions des périodes qu'elle met en scène, un temps – celui de l'Angleterre élisabéthaine et jacobéenne – où l'autonomie de la fiction n'était pas à l'ordre du jour. Or cela semble beaucoup profiter à la figure de la femme russe qui y gagne en complexité.

Pourquoi un personnage devrait-il être singulier ? Celui qui est entouré d'une foule de contreparties, dans les mondes fictionnels et les mondes actuels, n'est-il pas ontologiquement enrichi par ses doubles ?¹

Cette interrogation rhétorique de Françoise Lavocat pourrait ainsi aisément être complétée par une exclamation de défi lancée au lecteur d'*Orlando* par la femme russe dans lequel on parodierait la réflexion de Mrs Brown dans l'essai woolfien : « Mon nom est Sasha. Attrape-moi si tu peux ».

L'on pourrait se livrer aux mêmes investigations pour d'autres personnages et d'autres passages du roman, épuisant ainsi les possibles herméneutiques liés à la polyréférentialité d'*Orlando*. Qu'il suffise de noter que le roman de Virginia Woolf figure un exemple moderniste tangible d'une fiction non autonome dont le monde qu'elle projette fait figurer des relations d'accessibilité avec d'autres mondes possibles qu'il revient au lecteur d'actualiser. Si *Orlando* appelle une telle lecture, la question se pose toutefois de savoir si des textes mettant en scène des romanciers ou des artistes fictifs comme ceux de Gide, de Joyce et de

¹ F. LAVOCAT, *art. cit.*, p. 44.

Ramón, nécessitent l'actualisation de relations d'accessibilité avec des mondes actuels pour être pleinement compris et analysés.

II. Les ambiguïtés référentielles du roman du romancier

1) *Le Romancier et Les Faux-Monnayeurs* : faux-jumeaux littéraires ?

En doublant son roman d'un journal, André Gide a offert un cadeau empoisonné aux tenants de la lecture autoréférentielle du roman moderniste. Ironie du sort : *Les Faux-Monnayeurs*, s'il peut se lire comme le paragon de l'œuvre autoréférentielle, du fait de la mise en abyme et de son statut de roman sur le roman, emblématise aussi la référence nécessaire au hors-texte. Il est en effet systématiquement associé désormais au *Journal des Faux-Monnayeurs*, soit le texte, factuel, qui explique les intentions gidiennes et permet de rendre plus complexe le rapport du romancier réel et de sa créature, Édouard. Sans que l'association soit si étroite, au sens où le paratexte des œuvres n'en témoigne pas directement, l'on pourrait en dire autant des deux autres fictions de l'artiste que sont *Portrait de l'artiste en jeune homme* et *Le Romancier*, dont la lecture peut être éclairée respectivement par le *Carnet de Trieste* et les divers articles théoriques dus à la plume particulièrement prolifique de Ramón. Les lignes qui suivent se concentreront principalement sur les œuvres des romanciers français et espagnol pour deux raisons. Premièrement, le rapprochement entre les œuvres de Gide et de Joyce a déjà été effectué, en particulier dans l'ouvrage de Sébastien Hubier *Le Roman des quêtes de l'écrivain*. Secondement, l'objet de ce qui suit sera de questionner le rapport des mondes fictionnels projetés par les textes à des mondes possibles actuels par le truchement de ce que les romanciers fictifs écrivent en matière de fiction et de roman, non par celui de la quête esthétique de ces derniers. Si le lecteur de *Portrait* et de *Ulysse* a accès à des écrits de Stephen – le fragment de journal intime qui clôt le premier, le bref poème composé dans « Protée » – ces fragments, contrairement à ceux des deux autres personnages, ne renvoient pas à l'écriture de fiction ou de prose narrative. L'on pourrait arguer qu'en dehors de son journal, Édouard écrit fort peu. Il n'en demeure pas moins que le narrateur des *Faux-Monnayeurs* mentionne la production romanesque du personnage, autant que son rapport à la critique, et que le roman intègre un fragment, aussi bref et raté soit-il, de son œuvre en gestation.

a. La production du romancier fictif et le rapport à la critique

Hormis quelques occurrences ponctuelles et souvent peu étayées¹, le rapprochement entre les œuvres de Gide et de Ramón est inédit. Nous nous proposons de le réaliser ici, ce qui impliquera, dans un premier temps, de quitter provisoirement la théorie littéraire des mondes possibles, pour mieux y revenir ensuite. Si l'un comme l'autre mettent en scène, dans les pages de leurs romans respectifs, un personnage d'écrivain, *Les Faux-Monnayeurs* et *Le Romancier* ont au premier abord peu d'éléments en commun. Là où Édouard est un romancier quasi agraphe² qui se perd dans le labyrinthe d'une théorie du roman pur, Andrés Castilla est un romancier graphomane – l'œuvre insère en effet pas moins de dix-sept romans, sous forme de fragments de longueur inégale et sans compter les projets détruits ou avortés³ – qui semble peu théoriser sa pratique du roman. Rappelons qu'on ne lit qu'une page et demie, en tout et pour tout, du roman écrit par Édouard, le seul et unique fragment de ses *Faux-Monnayeurs* en gestation, que ce dernier donne à lire à Georges Molinier dans le but de le moraliser et qui contient, par un effet de mise en abyme, une scène similaire dans laquelle les *alter ego* métadiégétiques des personnages diégétiques se livrent au même jeu consistant à lire un extrait de texte écrit par l'un d'eux. Dans *Le Romancier*, les extraits de romans insérés composés par Andrés – aucun n'est livré sans sa totalité et le plus souvent, l'incipit et l'excipit apparaissent *in extenso*, ainsi que quelques passages médians – occupent plus de place que le récit-cadre. Une question quantitative, relativement à la production romanesque, sépare d'abord les deux personnages de romanciers. Le texte gidien indique néanmoins une production plus importante dont il demeure impossible de jauger précisément l'ampleur. Dans le chapitre VIII

¹ Dans l'introduction qu'elle offre à ce qu'elle appelle l'espace littéraire du roman, dans les œuvres complètes de Ramón, Ioana Zlotescu rapproche ainsi l'entreprise ramonienne de celle de Gide et d'autres auteurs contemporains (Proust, Huxley, Lacretelle et Beresford) à partir de la pratique du roman sur le roman, qu'elle analyse au regard des propositions, déjà anciennes, énoncées par des critiques français comme Albérès et Raimond. Aucune comparaison systématique entre les romans n'est néanmoins proposée. I. ZLOTESCU, « *Preámbulo al espacio literario del "Novelismo"* », in R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Obras completas IX*, op. cit., p. 30-33.

² Nous empruntons le terme à Enrique Vila-Matas qui, dans *Le Mal de Montano*, l'emploie pour référer à la maladie du personnage éponyme, fils putatif du narrateur. E. VILA-MATAS, *Le Mal de Montano*, trad. A. GABASTOU, Paris, Christian Bourgeois éditeur, coll. « Titres », 2012.

³ Certains romans ne sont en effet que mentionnés. C'est le cas de *Fratricide* dans le chapitre IV dont l'on sait simplement que le protagoniste est un « féroce grand diable » : « *aquel feroz grandullón* » (N, p. 31/226), de [*Deux petites chiennes*] dans le chapitre XIX qui n'est abordé qu'en quelques mots par l'admiratrice d'Andrés. Il faut mentionner aussi deux projets avortés et détruits sur lesquels le narrateur et Andrés s'appesantissent plus longuement dans le chapitre XXXI, un roman sans titre autre que « X » et *L'Inoubliable* duquel on lit quelques pages avant qu'Andrés ne « déchir[e] le roman » : « *rasg[a] la novela* » (N, p. 260/396). Dans le chapitre suivant, c'est de *L'Adolescent* dont nous ne lirons pas une page, en raison, peut-être, de sa concomitance avec l'écriture du *Lion d'or*. Dans le chapitre XLII, une métalepse sur laquelle nous reviendrons semble placer le romancier au contact direct de l'une de ses créatures, le Docteur Witerman, dont on ne lira pas les aventures. Il faut aussi mentionner *Tous*, projet de roman impossible à écrire, mais dont le lecteur prend connaissance d'une dizaine de pages.

de la première partie en effet, coïncidant avec l'apparition du personnage d'Édouard au sein du roman, une comparaison entre la popularité de Passavant dans la presse et la sienne propre fait figurer le pluriel : « [j]amais aucun des livres d'Édouard n'a fait lever tant d'articles » (*FM*, p. 222). Un psycho-récit indique ensuite le titre du roman en préparation et mentionne, en creux, le reste d'une production romanesque indéfinie :

Il songe au roman qu'il prépare, qui ne doit ressembler à rien de ce qu'il a écrit jusqu'alors. Il n'est pas assuré que *Les Faux-Monnayeurs* soit un bon titre. Il a eu tort de l'annoncer. Absurde, cette coutume d'indiquer les « en préparation », afin d'allécher les lecteurs. (*FM*, p. 227)

Un peu plus loin, la question d'une réédition est abordée dans les lignes du journal : « Je revenais au matin de chez Perrin, où j'allais surveiller le service de presse pour la réédition de mon vieux livre » (*FM*, p. 235). S'il reste difficile de connaître l'ampleur réelle de la production d'Édouard, c'est sur la question de la popularité que se joue aussi la distinction entre les deux romanciers fictifs.

La popularité critique est abordée dans le chapitre III du *Romancier*, « Le Critique et l'inspiration ». Au premier abord, les relations sont cordiales même si le critique dérange Andrés dans une phase de composition : « - [Cher ami] – lui dit Andrés – je me réjouis de vous voir. Mais je ne pourrai vous accorder que très peu de temps... J'ai une soirée d'inspiration et je veux [la mettre à profit]... »¹ (*ROM*, p. 21). Ce qui peut légitimement frapper le lecteur, c'est le peu de contenu proprement littéraire de la conversation au sein de ce chapitre. Sur les deux pages que compte la discussion avec le critique, plus de la moitié est occupée par des propos concernant les servantes, dans la mesure où celle d'Andrés a permis au critique d'entrer sans suivre la demande exprès du romancier de n'être pas dérangé. C'est ainsi tardivement que la discussion purement littéraire s'engage : « [p]uis le critique parla du dernier roman d'Andrés, qui n'avait pas beaucoup plu »² (*ROM*, p. 22). Après un effet dilatoire, le critique propose son explication au fiasco populaire dans un passage étonnant :

- Voulez-vous que je vous dévoile [le détail qui porte préjudice au roman] ?

- Allez-y – répliqua le romancier. –

Alors le critique, subtil, [révéla à Andrés la seule raison susceptible d'expliquer que ce roman si intéressant n'ait pas plu] :

¹ « - Querido amigo – le dijo Andrés –, me alegro de verlo ; pero le podré dedicar muy poco tiempo... Tengo una tarde de inspiración y quiero aprovecharla... » (218).

² « Después el crítico habló de la última novela de Andrés, que no había gustado mucho » (219).

- C'est parce qu'on ne fume pas une seule fois dans tout le roman... Personne n'y allume la moindre cigarette, même par hasard... C'est intolérable, un roman de quatre cents pages dans lequel on ne fume pas, dans lequel on ne dit aucun de ces mots qui détendent les nerfs du lecteur... En réalité, il suffit que l'écrivain dise d'un personnage quelconque : « Il tira son étui et offrit des cigarettes à tous ceux qui l'écoutaient. »...¹ (*ROM*, p. 22)

Il est particulièrement difficile de prendre au sérieux la critique de ce personnage dont il s'agit pourtant du métier et il semble que l'adjectif qualificatif « subtil » qui précède le développement doive se lire ironiquement, à moins que le critique ne mette ainsi en exergue le fonctionnement pragmatique du texte qui, en mentionnant le moment de détente que procure une cigarette, le fait vivre au lecteur par procuration. Cette donnée, qui rejoindrait un motif, filé dans le roman comme on le verra, celui de la contagion de la fiction, soulignerait ainsi de façon implicite le centre d'intérêt principal de Ramón au sein de son roman : les modalités de la construction fictionnelle et de ses effets davantage qu'une représentation réaliste de la vie quotidienne du romancier et du marché littéraire dans lequel il évolue².

La même indifférence à la critique guide *a priori* Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs*, celle-ci constituant l'une de ses différences notables avec Robert de Passavant :

Tout ce que fait Passavant l'indispose, et tout ce qui se fait autour de Passavant : les articles, par exemple, où l'on porte son livre aux nues. Oui, c'est comme un fait exprès : chacun des trois journaux qu'il achète, à peine débarqué, contient un éloge de *La Barre fixe*. Un quatrième contient une lettre de Passavant, protestation à un article un peu moins louangeur que les autres [...] ; Passavant y défend son livre et l'explique. Cette lettre irrite Édouard plus encore que les articles. Passavant prétend éclairer l'opinion ; c'est-à-dire qu'habilement il l'incline. Jamais aucun des livres d'Édouard n'a fait lever tant d'articles ; aussi bien Édouard n'a jamais rien fait pour s'attirer les bonnes grâces des critiques. Si ceux-ci lui battent froid, peu lui importe. Mais en lisant les articles sur le livre de son rival, il a besoin de se redire que peu lui importe. (*FM*, p. 221-222)

Les lignes de Gide ne sont pas dépourvues d'ironie, d'autant plus qu'elles coïncident avec la première présentation du romancier fictif. La nécessité de se redire, pour se persuader, que les jugements critiques ne valent rien tout comme la jalousie larvée du romancier à l'encontre du succès de son confrère montrent que le rapport à la critique du personnage gidien n'est pas

¹ « - ¿ Quiere usted que le diga lo único que perjudica a la novela ?

- Venga – dijo el novelista. Y entonces el crítico sutil le dijo a Andrés la única cosa que explicaba cómo aquella novela tan interesante no había gustado :

- Es porque no se fuma en toda la novela... Nadie enciende un cigarillo ni por casualidad... Es irresistible una novela de cuatrocientas páginas en que no se fuma, en que no se dice eso que hace descansar la tensión del público y que basta que el escritor diga de cualquier personaje : “Sacó su petaca y repartió cigarillos entre todos los que escuchaban” » (219).

² Cette dimension n'est toutefois pas absente du roman. Elle trouve à s'incarner dans les conditions de production d'un roman, qu'il s'agisse de l'aspect matériel (l'écriture dans la pénombre), humain (le choix de la solitude) ou même financier, dans le chapitre VIII par exemple, « L'Usurier sarcastique », dans lequel Andrés échange des lettres de sollicitation, dont seront friands les collectionneurs, contre de l'argent.

sans ambiguïtés même si la lecture du *Journal des Faux-Monnayeurs* prouve que Gide est, sous cet aspect, du côté d'Édouard beaucoup plus que de Passavant. On y lit en effet le paragraphe suivant :

D'abord procéder à l'inventaire. On fera les comptes plus tard. Il n'est pas bon de mêler. Puis, mon livre achevé, je tire la barre, et laisse au lecteur le soin de l'opération ; addition, soustraction, peu importe : j'estime que ce n'est pas à moi de la faire. Tant pis pour le lecteur paresseux : j'en veux d'autres. Inquiéter, tel est mon rôle. Le public préfère toujours qu'on le rassure. Il en est dont c'est le métier. Il n'en est que trop. (*JFM*, p. 557)

Robert de Passavant se livre précisément à ce que Gide refuse : expliquer son œuvre, comme si cette dernière était limitée à un nombre fini d'interprétations. Ce n'est donc guère un hasard que la barre soit fixe dans le titre de Passavant lorsque celle des textes de Gide est par essence mouvante, aucun lecteur ne se livrant à la même opération avec le texte.

Ce rapport à la critique n'est-il pas semblable, au fond, dans le cas d'Andrés Castilla ? Si ce dernier reste imperméable à la critique dans le chapitre III qui la disqualifie potentiellement, d'autres passages témoignent d'une attitude plus ambiguë. Le premier roman d'Andrés mentionné dans le corps du texte semble avoir bénéficié d'une grande popularité, du moins publique. Cette donnée entraîne ainsi le questionnement d'Andrés sur la nécessité de revoir ce texte, cinq ans après sa publication : « [l]e roman était un roman d'amour. [...] Mais comment corriger, sur épreuves, [l'intégralité de] ce roman qui avait tant plu au public ? »¹ (*ROM*, p. 11). Néanmoins, au fur et à mesure que *Le Romancier* avance, et alors qu'Andrés n'entretient que peu de relations avec le monde extérieur, sa popularité semble écornée. C'est ce qui ressort du chapitre XX dont tout le début semble mêler le public et la critique :

On doutait de plus en plus qu'il fût un vrai romancier. [...]

On discutait le romancier à la fois pour ses derniers romans et pour ses premiers.

[...]

On vivait autour de son cœur impénitent, toujours jeune, toujours convaincu que la littérature est la plus haute science.² (*ROM*, p. 172)

Ces critiques ont-elles un impact sur la production d'Andrés ? Si tel est le cas, alors ce dernier est positif car elles le poussent au travail et à l'écriture du *Village des bauges* qu'il présente ensuite, au sein du chapitre XXX qui voit sa rencontre avec le romancier français Rémy Valey,

¹ « *La novela era una novela de amor ; [...] ¿ cómo corregir en pruebas toda la novela, que tanto había gustado al público ?* (210).

² « *Cada vez desconfiaban más de que fuese un novelista. [...] / El novelista era discutido frente a sus últimas novelas como frente a las primeras. [...] / [...] vivían en derredor de su corazón impenitente, siempre mozo, siempre creyendo que la literatura es la ciencia mayor* » (330-331).

comme « [s]on meilleur roman »¹ (*ROM*, p. 246). Une telle lecture du rapport d'Andrés au public et à la critique est ambiguë et la prudence, comme souvent avec Ramón, doit être de mise. En effet, elle pourrait laisser croire qu'il existe, du point de vue du récit enchâssant, une intrigue, un déroulement linéaire qui place le destin d'Andrés Castilla dans un schéma téléologique qui dessinerait un *Künstlerroman*. Toutefois, comme on l'a vu, le type de roman pratiqué par Ramón, qui le ramène à des structures pré-réalistes, exclut le temps biographique. Cette particularité n'empêche pas d'interroger la part de théorie que le roman de Ramón recèle et, comme dans le cas de Gide dont la vision du roman recoupe en partie celle d'Édouard, la possibilité de considérer les deux romanciers fictifs comme des *alter ego* de leurs auteurs réels, ce qui rapprocherait les textes, du point de vue de leur fonctionnement référentiel, du genre du roman à clés impliquant l'actualisation d'une relation d'accessibilité avec au moins un monde actuel.

b. *Des alter ego de leurs auteurs ?*

Plus encore que dans le cas d'*Orlando*, il semble que l'actualité (auto)biographique demeure, chez Gide et Ramón, largement secondaire par rapport aux « questions de métier » (*JFM*, p. 519). Une poétique à clés se dessine ainsi, bien davantage qu'un roman autobiographique. Bien entendu, il ne s'agit pas d'affirmer ici naïvement qu'Édouard est Gide et Andrés, Ramón, ce serait là en effet oublier « l'une des composantes essentielles de la modernité : l'ironie »². Cela revient toutefois à poser la question visant à savoir si ces deux romans, qui mettent en œuvre un projet littéraire ou esthétique, peuvent faire l'économie, pour leur interprétation, de l'actualisation de relations d'accessibilité avec des mondes actuels déployés par des carnets, des articles, des journaux ou autres manifestes qui théorisent, ou à défaut analysent ou traduisent, la pratique du roman des écrivains réels. De ce point de vue, l'on pourrait affirmer que les mondes fictionnels projetés par les romans de Gide et Ramón sont reliés à des mondes actuels déployés par des textes factuels qui présentent des états de choses en partie homologues à ceux de la fiction, à savoir les recherches esthétiques des écrivains eux-mêmes.

¹ « [s]u mejor novela » (385).

² A. COMPAGNON, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, op. cit., p. 61.

La question la plus débattue est celle qui consiste à savoir si ce romancier imaginaire est ou non un *alter ego* de l'auteur et, de la sorte, si Gómez de la Serna souscrit à la théorie du roman qui se déduit du travail du personnage ou des commentaires du narrateur.¹

écrit Domingo Ródenas. Ce qu'il faut donc commencer par chercher, c'est la théorie castillanne du roman, mais, avant cela, notons un fameux paradoxe dans la lecture qu'offre Ródenas du roman, qui ne serait pas rare pour ce genre de textes. Le critique lit en effet *Le Romancier* comme une métafiction :

Le sujet de ce roman est la création romanesque, ce qui le convertit en une métafiction, c'est-à-dire, en une œuvre qui explique ses principes de composition ou qui met en scène les processus par lesquels s'élabore un roman, au premier chef les formes d'une exhibition théorique et technique qui rend visible la relation problématique entre la fiction et la réalité.²

Mais dans la note qu'il associe à ce développement, Ródenas renvoie à des examens critiques autour de « la fiction autoréférentielle ». Or n'y a-t-il pas un paradoxe dans le fait de postuler l'autoréférentialité du roman quand, dans un même temps, l'on pose la question qui vise à savoir si Andrés est un *alter ego* de Ramón ? C'est en effet, implicitement, affirmer que le monde fictionnel du *Romancier* n'est pas autonome, mais fait référence à un monde actuel au moins dans lequel un romancier du nom de Ramón Gómez de la Serna écrit des romans dont la poétique présente peut-être des similitudes avec celle du personnage.

Le Romancier peut-il se lire comme un art poétique et, si oui, ce dernier apparaît-il cohérent et en adéquation avec le projet esthétique ramonien ? Le chapitre XVI semble refuser l'existence d'une poétique romanesque pour peu que l'on corrige la traduction fautive d'Adolphe de Falgairolle. Le texte français est en effet difficilement intelligible :

Il avait toujours discuté ses romans et il avait voulu en faire une grande œuvre de construction comme un pont qui serait en même temps l'échelle des cieux. Il ne savait pas trop comment. Il se laissait emporter par le plus silencieux des guides et ne se proposait rien a priori. (*ROM*, p. 146)

En réalité, le texte espagnol est structuré sur une opposition plus marquée :

¹ D. RÓDENAS, *art. cit.*, p. 38 : « La cuestión más debatida es si ese novelista imaginario es o no un alter ego del autor y, por lo tanto, si la teoría de la novela que se deduce del ejercicio del personaje o de los comentarios del narrador la suscribe Gómez de la Serna ».

² *Ibid.*, p. 37 : « El asunto de esta novela es la creación novelística, lo que la convierte en una metafiction, es decir en una obra que explicita sus principios compositivos o que escenifica los procesos por los que se elabora una novela, al caboformas de delación teórica y técnica mediante las cuales se pone de manifiesto la problemática relación entre ficción y realidad ».

Siempre se había discutido la novela y se la había querido hacer gran obra de construcción como un puente que fuese al mismo tiempo escala de los cielos. Él no entendía de eso. Él se dejaba llevar por el más sigiloso de las guías y no se proponía ni se decía nada. (310)

La troisième personne employée dans la première phrase ne renvoie pas à Andrés, mais à un sujet indéfini, à une *doxa* liée à la théorie du roman : « On avait toujours discuté le roman et on avait voulu en faire une grande œuvre de construction comme un pont qui serait en même temps l'échelle des cieux » ou, plus élégamment, « Le roman avait toujours été discuté et l'on avait voulu en faire... ». L'opposition dans la suite est rendue perceptible par l'emploi anaphorique, en tête des propositions, du pronom personnel « él » : « Lui ne comprenait pas cela. Lui se laissait emporter par le plus silencieux des guides et ne se proposait ni ne se disait rien ». En somme, la pratique d'Andrés repose sur une absence de règles, sa poétique s'en remet au hasard, à l'arbitraire le plus complet. Mais la suite du passage est tout aussi intéressante : « Il cheminait à travers la réalité supposée comme dans un roman de magie où les tableaux parlent, et où un plumier se convertit en un bouquet de fleurs »¹ (*ROM*, p. 146). Il semble que l'expression capitale soit ici celle de « réalité supposée » dans la mesure où elle met l'accent sur une imagination dont le narrateur affirme l'importance, en lien avec le personnage d'Andrés, dans la suite du chapitre :

Le roman se remplit de l'inconcevable et on y parle avec les mots les plus imprévus.

Il allait dans sa barque par les souterrains du monde et il ne s'en remettait qu'à la fidélité de son imagination. Ce dont il manquait, c'était la technique, quoiqu'on reconnût ses romans à certaines répétitions et à un air arbitraire qui en faisaient des excentriques.

La liste de ses romans pouvait se développer jusqu'à l'infini. Tout au moins on présentait en lui une possibilité variée toujours passionnée sans autre idéal.² (*ROM*, p. 146)

Ce passage suggère trois valeurs cardinales dans le roman d'Andrés Castilla : le primat de l'imagination, l'arbitraire et le nombre, la quantité d'œuvres produites. Si l'on ajoute le défaut mis en exergue, à savoir le manque de technique, autocritique potentielle de Ramón, l'on aurait tôt fait de conclure que l'art poétique qui est ici professé est une transposition exacte de celui de Ramón lui-même. L'on trouve en effet, dans l'autobiographie du romancier, *Automoribundia*, la même profession de foi. Il faut selon lui,

¹ « Caminaba por la realidad supuesta como por una novela de magia en que hablan los cuadros y un plumero se convierte en un ramo de flores » (310).

² « La novela se puebla de lo inconcebible y se habla con las más dudosas palabras, las que no se esperaban. / Él seguía en su barca por los subterráneos del mundo y solo estaba entregado a la fidelidad de su imaginación. Lo que no tenía era técnica, aunque se reconociesen sus novelas por algunas repeticiones y por un aire arbitrario que quería decir que estaban fuera de todo círculo. / El índice de sus novelas podía desplegarse hasta lo infinito. Por lo menor se presentía en él esa posibilidad varia, siempre apasionada, sin otro ideal » (310).

écrire [...] d'une façon continue et au hasard, en parcourant les chemins les plus divers et en tirant profit des êtres qui nous saluent sur le chemin, ou des choses [...] que nous rencontrons en marge du parcours.¹

L'écriture d'Andrés Castilla soulève au surplus la question plus large du réalisme. On la sait centrale dans le roman gidien, l'utilisation du texte factuel qu'est le *Journal des Faux-Monnayeurs* permettant de faire ressortir la fracture principale entre l'entreprise d'Édouard, « gên[é] » (*FM*, p. 317) par la réalité au point qu'il fasse le choix de ne pas représenter le fait-divers que constitue la mort de Boris à la pension dans son propre roman, là où le *Journal des Faux-Monnayeurs* atteste le choix opposé effectué par Gide. Il intègre en effet au texte, en appendice, les fragments du *Figaro* du 16 septembre 1906 portant sur un trafic de fausse-monnaie, et les lignes du « Journal de Rouen » du 5 juin 1909 faisant état du suicide d'un lycéen.

La question se pose aussi dans *Le Romancier* du fait des évaluations narratoriales de l'écriture d'Andrés dans le texte, mais aussi de la lecture de certains fragments des romans de ce dernier. Le terme de réalisme apparaît, à ce titre, à un endroit stratégique du roman, au sein du dernier chapitre intitulé « Dans la retraite ». Il suit une interrogation là encore mal traduite par Adolphe de Falgairolle : « En ce moment ultime on peut se demander : quel espèce de romancier ai-je été ? Ai-je réalisé le type du romancier idéal ? Il y a des questions auxquelles on ne peut, ni ne doit répondre » (*ROM*, p. 394). La traduction fait croire à un morceau de monologue rapporté là où la version originale du texte fait figurer une interrogation narratoriale : « *Y en este último momento es cuando puede preguntarse : ¿ Qué clase de novelista ha sido este ? ¿ Es el tipo de novelista ideal ? Hay preguntas que no se pueden ni se deben contestar* » (495) c'est-à-dire « En ce moment ultime on peut se demander : quelle espèce de romancier a-t-il été ? Est-il le type du romancier idéal ? ». Si le narrateur ne répond pas à la seconde question, il semble que la première trouve un embryon de réponse. S'ensuit en effet un développement du narrateur sur « [l]e romancier réaliste », mais la traduction doit ici être revue et pour cause : Adolphe de Falgairolle substitue un article défini à un déterminant démonstratif, obscurcissant le sens du passage. Selon nous, ce n'est en effet pas le type du romancier idéal que le narrateur définit dans les dernières lignes de son roman, mais celui que fut Andrés :

¹ R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Automoribundia*, in R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Obras Completas XX : Escritos autobiográficos I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Circulo de Lectores, 1998, cité par I. ZLOTESCU, *art. cit.*, p. 32 : « *escribir [...] seguido y al azar, recorriendo los caminos más diversos y aprovechando los seres que nos saludan en el camino o las cosas [...] que encontremos al margen del recorrido* ».

[C]e romancier réaliste, un peu atrabilaire bien qu'il n'ait jamais voulu l'être, a été le développement d'une âme pittoresque, antisociale, désolée, comme celle du premier et du dernier homme.

Il a laissé en circulation des romans [pour la pharmacopée de l'ennui¹ interminable, beaucoup plus grand et plus vaste que le temps].

Il a accompli un devoir, il a pourchassé autant que possible l'hypocrisie du monde et il a mis en évidence, à sa manière, la non transcendance de l'homme.² (*ROM*, p. 394).

Autant le dire, il apparaît extrêmement difficile de retrouver, dans les lignes qui précèdent, les caractéristiques du roman réaliste tel que nous le connaissons en raison du style poétique employé ici par Ramón et du fait des nombreuses images auxquelles il a recours. En creusant le système formé par ces dernières, hasardons quelques hypothèses. Ramón pourrait mettre ici en exergue, poétiquement, deux caractéristiques réalistes : une forme de pessimisme, d'abord, du fait de « l'âme [...] désolée » et de « l'ennui interminable », une dimension matérialiste ensuite, puisque le « romancier réaliste [...] a mis en évidence [...] la non transcendance de l'homme ». Mais à cette interrogation sur le romancier réaliste, fait suite un élargissement de la perspective :

Les romanciers doivent être nombreux, divers, entrecroisés. Car il y a mille aspects dans la réalité, dans ces remous animés par le fantastique et qu'il faut perpétuer. Toutes les combinaisons du monde sont nécessaires pour que celui-ci parvienne à un bon dénouement ; et si une loi nécessaire inspire la vie, on pourrait dire qu'il est séant qu'existent tous les romans possibles et que quelqu'un ait tramé ceux qui parurent viables.

Il faut dire toutes les phrases, il faut imaginer toutes les fantaisies, il faut noter toutes les réalités, il faut parcourir autant de fois qu'il se pourra la carte de ce monde vain, de ce monde qui mourra d'un coup d'éteignoir.³ (*ROM*, p. 395)

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le paragraphe qui précède n'est pas construit comme une opposition à celui sur le réalisme, mais au contraire le définit : ce que le narrateur du roman considère comme le réalisme renvoie à la plus haute tâche du romancier, qui est de rendre compte de la myriade d'aspects et de facettes qui compose la vie par autant de romans, quels que soient les genres apparents sous lesquels ils se présentent. Domingo Ródenas essaie

¹ Coquille ou erreur, Adolphe de Falgairolle traduit « *el tedio interminable* » c'est-à-dire « l'ennui interminable » par « la nuit interminable ». Le sens du texte s'en trouve évidemment modifié.

² « *Este novelador realista, un poco atrabilario, aunque él nunca quiera serlo, ha sido el desarrollo de un alma pintoresca antisocial, desolada, como la del último hombre y la del primero. / Él ha dejado en circulación novelas para la farmacopea del tedio interminable, mucho mayor y más ancho que el tiempo. / Ha cumplido un deber, ha hecho todo el destrozo posible en la hipocresía del mundo y a evidenciado a su manesra la intranscendencia del hombre* » (496).

³ « *Los novelistas deben ser muchos, distintos, entrecruzados, pues hay mil aspectos de lo real en sus mareas movidas por lo fantástico que hay que perpetuar. Todas las combinaciones del mundo son necesarias para que este acabe bien desenlazado, y si inspira a la vida una ley de necesidad, se podría decir que está bien que existan todas las novelas posibles y que alguien tenía que tramar las que aparecieron viables. / Hay que decir todas las frases, hay que fantasear todas las fantasías, hay que apuntar todas las realidades, hay que cruzar cuantas veces se pueda la carta del vano mundo, el mundo que morirá de un apagón* » (496).

d'associer un genre romanesque particulier à chaque fragment d'Andrés Castilla que le roman insère. Mais à le lire, on a l'impression que le roman est à ce point plastique qu'il existe autant de genres que de sujets traités par Andrés Castilla : *La Passionnée* est un « roman rose avec des accents mélodramatiques »¹, *Les Siamoises*, un « roman terratologique »², *La Moribonde*, « le roman du froid intense »³, *Le Roman de la rue de l'arbre* « un roman documentaire mettant en scène un personnage collectif »⁴. Mais il nous semble que l'on pourrait regrouper les romans insérés d'Andrés Castilla en plusieurs groupes, les titres mêmes des romans fournissant des indications. Le groupe le plus large concerne tous les textes portant un titre féminin, que ce dernier désigne un type ou prenne la forme d'un nom : *La Passionnée*, *Césarée*, *La Servante*, *Les Siamoises*, *La Moribonde*, *L'Inoubliable*. La quasi-totalité de ces romans mettent en œuvre des caractéristiques voisines : si le titre est féminin, le protagoniste est quasi systématiquement masculin, amoureux de la figure féminine, laquelle se révèle souvent duplice, ce qui occasionne des histoires centrées autour d'une passion, souvent la jalousie. De ce point de vue, Ramón se contente seulement de forcer le trait d'une tendance de sa propre pratique du roman, illustrée dans un texte comme *La Femme d'ambre* par exemple. Deux autres groupes sont proches de la poétique de l'auteur madrilène. Nommons premièrement les romans fantastiques mettant en scène un ou plusieurs objets, que ce soit d'une façon ludique, à l'image du *Réverbère 185*, ou sur le mode de l'angoisse dans *Le Paravent*. Autre tendance forte du romanesque ramonien exploitée dans les textes d'Andrés, le roman policier et le roman de mystère, incarnés par *L'Introuvable* et par *De verre ?* qui, s'il apparaît d'une façon moins immédiate comme roman du détective, n'en illustre pas moins l'enquête menée par le protagoniste Corpus afin de découvrir si la femme désirée, Béatrice, possède ou non un œil de verre. Le dernier regroupement possible est sans nul doute le plus intéressant. Il contient en effet trois textes dont le titre désigne un lieu : *Le Roman de la rue de l'arbre*, *La Cité de dame Benoîte* et *Le Village des bauges*, deux romans urbains – les premiers se déroulent à Madrid – et un roman rural ayant pour cadre un village de Castille. Ce qui se lit dans ce regroupement, c'est d'abord une variation d'échelle dans le traitement du monde fictionnel : l'un prend pour cadre une rue, le second un quartier – la « cité de dame Benoîte » – le troisième un village tout entier. *La Cité de Dame Benoîte* et *Le Village des bauges* ont beaucoup en commun et s'apparentent à des variations naturalistes. Sans reposer sur la question de l'hérédité, l'un comme l'autre témoignent d'une réflexion sur l'impact du

¹ D. RÓDENAS, *art. cit.*, p. 54 : « una novela rosa con tintes melodramáticos ».

² *Ibid.*, p. 55 : « novela teratológica ».

³ *Ibid.*, p. 54 : « la novela del frío intenso ».

⁴ *Ibid.*, p. 54 : « una novela documental de personaje colectivo ».

milieu en particulier dans les lieux clos que sont la cité et le village, mais incluent aussi une problématique d'ordre familial. La différence avec un texte comme *Le Roman de la rue de l'arbre*, vient précisément de la présence d'une intrigue, aussi romanesque que peut le demeurer celle d'un roman naturaliste, là où ce dernier en est dépourvu.

Quel que soit le sous-genre que l'on peut associer à tel ou tel roman, Ramón semble réunir, sous l'hyperonyme « réalisme » dont il fait un quasi-synonyme de roman, les possibles infinis du genre, la somme, non pas de tous les aspects du réel, mais de toutes les manières de le représenter, quelle que soit la facture des textes, de la plus costumbriste à la plus merveilleuse. La totalité des fragments insérés figure ainsi, chez Ramón, une version alternative du réalisme. Le roman constitue en effet une expérience référentielle qui permet, rien de moins, de repenser le réalisme selon un récit contrefactuel dont le romancier Andrés Castilla est le héros, où ce n'est pas l'Histoire qui se voit réécrite sous l'optique du *what if... ?*, mais une portion de l'histoire littéraire.

2) Le réalisme contrefactuel d'Andrés Castilla

L'on a spontanément rapproché Gide et Ramón du fait de leur pratique respective du roman sur le roman. Ne pourrait-on pas également comparer le grand roman ramonien à *Ulysse* ? Il ne s'agit pas d'affirmer ici que là où Joyce propose, selon ses propres termes, dix-huit styles différents correspondant à chacun des chapitres de son roman, Ramón figure quasi autant de genres romanesques dans la mesure où tout se réduit finalement à une vision large du réalisme. Le projet de Ramón se rapproche toutefois de celui de Joyce sur un autre terrain, et semble même plus complexe, du moins du point de vue référentiel, que celui de son contemporain irlandais. Le fameux chapitre d'*Ulysse* intitulé « Les Bœufs du soleil » pastiche une série de styles dans l'optique de résumer un large pan de l'histoire littéraire de langue anglaise. Si Joyce pastiche ce qui fut, Ramón, lui, offre une version d'une partie de l'histoire littéraire occidentale telle qu'elle aurait pu être ou, pour le dire autrement, livre un réalisme alternatif ou contrefactuel.

Pour le comprendre, il faut commencer par souligner une différence entre le roman de Gide et celui de Ramón. À en croire *Les Faux-Monnayeurs*, l'histoire littéraire du monde fictionnel projeté par le texte a suivi un cours similaire à celle du monde actuel. En attestent les multiples références alléguées par Édouard dans le chapitre central du roman, des « dramaturges grecs » au « roman russe » (*FM*, p. 311) avec *Les Frères Karamazov* (*FM*,

p. 314), en passant par les « tragédies du XVII^e siècle français » (FM, p. 311) parmi lesquelles Édouard mentionne *Mithridate*, ajoutant d'autres pièces classiques comme *Cinna*, *Tartuffe* et *Athalie*, jusqu'à « l'école naturaliste » (FM, p. 312) après le roman de Dickens ou de Balzac, eux aussi cités par le romancier fictif dans son exposé. Aussi le projet esthétique d'Édouard recoupe-t-il, du point de vue de l'histoire littéraire, celui de Gide et plus largement des modernistes : s'opposer au réalisme et au naturalisme en trouvant potentiellement des sources d'inspiration dans une époque plus éloignée.

Le Romancier, a contrario, mentionne quelques auteurs, mais aucun ne renvoie au canon réaliste. Le chapitre XI rapproche les réverbères qui constituent l'objet du roman d'Andrés de certaines grandes figures de la littérature française, Villiers de L'Isle-Adam, Banville, Baudelaire et Gérard de Nerval. Plus loin, *Le Village des bauges* mentionne Quevedo. On ne trouve néanmoins, dans les pages du roman, pas l'ombre d'une référence à un auteur réaliste. Il faut ajouter que le roman mentionne deux autres écrivains fictifs, outre Andrés : Ardith Colmer¹ et Rémy Valey, sans qu'aucun ne constitue à proprement parler une source d'inspiration pour le protagoniste, encore moins un modèle à imiter. Le chapitre XXX, qui met en scène la rencontre entre Andrés et Rémy Valey le dit explicitement :

« Ce doit être celui qui me plagie dans le pays voisin ? » telle semblait être la pensée bienveillante de Valey.

Andrés, pour éviter de lui laisser croire qu'il était son disciple alors qu'il était son admirateur, lui dit :

« Je suis l'écrivain le plus autochtone d'Espagne... Plus que classique ou imitateur servile des classiques, autochtone [...] ». ² (N, p. 246)

Que l'on traduise « *indígena* » comme Adolphe de Falgairolle ou littéralement par « indigène », ce que réaliserait Andrés serait ni plus ni moins que « son auto-engendrement comme artiste et auteur arrivant à naître de ses œuvres »³, réalisant le fantasme propre au personnage de Stephen Dedalus. Admirateur de Rémy Valey, il ne lui doit rien, pas plus qu'à ses devanciers classiques dont l'on ne connaîtra jamais les identités. Mais si le réalisme d'Andrés apparaît autochtone ou indigène dans le monde fictionnel projeté par le texte, il n'en permet pas moins l'actualisation de relations d'accessibilité avec des M^a dans lesquels existerait une autre forme de réalisme.

¹ Voir *supra*, p. 163.

² « “¿ Será el que me plagia en el país vecino ?”, se veía que pensaba con benevolencia Valey. / Andrés le dijo para evitar que creyera que era su discípulo en vez de su admirador : / - Yo soy el escritor más indígena de España... Más que clásico o imitador solapado de los clásicos, indígena [...] » (385).

³ J.-M. RABATÉ, *James Joyce, op. cit.*, p. 130.

Ramón profite ainsi de la fiction pour réécrire l'histoire littéraire : rien ne nous dit en effet que dans le monde fictionnel projeté par le texte, une version analogue du réalisme actuel – celui de Balzac, Zola ou Pérez Galdós – a existé. Ce réalisme contrefactuel, qui consiste à traduire le réel sous tous ses aspects, sous ses différentes facettes, des plus vraisemblables au plus invraisemblables, est développé dans *Le Romancier* et, ce faisant, Ramón retrouve la fiction au sens aristotélicien du terme : il ne dépeint pas ce qui fut, comme Joyce en pastichant les styles du passé, mais ce qui aurait pu être. Cela nécessite d'actualiser des relations d'accessibilité avec des M^a dans lesquels la fiction réaliste telle que nous la connaissons a existé, afin de mesurer l'écart entre ces textes réalistes et ceux d'Andrés, dont certains évoquent les réalismes actuels quand d'autres, dans ce monde fictionnel qui fait de « réalisme » un synonyme même de « roman », en semblent particulièrement distants. C'est dire, en adéquation avec ce qu'écrit Françoise Lavocat, que la qualité de la relation entre M^d et M^a est comparative : voici ma version du réalisme, comparez à celle que vous connaissez et faites votre choix, semble dire Ramón par l'entremise de son *alter ego*.

Le système référentiel est toutefois fort complexe dans la mesure où *Le Romancier* combine un récit-cadre et des récits enchâssés. De fait, le M^d du roman est celui dans lequel Andrés compose ses œuvres et les fragments de ses fictions sont des mondes fictionnels insérés (ci-après M^i) dont les relations d'accessibilité éventuelles avec d'autres mondes possibles devraient être actualisées par rapport aux M^a ou aux M^f du récit-cadre, par exemple, si l'un des romans insérés d'Andrés représentait allégoriquement un événement historique relaté dans le récit-cadre ou parodiait un roman d'un autre auteur fictif écrivant dans M^d , ce qui ne se produit pas. En raison du fonctionnement en tout point inédit du roman de Ramón, il n'est toutefois pas interdit de placer M^d et M^i au même niveau, comme un ensemble d'états de choses, théoriques et pratiques, définissant le réalisme à l'intérieur de M^d . Par conséquent, si la fiction projetée par *Le Romancier* actualise des relations d'accessibilité, c'est avec des M^a ou des M^f extra-textuels, uniquement des M^a en l'occurrence dans la mesure où la binarité court-circuitée du *Romancier* rejaillit sur celle des références extra-textuelles. Autrement dit, si Ramón actualise des relations d'accessibilité avec les mondes possibles déployés par *La Terre* ou *Le Roman expérimental* de Zola par exemple, ces deux textes doivent être considérés comme des M^a , une théorie et une pratique du naturalisme qui sont toutes deux des faits littéraires auxquels *Le Romancier* se réfère.

Pour que le lecteur saisisse que le roman projette, par l'intermédiaire de son M^d comme de ses M^i , une version alternative du réalisme, certains indices sont nécessaires : il faut établir un réseau de ressemblances et de dissemblances. Du point de vue théorique, la simple

utilisation du terme réalisme dans M^d, comme on l'a vu, et quelle que soit la distance qui sépare le réalisme fictionnel castillan des réalistes actuels, suffit à actualiser la relation d'accessibilité avec des M^a pour instaurer une relation comparative, avec une constellation de textes factuels, qu'il s'agisse des préfaces et manifestes composés par les romanciers ou de la somme critique consacrée au réalisme. Du point de vue pratique, les caractéristiques des fragments insérés des romans d'Andrés doivent être comparées à celles du canon des œuvres considérées comme réalistes.

Ces indices, Ramón les livre en particulier dans la trilogie des lieux, *Le Roman de la rue de l'arbre*, *La Cité de dame Benoîte* et *Le Village des bauges*, le premier à partir de l'idée de tranche de vie comme on l'a vu, les deux suivants par leur nature costumbriste qui n'empêche pas, comme dans le naturalisme zolien, un goût prononcé pour la référence mythique ou épique. C'est ce dont témoigne notamment cette fameuse cité de dame Benoîte, coupée du reste de la ville, « de l'autre côté du monde »¹ (*ROM*, p. 19), « séparé[e] de Madrid par des ravins invraisemblables »² dont l'origine semble clairement rattachée au mythe de l'Âge d'or :

Dame Benoîte était la veuve d'un grand laitier de Madrid, dont les vaches blanches remplissaient les vallées des alentours, où leur coulée de quelque chose d'épais, de couleur rance, se déplaçait avec une lenteur de masse vivante.³ (*ROM*, p. 17)

Dame Benoîte devient ensuite l'héroïne d'une sorte d'épopée dévoyée : « Dame Benoîte voulait fonder son royaume [...]. [E]lle fonda une cité pour se défendre au milieu de ses voisins »⁴ (*ROM*, p. 18). Ces passages aux accents mythiques n'empêchent pas, loin s'en faut, un enracinement réaliste voire costumbriste de l'histoire, dans la description des parents de Rosario par exemple, figure féminine duplice dont le protagoniste Raphaël est amoureux :

Le père, toujours plein de cognac – il devait avoir sur quelque partie du corps, peut-être sur son nombril, la marque en relief [de la Maison Domecq] –, s'endormait dans les [chaises à bascule] de l'antichambre de la maison.

La mère, en une transparente – et toujours ouverte – robe de chambre taillée dans la percale imprimée des toiles à matelas, se montrait avec un corsage de paille.⁵ (*ROM*, p. 70)

¹ « *al otro lado del mundo* » (216).

² « *Apartado de Madrid aquel barrio por barrancos insubsanables* » (215).

³ « *Doña Benita fue la viuda de un gran lechero de Madrid, cuyas vacas blancas llenaban los valles de los alrededores, como si se hubiesen llenado de cachelos densos, como si una riada de algo espeso y de color rancio se moviese con lentitud de masa viva* » (215).

⁴ « *Doña Benita quería fundar su reinado [...]. [F]undó un barrio para defenderse entre sus vecinos* » (216).

⁵ « *El padre siempre lleno de coñac – debía tener en algún lado de su cuerpo, quizá en el ombligo, ese sello de relieve de la Casa Domecq –, se dormía en las macedoras de la antesala de la casa. / La madre con unas batas*

C'est le cas, aussi, dans la description de la cité :

Le soleil [d'août] chauffait sur la Cité de Dame Benoîte.

Tout le monde s'enfuyait au fond des maisons. Les lits restaient défaits, paresseux, avec les couvertures sur la balustrade.

[...]

Il [Raphaël] observait ces poules agiles qui grimpent dans les arbres, qui regardent au fond des appartements, prêtes à se lancer sur les balustrades des balcons ; et celles qui accourent à l'appel d'une clochette.

Les enfants étaient hors de soi et sortaient de tous les côtés, de dessous les meubles, des voitures et comme de trous qui se seraient ouverts dans la terre. Les jeunes filles elles-mêmes étaient brusques et effrontées comme celles qui lancent des pierres de la main gauche.¹ (*ROM*, p. 110-111)

Par les détails physiques, vestimentaires, climatiques, par les coutumes de la cité, Ramón, derrière le masque d'Andrés, donne prise à une pratique costumbriste qui colore le texte d'une dimension réaliste, ne serait-ce qu'en vertu de la précision descriptive. De plus, par l'allusion à peine voilée au mythe de l'autochtone, Ramón fait du texte d'Andrés un roman de la terre. De ce point de vue, « La Cité de Dame Benoîte » n'est pas un cas isolé dans le corpus castillan dans la mesure où *Le Village des bauges* franchit une étape supplémentaire par « ce roman vigoureux, villageois, dans lequel la Castille fleur[ait] une odeur de terre sèche »² (*ROM*, p. 173), son intrigue liée au terroir, par le personnage de Don Daniel, notable du village dont le puits attire toutes les convoitises, au premier rang desquelles celle de Clément, géant dit « le bien-doté » (« *el dotado* ») en raison de la taille de son sexe. Ce dernier tâche de s'en rapprocher en faisant la cour à doña Prepedigna, sœur de don Daniel, « mûre célibataire »³ (*ROM*, p. 181) qui ne reste pas longtemps insensible aux charmes de Clément. Mais dans ce roman, Ramón, par le biais d'Andrés, laisse libre cours à son goût pour une forme de grotesque qui ne dépareillerait pas dans *La Terre* et dont témoigne parfaitement cette description de l'atmosphère du roman proposée par le narrateur du récit-cadre :

Il peignait cette sensualité cachée du village des Bauges où vivait l'être déconsidéré à jamais [Clément] pour avoir eu des amours avec une bourrique (les braiments de celle-ci le

de percal con el estampado de las colchas, se mostraba con su cuerpo de payaso, pues se transparentaba su bata y además se entreabría » (253).

¹ « *El sol de agosto soplabá sobre el barrio de doña Benita. / Todos huían hacia el fondo de las casas y se quedaban las alcobas sin componer, perezosas, con las alfombrillas sobre la balustrada. / [...] Veía esas gallinas listas que se suben a los árboles que miran al fondo de las habitaciones y desde cuyas ramas es fácil lanzarse a los balaustres de los balcones, y las que acuden a la llamada de una campanilla. / Los niños estaban fuera de sí y salían de todos lados, de debajo de los muebles, de los carros y como de los agujeros que se abrían en la tierra. Las niñas mismas eran bruscas y desgarradas, de esas que tiran piedras con la mano zurda* » (285).

² « *aquella novela recia, pueblerina, en que Castilla rezumaba olor a tierra enjuta* » (331).

³ « *la requetemadura solterona* » (338).

dénonçaient quand elle le voyait) et où naissaient constamment des agneaux à tête humaine.¹ (*ROM*, p. 194)

Une fois établi le jeu de ressemblances permettant de soutenir le projet de réalisme contrefactuel, Ramón peut laisser libre court à l'imagination et à la fantaisie qui peuvent aussi devenir synonymes de réalisme dans le M^d du roman dans la mesure où, comme le costumbrisme de la trilogie du lieu, elles permettent de rendre compte du monde. Aussi, et d'une façon paradoxale eu égard aux M^a convoqués, le fantastique et le merveilleux, dans *Le Romancier*, ne sont ni plus ni moins réalistes que les pratiques costumbristes, mais *différemment* réalistes.

Le fantastique, le romancier l'intègre au dernier roman inséré du livre, peut-être le plus important, du moins en raison de sa longueur : *Le Paravent*. Le texte, comme c'est fréquemment le cas dans la prose ramonienne, prend un objet en guise de support privilégié du surnaturel. C'est un paravent qui est impliqué, comme son titre l'indique, dont deux caractéristiques éveillent la curiosité : l'obscurité quant à son origine en premier lieu dans la mesure où le narrateur de première personne commence ainsi son récit : « [a]ucun d'entre nous ne savait d'où provenait le paravent de laque violette de notre père »² (*ROM*, p. 348). En second lieu, les six panneaux qui composent le paravent semblent associés à chaque membre de la famille du narrateur : « Il me semblait que ses six feuilles d'une noirceur souriante nous comprenaient dans une même histoire, mes parents, mes trois frères et moi »³ (*ROM*, p. 350). Objet vivant que ce paravent, dont « la seconde feuille » devient « plus noire »⁴ (*ROM*, p. 355) après la mort de la mère du narrateur. Ce versant merveilleux se retrouve dans le roman intitulé *Le Réverbère 185*, qui fonctionne sur une utilisation filée de la personnification. Les réverbères, personnages principaux du roman, s'y voient en effet traités comme des « hommes géants »⁵ (*ROM*, p. 88), pourvus d'un sexe « bien que les sexes aient été peu étudiés en matière de lampisterie »⁶ (*ROM*, p. 89), possèdent, « tout au fond » de leur construction, un « manchon [qui] est [...] ce qui ressemble le plus à une âme »⁷ (*ROM*, p. 91), sont « les

¹ « Pintaba aquella sensualidad escondida del pueblo de adobes, en el que había el ser abroncado para siempre que había tenido amores con una borrica, denunciándole los rebuznos de la borrica cuando le veía y donde también aparecían constantemente corderos con cabeza humana » (348).

² « No sabíamos ninguno de los hermanos de dónde le había venido a nuestro padre aquel biombo de laca morada » (461).

³ « Las seis hojas, de un negror sonriente, parece que nos comprendían en una misma historia a mis padres, a mí y a mis tres hermanos » (462).

⁴ « estaba más renegrecida la hoja segunda del biombo » (466).

⁵ « hombres gigantes » (267).

⁶ « aunque los sexos están tan poco estudiados en la farolería » (268).

⁷ « En el fondo del farol la camisa [...] es lo que más se parece a un alma » (269).

derniers romantiques »¹ (*ROM*, p. 92), possèdent le don de la parole et même des noms : François Lumineux, Jean Létincelant, Emmanuel Rivière de Lumière ou Pierre Lincandescent² (*ROM*, p. 99). La lecture du premier chapitre du roman, qui ne met en place aucune intrigue, pourrait donner l'impression que Ramón, par l'intermédiaire d'Andrés, se livre à un épuisement poétique d'une partie du monde fictionnel qu'il déploie, mais le chapitre II semble apporter un démenti, dotant le roman d'un protagoniste, le réverbère 185, et d'un rôle, celui d'observateur, en particulier des couples d'amoureux qui vivent leurs histoires et autres aventures sous sa lumière.

En dépit de la facture fantaisiste et quasi merveilleuse de certains d'entre eux, l'on pourrait considérer que la grande majorité des romans d'Andrés semblent moins expérimentaux que ceux de Ramón. Néanmoins, eu égard au système référentiel complexe du roman, les fragments d'Andrés sont à la fois ramoniens et non ramoniens dans la mesure où ils nécessitent une reconnaissance par le lecteur de leur lien, même ténu, avec le réalisme d'un M^a. Si Ramón n'a jamais écrit sous son nom propre un roman du terroir comme *Le Village des bauges*, c'est parce qu'il vit et écrit dans un monde qui a connu la littérature de Balzac, de Dickens, de Zola et de Pérez Galdós et doit, pour rendre sensible son opposition, faire le choix d'une forme de radicalisme qui le conduit, comme on l'a vu, à retrouver un type romanesque pré-réaliste. Andrés Castilla, lui, a la liberté de placer sous l'étiquette de réalisme chacun de ses textes pour peu qu'ils correspondent à une volonté de représenter une facette particulière du monde. Domingo Ródenas analyse de la sorte l'art poétique d'Andrés :

Être réaliste [...] consiste tout autant à révéler qu'un réverbère peut avoir son point de vue qu'à dénoncer les vexations souffertes par les servantes ou à décrire l'abjection dans un quartier périphérique de Madrid. Ce réalisme qui dépasse les apparences sans les exclure, [...] est un réalisme plus exact, supérieur, ce en quoi il mérite le nom que Ramón lui donne [...] dans « *Novelismo* » : sur-réalisme.³

Ce n'est ainsi pas seulement par sa forme novatrice que le roman ramonien parvient à surpasser le réalisme, mais bel et bien aussi par son système référentiel complexe qui, sans référer directement au monde, ne le convoque pas moins pour établir avec le canon réaliste qu'il recèle, un rapport comparatif. Mais la polyréférentialité ramonienne n'est pas isolée à

¹ « *Ellos son los últimos románticos* » (270).

² *Francisco Luminoso, Juan Destellante, Manuel Reguero de Luz, Pedro Incandescente* (275).

³ D. RÓDENAS, *art. cit.*, p. 44 : « *Ser realista, [...] es tanto revelar que un farol puede tener su punto de vista como denunciar las vejaciones que sufren las criadas o describir la abyección en un barrio periférico de Madrid. Este realismo que sobrepasa las apariencias sin excluirlas, [...] es un realismo más exacto, superior, por lo que merece el nombre que Ramón le da en [...] "Novelismo" : super-realismo* ». Nous rendons le terme en français par « sur-réalisme » pour ne pas confondre l'entreprise ramonienne avec celle d'André Breton et de ses acolytes. Ramón fut souvent fort proche du surréalisme sans jamais réellement appartenir au mouvement.

l'échelle du corpus et, si le Gide des *Faux-Monnayeurs*, Virginia Woolf dans *Orlando* et Ramón actualisent, par leurs fictions, des relations d'accessibilité avec des mondes possibles actuels, d'autres exemples se construisent par des références fictionnelles.

III. La fiction à partir de la fiction

1) À genre exhumé, problématiques référentielles : la sotie gidienne

a. *Le retour de la sot(t)ie*

Cédons d'abord la parole à Gérard Genette qui a trouvé l'image idoine pour illustrer un curieux phénomène de l'histoire littéraire qui concerne, notamment, certaines œuvres d'André Gide :

il en est sans doute des genres comme des volcans, dont on peut parfois dater la première éruption, mais jamais la dernière : longtemps endormis, mais peut-être jamais définitivement éteints.¹

Beaucoup de lecteurs considèrent sans doute la sotie comme typiquement gidienne, ignorant qu'il s'agit en réalité d'un genre médiéval exhumé par l'auteur français. Les trois textes dont les deux premiers sont appelés ainsi après-coup², *Paludes*, *Le Prométhée mal enchaîné* et *Les Caves du Vatican*, impliquent sinon imposent l'actualisation d'une relation d'accessibilité avec un autre monde possible fictionnel, en l'occurrence, celui de la sottie³. Dans l'optique d'une réaction au courant réaliste dominant, Gide revient ainsi vers un genre médiéval mal connu que Bertrand Fillaudeau, dans son ouvrage consacré à la question, définit dans un premier temps d'une façon large comme un « [g]enre fait de jeu de langage dans lequel le monde est à l'envers et où l'on rencontre le personnage du fou »⁴. Les multiples définitions rappelées par Fillaudeau, qu'elles soient liées à l'époque de publication de son ouvrage ou contemporaines de Gide, dans la mesure où le tournant du siècle, comme il le rappelle, assiste à un développement des études sur le Moyen Âge, se recoupent sur un certain nombre de points : tout d'abord, la question du mode dramatique et de l'objet bas puisque les personnages sont des sots, leurs aventures étant traitées selon un registre satirique. Selon d'autres définitions, la sottie constitue une allégorie, les fous représentant les dignitaires du

¹ G. GENETTE, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 67.

² Rappelons que *Paludes* fut d'abord appelé « traité » et *Le Prométhée mal enchaîné* « roman ». C'est vers 1910, et plus particulièrement autour de 1914 et de la publication des *Caves du Vatican*, que Gide se décide pour l'étiquette générique de sotie.

³ Le genre médiéval s'écrit en règle générale avec deux « t » : il en perd un dans l'emploi gidien.

⁴ B. FILLAUDEAU, *op. cit.*, p. 25.

monde réel. Or c'est précisément l'aspect ouvert de la sottie médiévale, genre autour duquel n'existe aucun consensus véritable, qui intéresse Gide au premier chef, Fillaudeau précisant qu'

[e]lle apparaît à la fin du moyen âge, à une période charnière, puisqu'elle appartient à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle. C'est un genre critique qui vise à montrer tous les aspects de sa bêtise à une société contemplant sa propre folie, et qui en vient à douter de ses propres valeurs. Le fou devient ainsi, comme durant toutes les périodes de crise, un personnage central.¹

Bien plus, le genre médiéval de la sottie est en prise directe avec le contexte qui, après le « désastre de la dernière croisade de 1190 » permet de trouver un nouvel emploi « au capital de temps, d'énergie, de risque, de richesse » dans « le jeu et la dépense improductive ». « [U]ne classe privilégiée restreinte » sommée de dilapider sa richesse dans la mesure où l'Église condamne l'usure, s'adonne ainsi à des fêtes fondées sur « une dépense de biens, d'énergie physique, d'imaginaire » qui s'élargit aux classes populaires pour lesquelles sont organisées – forme aussi de régulation sociale – des « fêtes des fous » et autres carnivals dans lesquels « la privation cède la place à la dépense, le respect et la soumission à la hiérarchie sociale très stricte sont oubliés, l'égalité, la liberté ne sont plus [...] des mots vides de sens »². Gide trouve ainsi une analogie commode dans l'univers fictionnel de la sottie pour opposer, non plus à la prouesse et au sacerdoce guerrier et religieux des Croisades, mais à la rationalité moderne et positiviste, un monde sens dessus dessous régi par la dépense, le hasard, la gratuité et le jeu.

La sotie gidienne appartient à la catégorie de ce que Genette appelle « réactivation générique » qui est fondée sur un processus d'imitation. Genette considère en effet que « la constitution des traditions génériques » implique une « part (évidente) d'hypertextualité mimétique » et que « la chose est encore plus manifeste lorsque à quelques siècles de distance un auteur s'avise de ressusciter un genre depuis longtemps endormi ou déserté »³. L'on pourrait au surplus préciser que l'exemple de la sotie, étrangement non mentionné par Genette, permet d'ajouter une étiquette à sa pourtant complexe taxinomie. La sotie gidienne passe en effet par un changement de mode, du dramatique au narratif, et recoupe par conséquent ce qu'il nomme transmodalisation, « soit toute espèce de modification apportée au mode de représentation caractéristique de l'hypotexte. Changement *de mode*, donc, ou changement

¹ *Ibid.*, p. 29.

² *Ibid.*, p. 31.

³ G. GENETTE, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 233-234.

*dans le mode [...]»¹. Mais les soties gidiennes ne réécrivent pas des modèles textuels clairement revendiqués, contrairement à l'exemple, cité par Genette, du chapitre des *Moralités légendaires* de Jules Laforgue qui réécrit *Hamlet* sous une forme narrative, mais réactivent un genre dont elles transforment le mode. Nous proposons ainsi plaisamment à Gérard Genette, si ce dernier nous fait jamais l'honneur de nous lire, et puisque *Palimpsestes* constitue la preuve brillante entre toutes que la littérature au second degré s'accommode fort bien de celui du chercheur qui en rend compte, l'étiquette suivante pour référer aux soties gidiennes : réactivation générique par transformation intermodale par narrativisation, que l'on pourrait toujours abrégé, cela s'entend, en RGPTIPN.*

L'imitation gidienne illustre d'ailleurs le mécanisme décrit par Genette, selon lequel il est impossible d'imiter *un* texte :

Entre le corpus imité [...], quels que soient son ampleur et son principe de constitution (de sélection), et le texte imitatif, s'interpose inévitablement cette *matrice d'imitation* qu'est le modèle de compétence ou, si l'on préfère, l'idiolecte du corpus imité, destiné à devenir également celui du mimotexte.²

Il précise ensuite son propos :

Le corpus imité peut être un genre au sens habituel du terme, comme c'est le cas dans l'héroï-comique ; il peut être la production d'une époque ou d'une école : style XVIII^e siècle, style baroque, style symboliste ; il peut être l'œuvre entier d'un auteur individuel [...] ; il peut être un texte singulier [...]. Car imiter précisément, dans son éventuelle singularité, un texte singulier, c'est d'abord constituer l'idiolecte de ce texte, c'est-à-dire identifier ses traits stylistiques et thématiques propres, et les *généraliser*, c'est-à-dire les constituer en matrice d'imitation, ou réseau de mimétismes, pouvant servir indéfiniment.³

C'est ce qui émane de l'analyse de Fillaudeau qui, après avoir noté la parenté de texte à texte entre une réplique d'Anthime Armand-Dubois dans *Les Caves du Vatican* et un dialogue entre le prince et la sotte du *Jeu du Prince des Sots* de Gringoire, note :

Au-delà de ces similitudes, nous trouvons aussi une communauté de thèmes : le miracle, l'aspect libérateur de la folie, les couples dupeur-dupé, l'aspect satirique, le pèlerinage, la volonté affichée de ne pas se prendre au sérieux ; mais surtout les procédés : absurdité, langage de sourd, accumulation, jeu linguistique sur les noms propres, opposition, rupture, allusion à l'actualité politique et religieuse.⁴

¹ *Ibid.*, p. 323.

² *Ibid.*, p. 90.

³ *Ibid.*, p. 90.

⁴ B. FILLAUDEAU, *op. cit.*, p. 38.

Les implications de la réactivation générique dépassent néanmoins le seul cadre textuel : la sortie gidiennne nécessite aussi d'actualiser une relation d'accessibilité avec le monde fictionnel de la sottie médiévale qui implique que ces trois fictions gidiennes ne sont nullement autonomes.

b. *L'autonomie de la sottie en question*

La question qui se pose est la suivante : existe-t-il un monde fictionnel de la sottie médiévale ? Nous pouvons proposer une réponse à partir de l'examen, par Françoise Lavocat, du cas de la pastorale, exemplifié par *L'Astrée*, proche, toutes proportions gardées, dans la mesure où hormis celle de Gide, la sottie n'a connu aucune autre actualisation à l'époque moderne, de même que la pastorale peut apparaître comme un genre éteint, si l'on excepte le mécanisme d'adaptation qui a présidé au film d'Éric Rohmer : *Les Amours d'Astrée et de Céladon* (2006). À partir de cet exemple, Françoise Lavocat fait les remarques suivantes :

[I]l univers de référence du texte ne comprend pas uniquement le monde défini par le texte. Il inclut également ce qu'U. Eco appelle l'encyclopédie du lecteur, mais que l'on peut aussi envisager objectivement, comme des mondes peuplés et meublés de façon spécifique. Ainsi les mondes fictionnels reliés au monde de *L'Astrée* sont projetés par d'autres œuvres, et se sont d'ailleurs souvent autonomisés par rapport à elles : c'est même la caractéristique des mondes possibles, comme celui de la pastorale, de la mythologie, des romans de chevalerie.¹

Et Françoise Lavocat d'ajouter,

[c]ette relation est symétrique. On accède au monde de la pastorale à partir de *L'Astrée* : pour les lecteurs français des dix-septième et dix-huitième siècles, ce roman exemplifie cette tradition de façon privilégiée. Mais on accède aussi à *L'Astrée* à partir du monde de la pastorale, sans quoi le mot même de « berger » ne fournirait pas la signification adéquate. Le fait que cette relation soit désactivée est ce qui rend, pour les lecteurs d'aujourd'hui [...], *L'Astrée* à peu près inaccessible. L'interprétation d'une œuvre, sa lisibilité même dépendent de l'identification de ses mondes de référence et de l'activation des relations d'accessibilité entre eux.²

Remarquons que l'analyse de *L'Astrée* exhibe involontairement la trop grande rigidité du tableau dans lequel elle propose une liste des genres de la fiction. Selon elle en effet, la lecture du roman d'Honoré d'Urfé rend nécessaire l'actualisation de références fictionnelles, ne serait-ce qu'à la pastorale, monde autonomisé selon elle, sous peine de cantonner le texte à l'illisibilité. Mais s'il faut ranger *L'Astrée* dans la catégorie, large, de la transfiction, force est

¹ F. LAVOCAT, *art. cit.*, p. 26-27.

² *Ibid.*, p. 27.

de reconnaître qu’aucune étiquette ne lui convient : le texte n’appartient en effet ni au groupe des suites et continuations, ni à celui de la parodie et du pastiche, et il ne peut faire figure non plus d’adaptation ou de fiction métalectique. Remarquons d’ailleurs que le terme même de transfiction, dont Françoise Lavocat rappelle l’origine chez Richard Saint-Gelais, ne recoupe qu’imparfaitement ce que ce critique place sous cette étiquette : la condition *sine qua non* de la transfictionnalité est en effet l’utilisation d’un même monde dans plus d’un texte, au sens strict. C’est ce qui se produit dans le cas d’univers partagés – les textes d’auteurs qui inventeraient de nouveaux récits prenant place dans la Terre du Milieu créée par J. R. R. Tolkien dans le cycle *Lord of the Rings* par exemple – de suites véritables – *Pitié pour les femmes*, deuxième volume du cycle des *Jeunes filles* de Henry de Montherlant, se déroule dans le même monde que le roman antérieur du même nom – ou de romans qui ne se font pas directement suite, mais qui sont marqués par le retour des personnages : *Illusions perdues* n’est pas la suite directe, avouée, du *Père Goriot*, mais la présence de Vautrin/Carlos Herrera dans le roman atteste que le monde fictionnel est le même. Si les étiquettes employées par Françoise Lavocat dans le cas de la fiction alternative fonctionnent, celles réunies sous l’appellation de transfiction beaucoup moins et sont d’ailleurs largement négligées à l’échelle de son article.

Revenons sur le cas de l’*Astrée* qui nécessite, selon Françoise Lavocat, l’actualisation d’une relation d’accessibilité au monde de la pastorale. Mais existe-t-il vraiment un monde de la pastorale, de la mythologie, du roman de chevalerie ? Le terme de monde est ici ambigu. En effet, dans son examen du texte d’Honoré d’Urfé, Françoise Lavocat met sur le même plan, du point de vue des références fictionnelles que la lecture de l’*Astrée* doit ou peut actualiser, « *Amadis de Gaule*, la *Diana* de Montemayor » et « la pastorale en général ». Mais si *Amadis* et la *Diana* projettent chacun un monde, quel monde projette le genre de la pastorale ? L’emploi du terme pour désigner un ensemble qui transcende les mondes réductibles à un texte est problématique car il pourrait laisser entendre que les *fabulae* pastorales fonctionnent au sein d’un monde partagé par les différents romanciers s’essayant au genre et qu’*Astrée* et Céladon pourraient rencontrer *Amadis* ou *Diana*. Conservons donc le terme de monde pour désigner ceux qui sont déployés par les œuvres singulières – l’*Astrée* déploie *un* monde, c’est de même *un* monde que déploie *Amadis*, *un* monde la *Diana* – ce qui ne les empêche pas de présenter « des états de choses en partie homologues », et préférons celui d’« univers » pour désigner un ensemble contenant différents mondes possibles reliés entre eux. C’est d’ailleurs

ce que semble remarquer Françoise Lavocat un peu plus loin dans son article en parlant d'une « constellation dense » qui « constitue un univers (pastoral, science-fictionnel, féérique) »¹.

Pour en revenir à Gide, existe-t-il un univers de la sottie ? La réponse semble être affirmative en ce qu'il contiendrait tous les mondes qui, sous cette étiquette générique, présentent des états de choses en partie homologues, non seulement ceux déployés par les textes de Gide, mais aussi et surtout les pièces médiévales. La réactivation de ce genre particulier semble toutefois engendrer, en comparaison avec les mécanismes analysés pour l'*Astrée*, un trouble dans la symétrie de la relation entre M^d et ses mondes possibles. Imaginons qu'un auteur actuel se lance dans la composition d'une pastorale au sens strict du terme, en réinvestissant la quasi-totalité des caractéristiques du genre, ce n'est pas par cette œuvre que l'on accéderait à l'univers de la pastorale, mais c'est cet univers, et les différents mondes possibles qui le constituent, qui permettraient de comprendre parfaitement la tentative². Il est ainsi intéressant de constater que le temps joue un rôle du point de vue de la symétrie, ou ici de l'asymétrie, de la relation d'accessibilité entre les mondes. Dans le cas de Gide, on accède aux mondes de *Paludes*, du *Prométhée mal enchaîné* et des *Caves du Vatican* par l'univers de la sottie et non l'inverse. Cela semble aller de soi, mais la situation est différente lorsqu'un genre littéraire est pratiqué sur un laps de temps déterminé et donne naissance à une émanation pure comme l'*Astrée*. Il ne serait ainsi pas impossible de considérer, en faisant fi de l'anachronisme, des textes antérieurs comme *Amadis* ou *Diana* à partir de l'*Astrée*. Quand un genre est réactivé, le monde de départ ne peut être qu'une émanation tardive et ne permet pas l'accès à l'univers qui le transcende. Dans le cas de la sottie, la relation est ainsi asymétrique. De plus, à l'image de ce qui se produit pour l'*Astrée*, la relation d'accessibilité entre les fictions gidiennes et les sotties médiévales est désactivée pour le commun des lecteurs.

c. Lisibilité de la sottie gidienne

Les trois œuvres gidiennes sont-elles toutefois illisibles comme l'*Astrée* l'est, toute question de longueur textuelle mise à part³ ? Il faudrait d'ailleurs dissocier, contrairement à

¹ *Ibid.*, p. 36.

² L'œuvre d'Éric Rohmer constitue un bon exemple. Il est en effet douteux qu'un spectateur ne connaissant pas le texte adapté ni l'ensemble des règles du genre littéraire que Rohmer transpose à l'écran tienne plus de dix minutes devant le film.

³ La longueur ne saurait constituer un critère déterminant pour chasser du champ d'analyse le lecteur moyen. En atteste le succès colossal auprès du grand public de sagas fort longues, moins toutefois, il est vrai, que l'*Astrée*, comme *Lord of the Rings*, *Harry Potter* ou, plus récemment, *Game of Thrones*.

Françoise Lavocat, interprétation et lisibilité. Dans le cas de l'*Astrée*, son interprétation est effectivement impossible pour qui n'actualise pas les relations d'accessibilité, mais cette absence entraînerait-elle pour autant son illisibilité ? Pour le dire autrement, le roman d'Honoré d'Urfé est-il illisible, pour un lecteur moyen doté des capacités normales de lecture et de compréhension, comme *Finnegans Wake* ou *La Route des Flandres* ? Qui s'essaierait à la lecture de l'*Astrée* serait tout à fait capable de lire le texte et de comprendre sa trame événementielle, mais serait sans doute rapidement ennuyé par un roman qui rejoint peu les textes modernes du point de vue du déroulement de son histoire, de la présentation de ses personnages ou des enjeux de son intrigue. Cette distinction, qui pourrait paraître byzantine, est fondamentale pour l'appréhension des soties gidiennes. Ce n'est en effet pas leur lisibilité qui est en jeu, mais la complétude de leur analyse et, à l'échelle des trois œuvres, l'on peut s'essayer à un classement en lien avec leur polyréférentialité, de la sotie la plus proche de l'autonomie fictionnelle à celle qui s'en écarte le plus.

Avant d'opérer cet examen, un rappel s'impose : toute fiction est, dans sa totalité ou dans certains de ses fragments, que nous avons qualifiés d'« îlots », polyréférentielle : l'on peut toujours y déceler une ou plusieurs références à un ou plusieurs M^f , de même que des références à des M^{a1} . Seulement, et c'est en cela que les propositions de Françoise Lavocat sur les genres de la fiction peuvent se montrer utiles, certaines fictions rendent nécessaire, pour leur entière intelligibilité et la complétude de leur analyse, l'actualisation de relations d'accessibilité avec d'autres mondes possibles, fictionnels ou actuels. Appliquons aux *Caves du Vatican* le processus que Françoise Lavocat illustre pour *L'Astrée* : le texte projette un « état de choses » M . M^{fi} , M^{fj} , M^{fk} « sont les mondes fictionnels engendrés par des textes, ou d'autres œuvres, qui présentent des états de choses en partie homologues à ceux de M »², par exemple, dans le cas qui nous occupe, le *Jeu du Prince des Sots* de Gringoire, l'univers de la sottie ou encore, l'adaptation dramatique de son œuvre par Gide lui-même³. M^{ai} , M^{aj} , M^{ak} « sont les mondes engendrés par des textes factuels qui présentent des états de choses en partie homologues à ceux de M »⁴, par exemple la vie du pape Léon XIII, l'histoire de la cour pontificale au tournant du siècle ou encore, le compte-rendu du « Supplément » de *La Croix* du 15 novembre 1893 dans lequel il est fait état de la rocambolesque mais néanmoins réelle « croisade pour la délivrance du pape ». On peut ainsi considérer que *Les Caves du Vatican*

¹ Voir *supra*, p. 323-324.

² F. LAVOCAT, *art. cit.*, p. 27.

³ Après une première adaptation théâtrale de la sotie, à l'insu de Gide, par Yvonne Lartigaud en 1933, il se saisit du projet et propose à une troupe de jeunes étudiants suisses d'interpréter son texte adapté pour la scène par ses soins.

⁴ F. LAVOCAT, *art. cit.*, p. 27.

est une version de chacun des états de choses de M^f et M^a et que M est donc un monde possible de M^f et de M^a . En ce qui concerne l'adaptation dramatique, elle est un monde possible de M . Mais l'important est de remarquer que toutes ces relations d'accessibilité ne nécessitent pas d'être actualisées pour la pleine et entière intelligence du texte, en particulier toutes les références à des mondes actuels car il semble que la lecture du roman ne pâtisse pas de l'ignorance de l'arrière-plan historique, ni de la réalité effective de la croisade pour la délivrance du pape. Aussi est-ce *Les Caves du Vatican* qui s'approche le plus d'une fiction autonome. Si son interprétation pleine et entière nécessite de l'associer à l'univers de la sottie, il demeure tout à fait possible à un lecteur moyen de lire et de comprendre le texte en goûtant simplement l'humour et le saugrenu. La situation apparaît ainsi paradoxale : choisissant de réactiver l'étiquette générique pour ce texte en particulier, et ne la conférant qu'*a posteriori* aux deux autres, la facture plus classique, toutes proportions gardées, des *Caves du Vatican*, l'isole, par son autonomie, du reste de la trilogie.

L'on pourrait bien entendu postuler l'autonomie de la fiction projetée par *Paludes* et lui corrélérer l'autoréférentialité d'une œuvre qui parle d'elle-même du fait de la présence d'un auteur en son sein qui « écri[t] “Paludes” », mais ce serait, là aussi, oublier un peu vite que le roman peut se lire comme un texte à clés. Et s'il ne doit pas être lu uniquement de la sorte, il peut et doit être lu ainsi malgré tout. Sous cet aspect, il semble que la constellation référentielle du texte, et cela pourrait sembler étrange du fait de ses dimensions restreintes, est plus étendue que celle des *Caves du Vatican*. Sa lecture impose en effet l'actualisation des relations d'accessibilité vers l'univers de la sottie, c'est-à-dire une référence fictionnelle, mais aussi des références actuelles, pour la pleine et entière compréhension d'un passage comme celui du « Jeudi », sous-titré « *Le Banquet* ». ¹ Ne pas actualiser ces références condamnerait le lecteur à une appréhension naïve d'un texte qui se développe comme une satire du milieu symboliste et en particulier du cénacle de Stéphane Mallarmé auquel était régulièrement convié le jeune Gide. En effet, comme l'a fait remarquer Bertrand Fillaudeau, « de nombreux éléments s'y rapportent » :

Richard qui, comme Mallarmé, fait « quelques traductions d'articles anglais » ; le petit monde des littérateurs regroupés en cénacle ; lorsque Hubert « fait des lectures publiques tous les mardis soirs » on peut se demander si ce n'est pas rue de Rome. ²

¹ L'on pourrait même postuler que, du fait de son inclusion tardive dans le genre de la sottie, *Paludes* doit d'abord être lu, en excluant la lecture autoréférentielle, comme un texte à clés davantage que comme une réactivation générique.

² B. FILLAUDEAU, *op. cit.*, p. 183.

De ce point de vue, la lecture de textes factuels présentant des états de choses en partie homologues à ceux du monde fictionnel projeté par *Paludes* permet d'en éclairer le sens, à l'image de celle d'ouvrages qui commentent l'atmosphère de ces réunions comme *Stratégie littéraire* de Fernand Divoire et son analyse des « mauvais banquets : ceux où l'on s'écrase, [...] où l'on n'a pas d'entr'actes pour circuler »¹ qui ne sont pas loin du « banquet d'Angèle » qui « présente tous les signes de l'étouffement »².

La sottie gidienne qui s'éloigne le plus de l'autonomie fictionnelle est sans conteste *Le Prométhée mal enchaîné*. Sans actualiser les relations d'accessibilité, dans ce cas entre le monde projeté par la fiction gidienne et d'autres mondes possibles fictionnels, la sottie est purement et simplement ininterprétable. Dès l'incipit, la compréhension du texte est en effet subordonnée à l'actualisation de deux univers de référence fictionnels : celui de la sottie d'une part, celui de la mythologie d'autre part. Le début du texte met en effet en scène une « étrange » histoire entre « un monsieur gras, entre deux âges, et que rien ne signalait d'ailleurs que sa peu commune corpulence » et « un monsieur maigre » qui « rem[e]t au premier un mouchoir que celui-ci venait de laisser tomber ». Après quelques mots de remerciement, le monsieur corpulent livre une enveloppe au monsieur maigre sur laquelle ce dernier inscrit son adresse. La suite est plus saugrenue encore :

Mais ici commence l'étrangeté de l'histoire, qu'aucun journal pourtant ne consigna : le monsieur maigre, après avoir rendu la plume et l'enveloppe, n'avait pas eu le temps de sourire un adieu, que le monsieur gras, en guise de remerciement, lui colla brusquement sa main sur la joue ; puis sauta dans un fiacre et disparut, avant qu'aucun des spectateurs attirés (j'en étais), revenu de sa surprise, n'ait eu l'idée de l'arrêter.

J'ai su depuis que c'était Zeus, le banquier. (*PME*, p. 469)

Le sens de l'épisode, traité dans son autonomie fictionnelle, est obscur. Il s'éclaire pourtant si l'on actualise la relation d'accessibilité avec l'univers de la sottie, fondé sur une idée de monde renversé, dans lequel, par exemple, on remercie qui nous rend service par un soufflet au point, ici, que le « monsieur corpulent » puisse être assimilé au personnage archétypal de cet univers : le fou. Mais c'est aussi l'actualisation, plus simple, d'une relation d'accessibilité avec l'univers de la mythologie qui permet de comprendre le texte comme un travestissement burlesque dans lequel Zeus n'est plus le roi des dieux, mais un banquier corpulent et Prométhée, ankylosé par ses chaînes en haut du Caucase, préfère « entre 4 et 5 heures

¹ F. DIVOIRE, *Stratégie littéraire*, Paris, La Tradition de l'intelligence, 1928, p. 54, cité par J.-P. BERTRAND, *op. cit.*, p. 99.

² J.-P. BERTRAND, *ibid.*, p. 99.

d'automne, descend[re] le boulevard qui mène de la Madeleine à l'Opéra » afin de « s'attabl[er] à un café devant un bock » (*PME*, p. 470).

Les soties gidiennes, hormis peut-être *Les Caves du Vatican*, figurent ainsi des exemples de cette hétéronomie de la fiction qui intéresse le roman moderniste sur un autre plan, celui de la véritable transfictionnalité, à savoir les suites et autres continuations.

2) Transfictions modernistes ?

a. Contours de la transfictionnalité

Le concept de transfictionnalité est dû à Richard Saint-Gelais qui, après de nombreux articles dans des volumes collectifs, lui a consacré un ouvrage complet intitulé *Fictions transfuges*¹. Dans ce dernier, le critique donne une définition précise de ce concept nouveau dans le cadre des études littéraires, qui vient faire pendant aux théories de l'intertextualité :

Par « transfictionnalité », j'entends le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise des personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel.²

Le concept découle en droite ligne des travaux fondateurs de Lubomir Doležel sur la sémantique des mondes possibles, une dette que Richard Saint-Gelais rappelle dans sa recension d'*Heterocosmica* :

Rouvrant le dossier de l'intertextualité, Doležel note que celle-ci a massivement été examinée en tant que fait de texture (par exemple comme la reprise, explicite ou implicite, de fragments d'œuvres antérieures). Une sémantique littéraire ne saurait cependant s'en tenir à ces relations discursives : les textes de fiction se lient aussi à hauteur extensionnelle, par la reprise, justement, de personnages et même de mondes fictifs déjà construits par d'autres textes [...].³

On le comprend aisément, les exemples les plus probants de cette transfictionnalité se trouvent dans le vaste ensemble des œuvres postmodernistes. *Foe* de Coetzee, *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys ou encore les continuations de *Madame Bovary*⁴ sont autant d'œuvres qui illustrent à la fois « le prolongement d'une intrigue préalable » en amont ou en aval de la fiction-matrice, autant que « la reprise des personnages » et encore le « partage d'univers

¹ R. SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011.

² *Ibid.*, p. 7.

³ R. SAINT-GELAIS, « Ambitions et limites de la sémantique de la fiction », in *Fabula* [en ligne], <http://www.fabula.org/revue/cr/122.php>.

⁴ J. CELLARD, *Emma, oh ! Emma !*, Paris, Balland, 1992 ; R. JEAN, *Mademoiselle Bovary*, Arles, Actes Sud, 1991 ; S. MONOD, *Madame Homais*, Paris, Belfond, 1987.

fictionnel ». À l'inverse, le corpus des romans modernistes, largement analysé comme un ensemble de fictions autonomes, semble assez pauvre en matière de transfictionnalité. Un contre-exemple semble pourtant immédiatement venir à l'esprit, l'une des seules œuvres françaises assez souvent analysée par la critique anglo-saxonne dont nous avons rappelé la méfiance vis-à-vis d'un modernisme non insulaire : *À la recherche du temps perdu*. Les volumes successifs de *La Recherche* prolongent l'intrigue débutée dans *Du côté de chez Swann*, les personnages réapparaissant au fil des romans, de même que le monde fictionnel, qui ne varie pas. Toutefois, Richard Saint-Gelais prend soin de mentionner le cycle proustien dans son ouvrage pour lui refuser le statut d'œuvre transfictionnelle dans la mesure où la transfictionnalité, qui inclut pourtant les continuations autographes, doit convoquer non seulement plusieurs livres, mais aussi plusieurs textes. Or rappelons, avec Thierry Laget, que « *À la recherche du temps perdu* est un seul et unique roman composé de sept tomes [...] »¹, que « Proust n'a pas composé un tableau de la société en plusieurs récits, mais a écrit un seul long roman »² et que « [l]e souhait de Proust était de faire paraître *À la recherche du temps perdu* en un seul volume »³.

b. Instruments de la transfictionnalité : l'espace et l'être

Puisque la fiction projette un monde, il serait tentant d'affirmer que c'est avant tout la question de l'espace qui doit être analysée en cas de transfictionnalité, autrement dit, un roman ne prend le statut de transfiction que s'il fait réapparaître le même monde fictionnel qu'un roman antérieur. Mais il semble que l'être surpasse l'espace en matière de transfictionnalité. Hormis dans la littérature science-fictionnelle et merveilleuse, la très grande majorité des fictions narratives se déroulent dans un cadre conçu comme un *analogon* du monde actuel. Mais deux fictions, y compris d'un même auteur, peuvent bien se dérouler dans un cadre similaire, emprunté au réel, elles n'en renvoient pas pour autant au même monde, en vertu d'une propriété des mondes fictionnels mise en lumière par Thomas Pavel dès 1975, selon laquelle « [c]haque œuvre littéraire explore son propre monde autonome »⁴. Autrement dit, les mondes possibles sont « disjoints »⁵, caractéristique qui ne heurte pas le sens commun.

¹ TH. LAGET, « *Du côté de chez Swann* » de Marcel Proust, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1992, p. 31.

² *Ibid.*, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 44.

⁴ TH. PAVEL, *art. cit.*, p. 172 : « *Each literary work explores its own, autonomous world* ».

⁵ « *Disjoint* ». C'est le terme qui est employé par Uri Margolin, qui précise que « chaque texte narratif projette un monde textuel distinct » : « *each narrative text projects a distinct textual world* ». U. MARGOLIN, « *Individuals in Narrative Worlds : An Ontological Perspective* », *art. cit.*, p. 865.

L'on peut en effet raisonnablement penser que la majorité des lecteurs, sans orientation paratextuelle contraire comme l'insertion dans un cycle, n'est pas étonnée de ne pas retrouver les mêmes personnages dans deux œuvres successives d'un même auteur. De plus, il y a fort à parier qu'un lecteur prenant connaissance de deux œuvres successives d'un même auteur mettant en scène la même ville, Paris par exemple, sans retour des personnages, ne se pose pas la question consistant à savoir si le monde des deux œuvres est similaire ou non. En dehors des séries, cycles et sagas, le sens commun postule que chaque nouveau roman d'un écrivain est indépendant des autres.

On le comprend aisément, au moins depuis *La Comédie humaine*, c'est le personnage qui apparaît comme l'instrument privilégié de la transfictionnalité dans les œuvres spatialement réalistes, le terme devant ici être entendu au sens très large pour désigner toute fiction ayant pour cadre un monde fictionnel fonctionnant comme un *analogon* du monde actuel. Si un récit transfictionnel pourrait avoir pour cadre la Terre-du-Milieu sans jamais mentionner Frodo, Aragorn ou Sauron, mais en faisant évoluer des personnages originaux dans la Comté ou le Mordor, la transfictionnalité d'un récit spatialement réaliste implique, pour prétendre à ce statut, la récurrence d'au moins un personnage, sauf, comme Faulkner, à créer un « pays apocryphe » comme l'est son comté du Yoknapatawpha dans les États-Unis de la première moitié du XX^e siècle et d'en signaler l'utilisation par un discours second d'ordre paratextuel. « Nulle meilleure façon de dissiper les doutes du lecteur quant à un éventuel lien entre ce qu'il lit et une autre fiction que d'en reprendre un protagoniste connu »¹ écrit Richard Saint-Gelais. Le maintien d'une même géographie fictionnelle est alors impliqué par le retour des personnages. En partant du principe que « le retour des personnages, procédé jusqu'ici indépendant et historiquement premier, se retrouve comme annexé à la théorie plus vaste de la transfictionnalité [...] »², Daniel Aranda, quant à lui, constate que

[p]our un romancier, la caractérisation d'un personnage tourne court si l'on ne crée pas l'environnement dans lequel il intervient, ce qui fait qu'il n'est guère possible de faire revenir un personnage sans reprendre aussi une partie de son contexte.³

Aussi étonnant que cela puisse paraître pour des romans longtemps considérés comme des exemples-types d'œuvres clôturées, la partie anglo-saxonne de notre corpus dévoile

¹ R. SAINT-GELAIS, *op. cit.*, p. 20.

² D. ARANDA, « Personnage récurrent et transfictionnalité », in R. AUDET, R. SAINT-GELAIS (éds.), *La Fiction, suites et variations*, Québec, Nota Bene ; Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 254.

³ *Ibid.*, p. 255.

certaines exemples de fictions qui excèdent les limites d'un seul texte en ce que certains personnages, mais aussi un même monde, réapparaissent d'une œuvre à l'autre.

c. *Le statut transfictionnel d'Ulysse*

« Bien qu'il n'ait écrit ni un *roman fleuve* ni deux œuvres de la même façon et bien que n'importe lequel de ses livres puisse être lu et apprécié pour lui-même », écrit David Hayman, « les romans et les histoires de Joyce forment un ensemble complexe et une séquence signifiante »¹. *Ulysse* réinvestit en effet non seulement le personnage de Stephen Dedalus, en provenance directe du roman précédent, *Portrait de l'artiste en jeune homme*, mais fait réapparaître un nombre non négligeable de personnages secondaires déjà rencontrés dans le recueil de nouvelles *Dublinois*, ce qui implique que Dublin reste Dublin dans les trois œuvres de l'auteur irlandais et s'ils en ont évidemment tous une expérience différente en raison même de leur appréhension subjective de la ville, les personnages qui y évoluent foulent, en des époques différentes, les mêmes pavés fictionnels. L'on voit d'ailleurs, dans un réseau de trois œuvres, comment l'utilisation de personnages appartenant aux deux œuvres qui précèdent le dernier roman de la série² pourrait conférer *a posteriori* un statut transfictionnel à l'œuvre médiane dans le cas même où celle-ci ne ferait intervenir aucune des figures de la première œuvre. L'entreprise joycienne toutefois, réinvestissant la pratique balzacienne puis zolienne du retour des personnages, n'est pas dépourvue de certaines ambiguïtés, lesquelles permettent, selon Richard Saint-Gelais, de valider l'hypothèse d'une transfictionnalité autographe³.

À nos yeux, l'ambiguïté principale réside dans l'autonomie de chacun des ouvrages. Si l'on se reporte aux recherches de Françoise Lavocat sur les genres de la fiction, la catégorie de la transfiction implique nécessairement, pour que l'œuvre transfictionnelle soit pleinement

¹ D. HAYMAN, « *Ulysses* » : *The Mechanics of Meaning*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1982 [1970], p. 15 : « *Though he wrote neither a roman fleuve nor any two works in the same mode and though any one of his books may be read and enjoyed separately, Joyce's novels and stories form a complex whole and a comprehensive sequence* ».

² Nous proposons ce terme général pour désigner le phénomène représenté par les textes de Joyce et Woolf, pour ne pas le confondre avec celui du cycle qui porte nécessairement un nom et exhibe par là même la relation intrinsèque entre les romans qui le composent.

³ Selon les cas, les transfictions autographes peuvent ainsi constituer « des ensembles aussi problématiques, mais d'une autre façon, que les suites ou continuations allographes ». Il s'appuie par exemple, pour le prouver, sur le lien ténu qui relie *Pnine* et *Feu pâle* de Nabokov, le second paraissant absolument autonome jusqu'à ce qu'une allusion au personnage-éponyme du premier ne vienne prouver le contraire. « *Pnine* et *Feu pâle* ont beau être deux romans du même auteur, ce contact imprévu entre deux univers fictifs (et pas seulement deux *textes*) jusque-là tenus pour distincts et autonomes a toutes les chances de susciter un bref effet de surprise ». Il en va de même, déjà, chez Virginia Woolf comme on le verra. R. SAINT-GELAIS, *op. cit.*, p. 30 et 29.

intelligible à son lectorat, d'actualiser des M^f qui sont reliés au M^{dl}. De ce fait, la question est simple : s'il est certain que la lecture de *Dublinois* sans connaître les romans suivants, de même que celle de *Portrait* en ignorant le recueil de nouvelles est possible, en va-t-il de même pour *Ulysse* ? Autrement dit, la lecture, déjà réputée ardue, du chef-d'œuvre joycien, ne pâtit-elle pas d'une méconnaissance lectoriale possible du *Künstlerroman* de Stephen ? La question est complexe dans la mesure où l'on sait que le passage d'un texte à l'autre entraîne une redistribution de la hiérarchie narrative des personnages, le couple Bloom passant au premier plan au détriment de Stephen qui, s'il demeure le protagoniste de la « Télémachie », ne figure qu'en tant que personnage secondaire dans un nombre important de chapitres, sa réapparition dans la trilogie finale formant le « *Nostos* » le reliant, quoique d'une façon très lâche, au couple Bloom qui voit en lui, du côté de Léopold, un fils de substitution devant pallier la mort de leur fils Rudy² et, du côté de Molly, un amant potentiel³.

Stephen n'est toutefois pas le seul personnage de *Portrait* à faire sa réapparition. Sans chercher ici à proposer une liste exhaustive, citons quelques exemples. Certains sont bel et bien vivants, comme le révérend père Conmee, l'une des principales figures du chapitre des « Rochers errants » ou Simon Dedalus, le père de Stephen. N'oublions pas également que des personnages de *Dublinois* sont aussi mentionnés dans le roman, au premier rang desquels, à deux reprises, Gabriel Conroy, protagoniste de la nouvelle « Les Morts ». Ce dernier, contrairement à d'autres, est d'ailleurs visiblement connu de Bloom comme en témoigne son monologue intérieur dans « Éole » : « Je crois qu'il [J. J. O'Molloy] écrit quelques articles littéraires avec Gabriel Conroy pour *L'Express* »⁴ (*U*, p. 141). Le même personnage opère aussi son retour au sein des pensées de Bloom dans la deuxième moitié du chapitre « Nausicaa » : « Le frère de Gabriel Conroy est vicaire »⁵ (*U*, p. 426). D'autres exemples

¹ « Les adaptations, les suites, les parodies ou pastiches et les transfictions métalectiques entretiennent tous une relation nécessaire avec un autre monde de fiction M^f. Ce type de relation peut constituer une entrave à la capacité de M à se constituer en un monde suffisamment autonome pour être intéressant par lui-même ». F. LAVOCAT, *art. cit.*, p. 37.

² « à présent sire Léopold qui n'avait nul héritier mâle né de ses œuvres considérait celui qui était de son ami le fils et menait grand deuil de son hoir défunt et combien que il se doulût que un fils lui manquât de si gentil courage (car on le tenait pour doué de solides vertus) encore se lamentait non moins grandement pour le jeune Stephen de ce qu'il vécut en débauche avec ces mécréants et mit son bien à perte avec putains » : « *now sir Leopold that had of his body no manchild for an heir looked upon him his friend's son and was shut up in sorrow for his forepassed happiness and as sad as he was that him failed a son of such gentle courage (for all accounted him of real parts) so grieved he also is no less measure for young Stephen for that he lived riotously with those wastrels and murdered his goods with whores* » (*U*, p. 442/373).

³ « je le ferai jouir des pieds à la tête jusqu'à ce qu'il défaille à moitié sous moi et alors il me mettra dans ses vers amant et maîtresse et au grand jour avec nos 2 photographies dans tous les journaux quand il sera célèbre [...] » : « *Ill make him feel all over him till he half faints under me then hell write about me lover and mistress publicly too with our 2 photogaphs in all the papers when he becomes famous [...]* » (*U*, p. 849/735).

⁴ « *Believe he does some literary work for the Express with Gabriel Conroy* » (116).

⁵ « *Gabriel Conroy's brother is curate* » (360).

peuvent être mentionnés ici parmi les personnages qui croisent le chemin de Bloom durant la journée : Bob Doran est le protagoniste de « La Pension de famille », Hynes, celui de « *Ivy Day* dans la salle des commissions ». Martin Cunningham, Jack Power et Tom Kernan, eux, apparaissaient déjà dans « La Grâce ». D'autres, qui existaient dans le roman précédent, ne sont plus présents que sous la forme de souvenirs, au premier rang desquels certains membres de la famille de Stephen : sa mère, dont le décès a conduit son fils à revenir de Paris, ou encore « Dante » Riordan, sa tante.

A priori, le lecteur n'a pas besoin de connaître les biographèmes de ces figures – contruits à l'échelle des deux œuvres qui précèdent *Ulysse* – pour comprendre ce dernier, du moins, pour comprendre les tenants et aboutissants de sa maigre intrigue. *Ulysse* est un roman-monde, particulièrement riche de personnages, mais il n'en met pas moins l'accent principalement sur Léopold Bloom. Si le lecteur n'a pas besoin de connaître la biographie fictionnelle de ces personnages pour comprendre le roman, en va-t-il différemment de son rapport à Stephen ? On ne saurait en effet comprendre pleinement le malaise qui le saisit dès le début du roman en lien avec la mort de sa mère et son refus de prier à son chevet, et pas davantage toutes les manifestations de dégoût qui l'accompagnent. De même, il demeure difficile de saisir la portée du chapitre intitulé « Charybde et Scylla » et les multiples interprétations de l'œuvre de Shakespeare par Stephen, en méconnaissant le projet esthétique ébauché dans le *Künstlerroman* dont il est le héros.

Du point de vue transfictionnel, il semble que, dans le cas où un ancien protagoniste devient dans une œuvre suivante un personnage secondaire, l'actualisation de la relation d'accessibilité avec un monde possible fictionnel qui gravite autour du monde de départ et qui correspond, dans la chronologie de la série romanesque, à l'œuvre précédente, est, sinon obligatoire, du moins nécessaire. Cela est particulièrement vrai dans un cas comme celui d'*Ulysse* où Stephen, quoique quantitativement moins présent que Léopold Bloom, demeure un personnage secondaire pour le moins important et rond pour reprendre la taxinomie de Forster¹. À l'inverse, dans le cas où un ancien personnage secondaire devient dans une œuvre ultérieure un protagoniste, l'actualisation de la relation d'accessibilité est facultative. Cette analyse de ce que l'on pourrait considérer comme une hiérarchie transfictionnelle entre les personnages permet de compléter celle de Daniel Aranda quant à la place dévolue aux

¹ Déjà ancienne, cette bipartition entre personnages ronds et personnages plats théorisée par E. M. Forster dans *Aspects du roman* est toujours « la proposition la plus largement connue sur la manière de catégoriser un personnage » : « [t]he most widely known proposal on how to categorize character ». F. JANNIDIS, « Character », in U. MARGOLIN (dir.), *The Living Handbook of Narratology* [en ligne], <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character>.

éléments nouveaux dans des ensembles transfictionnels. Il distingue en effet deux cas de figure :

Plus les personnages récurrents sont nombreux et déterminants, c'est-à-dire plus la coordination des histoires est massive, et moins il y a de place pour ce qui n'est pas reparaissant. Quantitativement et qualitativement, les entités fictionnelles reparaissantes unifient un monde transfictionnel dont elles forment simultanément le mobilier principal.¹

À ce titre, *Ulysse* pourrait passer pour une exception confirmant la règle. En effet, Joyce, s'il reprend de nombreux personnages de ces deux ouvrages précédents, au premier rang desquels Stephen, parvient à conférer la place la plus large à un personnage nouveau, Léopold Bloom. L'on pourrait ici proposer l'hypothèse que la *copia* joycienne, largement interprétée selon des nécessités langagières et stylistiques, découlerait aussi en droite ligne de la nature transfictionnelle de la série romanesque du romancier irlandais. En effet, et suivant un procédé d'individuation minimal des figures dans des romans littéralement surpeuplés – c'est aussi le lot d'un texte comme *Mrs Dalloway* – Joyce développe un certain nombre de biographèmes pour chacun de ses personnages². Or, si certains nous sont déjà connus – ceux de Stephen bien sûr³, mais aussi de son père ou encore de Conmee – ceux des personnages nouveaux, en premier lieu le couple Bloom, mais encore Buck Mulligan, Gerty MacDowell ou Boylan par exemple, doivent être développés et engendrent un accroissement nécessaire du volume textuel. Il est intéressant de noter que le tout premier chapitre du roman, « Télémaque », s'il fait figurer des séquences descriptives de Buck Mulligan, démentant ainsi l'affirmation de Michel Zérafra selon lequel « aucun roman important des années vingt ne commence par un portrait »⁴, n'en propose quasi aucune de Stephen, alors même que Mulligan l'invite à se contempler dans un miroir sur lequel nous reviendrons ultérieurement⁵.

¹ D. ARANDA, *art. cit.*, p. 259.

² Voir *infra*, p. 574-575.

³ À son propos, Joyce fit l'aveu suivant à Frank Budgen en comparant le jeune homme à Bloom : « Stephen ne m'intéresse plus au même point. Il a une forme qui ne peut être changée » : « *Stephen no longer interests me to the same extent. He has a shape that can't be changed* ». F. BUDGEN, *op. cit.*, p. 107.

⁴ M. ZÉRAFFA, *op. cit.*, p. 90.

⁵ Les premiers mots d'*Ulysse* servent d'ailleurs à décrire Buck Mulligan, par le biais du récit d'un narrateur (encore) omniscient : « Majestueux et dodu » (« *Statelty, plump* »), il porte une « robe de chambre jaune, sans ceinture » (« *A yellow dressinggown, ungirdled* ») (*U*, p. 3/1). Le portrait se colore bientôt de la propre perception de Stephen, comme le prouve la poétisation de la description : « Stephen Dedalus considérait avec froideur le visage remuant et glougloutant qui le bénissait, tête chevaline aux cheveux sans tonsure, grenus et de la teinte du chêne clair » : « *Stephen Dedalus [...] looked coldly at the shaking gurgling face that blessed him, equine in its length, and at the light untounged hair, grained and hued like pale oak* » (*U*, p. 3/1). En revanche, lorsqu'il s'agit pour Stephen de se mirer, le glissement de la narration vers du discours intérieur non signalé permet d'éviter toute description : « Stephen s'inclina vers le miroir offert que scindait une courbe craquelure, cheveu pointe en l'air. Tel que lui et les autres me voient. Qui a choisi ce visage pour moi ? Ce museau de chien qui a besoin d'être épouillé » : « *Stephen bent forward and peered at the mirror held out to him, cleft by a*

d. *Le statut transfictionnel de Mrs Dalloway*

L'autre cas de figure étudié par Daniel Aranda est le suivant :

moins le retour est fourni, plus la fonction de marqueur transfictionnel surprend et devient incisive, car ce sont des histoires presque entièrement étrangères l'une à l'autre qui sont maintenant collationnées.¹

L'œuvre de Virginia Woolf, davantage que celle de son contemporain irlandais, illustre cet effet. Il convient, pour s'en convaincre, non seulement de rappeler le lien existant entre *Mrs Dalloway* et certaines nouvelles antérieures, qui constituent les brouillons du roman à venir, « *Mrs Dalloway dans Bond Street* » et « *Le Premier ministre* », mais aussi d'étudier les relations beaucoup plus ténues entre une série de romans woolfiens qui pourraient paraître absolument autonomes.

Combien de lecteurs de *Mrs Dalloway* savent que Clarissa et Richard Dalloway apparaissent déjà, en qualité de personnages secondaires, dans le premier roman de Virginia Woolf, *Traversées* ? On le comprend aisément : en plaçant une figure jadis secondaire au premier plan, l'auteur la développe à l'aide de biographèmes fictionnels précis qui, s'ils peuvent venir enrichir ceux développés dans l'œuvre précédente, tendent aussi à les recouvrir proportionnellement à la différence de postérité entre le roman le plus connu de la romancière et ceux qui l'ont précédé². Pour le lecteur moyen de Virginia Woolf, Clarissa et Richard sont les versions de personnages apparaissant dans *Mrs Dalloway*, comme si celles des textes précédents demeuraient nulles et non avenues.

À propos de « *Mrs Dalloway dans Bond Street* », Catherine Bernard note bien que

Clarissa Dalloway n'est plus la snob qu'elle est encore dans *La Traversée des apparences*, mais n'est pas encore ce réflecteur complexe, sensible aux vibrations infinies du monde, qu'elle deviendra dans le texte final.³

Si les nouvelles ne sauraient être reliées au roman par une quelconque relation d'ordre transfictionnel – elles en constituent un premier jet sinon un brouillon et doivent être analysées moins en termes transfictionnels que génétiques⁴ – il en va différemment de

crooked crack, hair on end. As he and others see me. Who chose this face for me ? This dogsbody to rid of vermin » (U, p.7/4). Voir *infra*, p. 538-539.

¹ D. ARANDA, *art. cit.*, p. 259.

² C'est ce que fait remarquer Françoise Lavocat quand elle écrit qu'« il arrive que les œuvres "secondes" fassent oublier l'œuvre première, l'accès à M^f devenant tout à fait facultatif ou même totalement obsolète ». F. LAVOCAT, *art. cit.*, p. 38.

³ C. BERNARD, *op. cit.*, p. 20.

⁴ Ajoutons que la rédaction de *Mrs Dalloway* fut suivie, dans la production de Virginia Woolf, de celle de quatre

Traversées. Le roman met en effet en scène durant ses premières pages une tranche de vie du couple formé par Clarissa et Richard antérieure aux événements relatés dans *Mrs Dalloway*. À la différence de ce qui se produit dans *Ulysse* toutefois, où Stephen se remémore régulièrement des événements relatés dans *Portrait*, dans « Nestor » par exemple où son statut de répétiteur le ramène vers ses souvenirs de l'institution jésuite de Clongowes, ni Clarissa ni Richard, qui a pourtant embrassé l'héroïne du roman, Rachel Vinrace, sur l'Euphrosyne, bateau sur lequel les personnages sont réunis, ne pensent, durant la journée de juin 1923, à l'héroïne de *Traversées*, et pas davantage aux autres figures ni aux événements relatés, preuve supplémentaire d'une transfictionnalité woolfienne plus lâche peut-être que celle de Joyce. De même, le couple tel qu'il apparaît dans le premier roman de Virginia Woolf n'aurait que peu de points communs avec sa version de 1925, plus complexe car

[l]es Dalloway esquissés dans *La Traversée des apparences* ne sont encore que des figures massives quelque peu caricaturales, un couple de snobs peu enclins à remettre en question les codes qui régissent le commerce social.¹

Quoi qu'il en soit, le maintien des noms, « désignateurs rigides » selon l'expression consacrée par Kripke², ne saurait suffire à assurer le fonctionnement transfictionnel. Se pose en effet la question de la frontière entre brouillon et transfiction. Une première intuition suggère, comme nous l'avons montré, qu'il faut dissocier immédiatement *Traversées* d'une nouvelle comme « Mrs Dalloway dans Bond Street », tant en raison de leur longueur respective que de la marque distinctive imprimée au texte par le personnage. La nouvelle est déjà le texte de Clarissa, une esquisse de ce qui donnera le roman. Dans *Traversées*, le couple Dalloway fait littéralement irruption dans la vie d'un autre personnage, la véritable héroïne du texte : Rachel Vinrace. Rétrospectivement, et à lire dans *Traversées* que « [l]eur arrivée, bien sûr, créa un peu d'agitation [...] »³ (*T*, p. 35), on aurait presque l'impression que ces figures investissent un monde fictionnel qui n'est pas (encore) le leur, qu'ils sont en avance au rendez-vous romanesque fixé à ses personnages par Virginia Woolf. Cependant, le couple est plus qu'un

nouvelles qui constituent, selon le terme de Saint-Gelais, une expansion de la scène de la soirée de Clarissa, chacune mettant en scène des personnages nouveaux qui n'apparaissaient pas dans le roman. Ces nouvelles, heureusement reproduites dans la récente édition de la Pléiade, étaient désignées par Virginia Woolf comme « l'histoire des invités de Clarissa [...] ». Elle ajoute : « Dans mon esprit, ces esquisses seront un couloir menant de *Mrs Dalloway* à un nouveau livre ». Si ce « nouveau livre », *Vers le phare*, ne fera réapparaître aucune figure des romans précédents, les mots de Virginia Woolf témoignent de la relation très étroite qui unit ses textes entre eux dans son esprit. V. WOOLF, *Journal intégral 1915-1941*, op. cit., p. 1466.

¹ C. BERNARD, op. cit., p. 22.

² S. KRIPKE, *La Logique des noms propres*, trad. P. JACOB, F. RÉCANATI, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982.

³ « *Their arrival, of course, created some stir [...]* » (32).

vulgaire brouillon de ce qu'il sera en raison de certains traits que l'on retrouvera, développés, dans le roman portant leur nom, comme le goût de Clarissa pour les fleurs¹ par exemple même si ce dernier connote une forme de snobisme qui ne dépareillerait pas lors d'une soirée des Verdurin. Mais tous les détails, mis en relation avec *Mrs Dalloway*, ne sont pas si anodins et renforcent l'impression d'une cohérence dans le personnel romanesque transfictionnel. C'est d'abord la description de Clarissa qui annonce le roman de 1925 par la mention de « sa chevelure grisonnante »² (*T*, p. 41), elle qui, des années plus tard, durant le jour de juin bien connu, verra dans le miroir ses cheveux qui ont « presque entièrement blanchi »³ (*MD*, p. 1100) depuis sa maladie. De même, et toujours selon cette perspective d'une vie fictionnelle qui se serait poursuivie entre les deux romans qui la projettent, dans une conversation des époux au sujet de Helen Vinrace, la tante de Rachel, la question des enfants apparaît :

« [...] - A-t-elle des enfants ? D'une certaine façon elle n'en a pas l'air.
- Deux. Un garçon et une fille. »
Un spasme d'envie transperça le cœur de Mrs. Dalloway.
« Il nous faut absolument un garçon, Dick, dit-elle [...] ».⁴ (*T*, p. 46)

Tout porte ici à croire que le désir d'avoir un garçon qui est celui de Clarissa indique l'existence, en marge du texte, dans le monde fictionnel étendu, d'Elisabeth, fille unique du couple qui apparaîtra dans *Mrs Dalloway*⁵. Ailleurs, ce sont d'autres traits caractéristiques de Clarissa qui apparaissent et qui se maintiendront par la suite : sa connaissance de Shakespeare, dont elle disserte, dans *Traversées*, avec le marin Mr. Grice et qui reviendra, dans le roman de 1925, par l'intermédiaire de la réplique de *Cymbeline*, lue par Clarissa dans la vitrine d'une librairie et qui constituera l'un des *Leitmotive* de ses monologues intérieurs : « Ne crains plus la chaleur du soleil ». Cette prescription à embrasser la vie se trouve déjà en germes dans le premier roman de Woolf quoique d'une façon potentiellement ironique par la couleur de lieu commun que le texte lui imprime : « J'ai toujours pensé que c'est bel et bien la vie, non pas la

¹ « Ce que je trouve exaspérant en mer, c'est que l'on n'y voit pas de fleurs. Imaginez que l'on trouve des champs de roses trémières et de violettes en plein océan ! Ce serait tout simplement divin ! » : « *What I find so tiresome about the sea is that there are no flowers in it. Imagine fields of hollyhocks and violets in mid-ocean ! How divine !* » (*T*, p. 37/34).

² « *hair turning grey* » (38).

³ « *she had turned almost white* » (39).

⁴ « *Has she got children ? She doesn't look like it somehow.* »
'Two. A boy and a girl.'

A pang of envy shot through Mrs. Dalloway's heart.

'We must have a son, Dick,' she said » (42).

⁵ C'est ce que l'on peut déduire aussi de la question posée par Mrs Dalloway à Helen Vinrace : « Vous avez un garçon n'est-ce pas ? N'est-ce pas affreux de les laisser ? » : « *You have a boy, haven't you ? Isn't it detestable, leaving them ?* » (52/48).

mort, qui compte »¹ (T, p. 54). D'autres détails annoncent le futur roman, tant du point de vue esthétique – Mr. Grice « confiait à Mrs. Dalloway ses vues sur l'état présent de l'Angleterre [...] »² (T, p. 50) et ce qui n'est encore ici qu'une mention narrative interrompue par « la cloche du petit déjeuner » deviendra l'une des clés du *state of England novel* que sera *Mrs Dalloway*³ – que biographique. Du point de vue de la biographie fictionnelle de Clarissa en effet, des blancs existent ici qui seront comblés dans la fiction suivante : Mrs. Dalloway, « née Une Telle »⁴ (T, p. 35) dans *Traversées*, indétermination impliquée par le regard légèrement satirique porté sur le personnage – c'est son statut de « fille d'un pair du royaume »⁵ (T, p. 33) qui lui a permis de monter à bord de l'*Euphrosyne* – se verra pourvue d'un nom de jeune fille explicite, en l'occurrence Parry, dans le texte de 1925. D'autres caractéristiques, inexistantes dans *Mrs Dalloway*, viennent aussi compléter la biographie du personnage transfictionnel, ainsi de la pratique de la photographie de Clarissa (T, p. 34/31) qui n'est jamais rappelée dans le roman ultérieur⁶. Tous ces détails prouvent que ce sont les mêmes personnages qui apparaissent dans les deux textes et partant, que le monde fictionnel de *Mrs Dalloway* fut peuplé, quelques années avant l'intrigue relatée dans le roman qui le projette, par les personnages de *Traversées*.

¹ « *I always think it's leaving, not dying, that counts* » (50).

² « *he was giving Mrs Dalloway his views upon the present state of England [...]* » (46).

³ « Novateur dans la forme, *Mrs Dalloway* réinvente parallèlement le roman politique et social, aussi défini comme *state of England novel* (roman sur l'état de l'Angleterre). Comme dans *Années* (1937), elle aspire à embrasser l'ensemble de la société anglaise, ses mutations sociales, ses contradictions internes, et plus largement encore sa *relation profonde à l'Histoire* ». C. BERNARD, *op. cit.*, p. 35.

⁴ « *was so-and-so* » (32).

⁵ « *the daughter of a peer* » (30).

⁶ C'est ce que notait déjà Uri Margolin plus d'une dizaine d'années avant la théorisation de la transfictionnalité : « Les individus non actuels d'un monde narratif peuvent avoir des homonymes dans un autre monde narratif créé par le même auteur ou des auteurs différents. Si les différents homonymes sont mutuellement compatibles du point de vue de l'ensemble de leurs propriétés, il est possible de faire franchir un pas supplémentaire à l'individualisation selon un processus de transfert de propriété des uns vers les autres, particulièrement s'ils peuvent être considérés comme les versions différentes d'un même prototype » : « *INDS [non-actual individuals] in one narrative world may have namesakes in other narrative world created by the same or by different authors. If the different namesakes are mutually compatible in terms of their property sets, one could possibly further individuate each one of them by a process of property transfer from the others, especially if they can be regarded as different versions of the same prototype* ». C'est ce qu'il appelle « relation de contrepartie » (« *relation of counterparthood* ») qu'il définit ainsi : « La relation de contrepartie [...] admet à la fois les degrés et les types. Deux individus peuvent être des contreparties l'un de l'autre à partir de certains aspects, mais pas selon d'autres. [...] Un individu qui est natif et central dans un monde narratif possède sa contrepartie qui apparaît dans un rôle secondaire dans un autre monde narratif, dans lequel ses propriétés intrinsèques, à la fois mentales et physiques, restent totalement inchangées, tandis que ses propriétés extrinsèques (location spatio-temporelle et compagnons mondains) sont toutes altérées » : « *The relation of counterparthood [...] admits of both degrees and types. Two INDS can be counterparts of each other according to some aspects but not according to others. [...] An IND who is native and central to one story world has his counterpart appear in a secondary role in another text world, where his intrinsic properties, both mental and physical, remain completely unchanged, while his extrinsic ones (space/time location and world mates) are all altered* ». C'est l'inverse qui se produit dans *Mrs Dalloway* où une figure jadis secondaire devient centrale, mais la variabilité des propriétés entre les deux contreparties reste valable. U. MARGOLIN, « *Individuals in Narrative Worlds : An Ontological Perspective* », *art. cit.*, p. 849/866-867.

Il n'en demeure pas moins que la Clarissa du roman éponyme est beaucoup plus complexe que celle de *Traversées*, non seulement en raison du développement romanesque plus ample qui lui est consacré, mais aussi de la technique employée par Woolf, le seul roman de 1925 donnant accès à sa vie intérieure. Ce qui se lirait ainsi, du point de vue de l'épaisseur du personnage, c'est le passage d'un type – celui de la grande bourgeoise londonienne – à celui d'un personnage-personne. La volonté de Virginia Woolf, à travers la réutilisation de la figure-type de *Traversées*, témoigne ainsi, en germes, d'une réflexion d'ordre esthétique autant que fictionnelle. Le glissement opéré entre les deux versions de Clarissa illustre en effet à un premier niveau, en plus d'une différence de style¹, un changement de conception du personnage, de la caricature vers l'individu possible. Toutefois, si le retour des Dalloway dans le roman qui porte leur nom apparaît moins riche de possibles interprétatifs transfictionnels que celui de Stephen dans *Ulysse*, d'autres marqueurs dans l'œuvre woolfienne, plus ténus et plus complexes, tissent une série d'œuvres, transfictionnelle seulement pour les initiés.

e. Les figurants, marqueurs de transfictionnalité

Clarissa n'est pas la seule figure antérieure au roman qui porte son nom à réapparaître en son sein. C'est la grande scène finale de la soirée qui permet surtout de tisser la transfictionnalité, comme si elle constituait finalement le microcosme d'un macrocosme qu'est le monde de la fiction woolfienne construit progressivement depuis *Traversées*. Un à un, le majordome des Dalloway égrène les noms des invités pénétrant dans leur demeure : « “Le colonel et Mrs. Garrod... Mr. Hugh Whitbread... Mr. Bowley... Mrs. Hilbery... Lady Mary Maddox... Mr. Quin” »² (*MD*, p. 1221). Le quatrième nom énoncé a déjà été mentionné, d'une façon tout aussi fugace, quelques pages précédemment : « Se pouvait-il qu'un Mongol ait échoué, il y a cent ans peut-être, sur la côte du Norfolk (comme l'affirmait Mrs. Hilbery), et soit venu s'unir à ces dames de la famille Dalloway ? »³ (*MD*, p. 1177). Mise entre parenthèses dans un premier temps, puis placée au centre d'une liste de figurants de la soirée de Clarissa, Mrs. Hilbery n'en possède pas moins une importance capitale en ce qu'elle tisse un réseau transfictionnel entre, non pas deux, mais trois œuvres de la romancière puisqu'elle apparaissait déjà dans *Nuit et jour*, deuxième roman de Woolf. En raison de la rétroactivité

¹ S'il hérite des innovations de James et de Conrad dans le sens d'une narration du point de vue, *Traversées* est encore marqué par des scories réalistes, au premier rang desquelles l'omniscience narrative.

² « ‘Colonel and Mrs. Garrod... Mr. Hugh Whitbread... Mr. Bowley... Mrs. Hilbery... Lady Mary Maddox... Mr. Quin...’ » (187).

³ « Was it that some Mongol had been wrecked on the coast of Norfolk (as Mrs. Hilbery said), had mixed with the Dalloway ladies, perhaps a hundred years ago ? (134).

que suppose la pratique transfictionnelle – Mrs. Hilbery existe dans le même monde que les Dalloway qui existaient déjà dans *Traversées* – sa réapparition lors de la soirée prouve que le monde fictionnel du roman de 1925 a déjà été arpenté plus d'une fois par le lecteur. L'on pourrait aisément croire à la réutilisation gratuite et sous forme de clin d'oeil d'un nom connu des lecteurs de *Nuit et jour*, mais une autre référence, tout aussi ténue, élargit le réseau transfictionnel à *La Chambre de Jacob* en convoquant, toujours dans la soirée de Clarissa, deux de ses personnages :

C'est d'ennemis qu'on avait besoin, pas d'amis – pas de Mrs. Durrant et Clara, ni de Sir William et Lady Bradshaw, de Miss Truelock, d'Eleanor Gibson (qu'elle voyait monter l'escalier).¹ (*MD*, p. 1225)

L'apparition, même fugace, même perçue par les yeux d'une Clarissa occupée à méditer sur le cours de sa soirée, est d'importance. Subrepticement en effet, se glissent dans les pages du roman les figures de Clara Durrant et de sa mère, ici simples figurantes, mais qui constituaient deux personnages secondaires du roman qui précède *Mrs Dalloway* dans la production de la romancière. Rétroactivement, l'existence de ces deux personnages dans un monde fictionnel – celui projeté par le roman *Mrs Dalloway* – incluant un couple principal qui évoluait déjà dans *Traversées* et une figure féminine de *Nuit et jour* crée un réseau transfictionnel qui implique que le monde des quatre romans est le même. La remarque pourrait paraître oiseuse si elle ne semblait témoigner d'une réflexion métafictionnelle de la romancière puisqu'il va sans dire que cette série de reprises n'est en aucun cas un pur hasard. Un dernier exemple nous en convaincra. Dans le chapitre IX de *La Chambre de Jacob* apparaît l'une de ses figurantes dont les romans de Virginia Woolf sont remplis : « Derrière elle [la comtesse de Rocksber] [...] il y avait Moll Pratt debout sur le trottoir, qui vendait des violettes »² (*CJ*, p. 984). Dans le roman suivant, durant la scène du passage de la voiture du dignitaire, la même figure, pourvue visiblement de la même fonction, réapparaît : « Moll Pratt, dans son châle, avec ses fleurs posées sur le trottoir, souhaita longue vie à ce cher jeune homme (c'était de toute évidence le Prince de Galles) [...] »³ (*MD*, p. 1083).

Nous avons déjà dit précédemment que le passage du réalisme au modernisme prend la forme d'un glissement de l'infiniment grand à l'infiniment petit. Il en va de même en termes fictionnels : au retour massif des personnages balzaciens érigé en tant que principe

¹ « *It was enemies one wanted, not friends – not Mrs. Durrant and Clara, Sir William and Lady Bradshaw, Miss Truelock and Eleanor Gibson (whom she saw coming upstairs)* » (191-192).

² « *Behind her [...] stood Moll Pratt on the pavement, offering violets for sale* » (86).

³ « *Shawled Moll Pratt with her flowers on the pavement wished the dear boy well (it was the Prince of Wales for certain) [...]* » (20).

même de composition de *La Comédie humaine*, Virginia Woolf préfère une transfictionnalité sous forme de traces, mais cette permanence du monde fictionnel, qui dessine aussi une comédie humaine en miniature et en pointillés, dote les romans d'un effet de vie aux yeux des lecteurs les plus attentifs. Ce n'est en effet plus tomber dans le psychologisme de bas étage, le règne du *what if...* ou la réécriture personnelle d'un lecteur trop naïf qui ajoute à la fiction des données qui n'y sont pas et sur lesquelles il projette ses propres fantasmes – je rêve qu'Emma Bovary ait une aventure torride avec Julien Sorel – que de postuler une impression de vie au sein d'un monde projeté dans une série transfictionnelle, qui implique une existence des personnages dans les marges des pages des romans qui ne les mettent pas directement en scène. Pour le dire autrement, ce n'est pas dans deux mondes différents que Jacob Flanders et Septimus Warren Smith font l'expérience de la Première Guerre mondiale, mais dans un seul et même monde fictionnel. Aussi, lorsque Betty Flanders et Oliver Bonamy arpentent la chambre de Jacob dans l'*excipit* du troisième roman de Virginia Woolf, Septimus Smith est probablement en train de regarder Lucrezia mettre la dernière main à des chapeaux entourée de ses sœurs à Milan, à moins qu'il ne soit encore sous le feu des canons avec Evans¹.

f. Expansion du mobilier et lecture parafictionnelle

La principale différence entre James Joyce et Virginia Woolf, qui réutilisent un même monde fictionnel dans des œuvres qui sont aussi des romans et des livres différents, réside dans la visibilité des marqueurs transfictionnels. À un retour des personnages sur un mode majeur, à la manière balzacienne ou zolienne, pratiqué par Joyce, répond la reprise de figures d'arrière-plan sur un mode mineur par Woolf, hormis dans le dyptique *Traversées-Mrs Dalloway*. L'on peut d'ores et déjà ébaucher deux conséquences de cette tendance transfictionnelle de deux grandes œuvres du modernisme anglo-saxon qui semble porter un coup, sinon fatal, du moins puissant, à la doctrine de la clôture du texte et de l'autoréférentialité : d'une part, la question de l'expansion du mobilier fictionnel, et d'autre part, celle d'une lecture qui peut devenir parafictionnelle².

¹ « Lorsque survint la paix, il [Septimus] était à Milan, cantonné dans la maison d'un aubergiste où il y avait un jardin, des fleurs dans des bacs, des petites tables installées dehors, les filles de la maison qui faisaient des chapeaux [...] » : « *When peace came he was in Milan, billeted in the house of an inkeeper with a courtyard, flowers in tubs, little tables in the open, daughters making hats [...]* » (MD, p. 1145/95)

² « Or la fiction a ceci de particulier qu'elle permet une oscillation, parfois chez le même lecteur, entre la perspective externe, qu'on pourrait aussi qualifier de *métafictionnelle* (considérer les entités fictives comme fictives, déterminées de part en part par le texte qui les instaure) et la perspective interne, encline à multiplier ce que j'appelle les *parafictionnalisations*, c'est-à-dire les résultats que le lecteur établit, que ce soit sous le mode du constat ou de celui de la supposition, *pour les verser au compte de l'histoire [...]* ». R. SAINT-GELAIS,

Dans *Mrs Dalloway* comme dans *Ulysse*, le monde fictionnel reste relativement peu étendu. Les personnages évoluent en effet à l'échelle d'une ville dans le temps qui est dévolu à l'intrigue ou à ce qui en tient lieu, même si le monde fictionnel s'enrichit de lieux mentionnés par les personnages dans leurs pensées, leurs dialogues ou leurs échanges épistolaires comme on l'a vu : Bourton chez Woolf, Howth, Gibraltar ou Mullingar chez Joyce par exemple. Mais qu'en est-il de ce monde fictionnel si l'œuvre-maîtresse constitue l'aboutissement d'un ensemble transfictionnel ? L'étendue s'en trouve nécessairement modifiée et élargie. La pratique transfictionnelle donne corps à une géographie qui, dans le cas contraire, n'eût été que postulée et, de ce point de vue, la transfictionnalité participe aussi de l'expansion du monde fictionnel engendrée par les insertions épistolaires analysées dans le chapitre précédent¹. La carte du monde fictionnelle de *Mrs Dalloway* inclurait ainsi, par exemple, le Portugal visité par le couple dans *Traversées*, mais aussi la Grèce arpentée par Jacob dans *La Chambre de Jacob*. À l'inverse, et d'une façon peu surprenante, si la carte du monde fictionnel étendue déployée par Virginia Woolf est à la fois physique et mentale – les personnages, dans la temporalité dévolue au roman, ne se rendent jamais physiquement à Bourton – elle est purement mentale chez Joyce. Jamais le lecteur ne quitte Dublin autrement qu'en suivant les pensées des personnages du roman comme en atteste le voyage en blanc de Stephen à Paris.

Il n'en demeure pas moins que, dans un cas comme dans l'autre, ce principe d'expansion du mobilier fictionnel suscite un effet de vie. Chez Joyce, celui-ci repose précisément sur le changement de statut du personnage principal et sur la mise au premier plan du couple Bloom, inconnu des lecteurs de *Dublinois* et de *Portrait*. Du point de vue du réalisme de l'œuvre, rien ici de révolutionnaire. Si la ville de Dublin dépeinte est la même, nulle surprise à ce que nous découvrons en son sein, dans trois œuvres qui dessinent aussi logiquement une progression d'ordre chronologique, des personnages que nous ignorions jusqu'alors. Mais c'est précisément cela qui permet un troublant effet de vie : de la même façon qu'une longue période passée dans une seule et même ville nous permet d'en connaître toujours plus de lieux et d'habitants, une longue fiction prenant pour cadre le même endroit permet d'en dévoiler toujours plus le mobilier, humain, géographique ou matériel. Toutefois, et comme *Ulysse* est un roman de la mémoire, les nouveaux personnages principaux apportent avec eux leurs souvenirs qui ont cela de troublant qu'ils peuvent mettre en scène des

« La Fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », in *Fabula*, colloque en ligne « Frontières de la fiction » [en ligne], <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Saint-Gelais.pdf>.

¹ Voir *supra*, p. 213 et sq.

personnages que nous connaissons déjà dans des épisodes qu’aucun roman précédent n’avait encore relatés. À ce titre, « Ithaque » informe le lecteur de rencontres préalables entre les personnages de Bloom et de Stephen auxquelles il n’avait pourtant pas eu l’honneur d’assister :

De combien de rencontres préalables se composaient leurs relations préexistantes ?

Deux. La première sous les lilas de la maison de Matthew Dillon, Medina Villa, Kimmage Road, Roundtown, en 1887, en présence de la mère de Stephen, Stephen étant alors âgé de 5 ans et peu disposé à donner la main pour dire bonjour. La seconde au café de l’hôtel Breslin par un dimanche de pluie de janvier 1892, en présence du père de Stephen et du grand-oncle de Stephen, Stephen ayant alors 5 ans de plus.¹ (*U*, 736)

La tentation est grande de gloser l’expression « relations préexistantes » par « relations antérieures à l’existence textuelle de Bloom ». Les périodes mentionnées ici par le narrateur pourraient en effet coïncider avec celles dépeintes dans le roman précédent, mais font visiblement partie des nombreux blancs de *Portrait*. Aussi, rétrospectivement, les souvenirs du couple Bloom, inexistant – ou plutôt n’existant pas encore pour le lecteur, mais bel et bien déjà dans le monde fictionnel, comme ces amis qui vivaient depuis toujours dans la même ville que nous alors que nous ne les avons pas encore rencontrés – dans *Dubinois* et *Portrait*, viennent enrichir la biographie fictionnelle d’un autre personnage. Ils effacent simultanément les frontières des textes et créent, davantage qu’un effet de réel, un effet de vie ou, pour reprendre les termes pragmatiques de Vincent Jouve, un effet-personne², déjà prépondérant chez Joyce et Woolf du fait de la place conférée à la représentation de la vie intérieure. Comme chez Balzac en effet, « l’être romanesque retire de sa présence dans différents récits à la fois épaisseur et durée » et, pour peu que le lecteur actualise les relations d’accessibilité entre les mondes fictionnels, des figures comme Clarissa Dalloway ou Stephen Dedalus et même rétrospectivement le couple Bloom, « semblent vivre une existence autonome et continue »³.

L’idée d’un effet-personne connote celle d’une vraisemblance poussée jusqu’à l’impression d’existence, celle-ci étant conférée notamment par la transfictionnalité, à condition d’oublier la frontière textuelle et de ne pas rester enfermé dans une appréhension

¹ « *How many previous encounters proved their preexisting acquaintance ? / Two. The first in the lilac garden of Matthew Dillon’s house, Medina Villa, Kimmage Road, Roundtown, in 1887, in the company of Stephen’s mother, Stephen being then of the age of 5 and reluctant to give his hand in salutation. The second in the cofferroom of Breslin’s hotel on a rainy Sunday in the January of 1892, in the company of Stephen’s father and Stephen granduncle, Stephen being 5 years older* » (640).

² « L’être romanesque, pour peu qu’on oublie sa réalité textuelle, se donne à lire comme un *autre vivant* susceptible de maints investissements ». V. JOUVE, *L’Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », p. 108.

³ *Ibid.*, p. 119.

linéaire de la série romanesque. Cela apparaîtrait particulièrement vrai d'une relecture du roman de formation de l'artiste après *Ulysse* : s'ils n'y apparaissent jamais, le lecteur avisé de l'œuvre joycienne peut se laisser aller à imaginer que Léopold comme Molly existent déjà dans les marges des pages et que Stephen, s'il avait tourné ici plutôt que là au gré de ses pérégrinations, aurait pu les rencontrer. De plus, rien n'interdirait une expansion transfictionnelle de *Portrait*, en remplissant les blancs qui séparent chacun des cinq chapitres du roman et en écrivant un épisode qui donnerait corps à ce qui, chez les Bloom, n'est que de l'ordre du souvenir, dans lequel un narrateur de troisième personne, ou un personnage, déjà employé par Joyce ou inventé, raconterait la fameuse rencontre chez Mat Dillon.

La transfictionnalité joycienne rend ainsi possible une lecture parafictionnelle des textes qui se rencontreraient aussi, quoique d'une manière sensiblement différente, chez Virginia Woolf. L'apparition de Clara Durrant et de sa mère dans le cours de la soirée de Clarissa rappellera, aux lecteurs les plus attentifs, la mort récente de Jacob, mais aussi les vies fictionnelles de sa mère, Betty, ou de son ami Oliver Bonamy. Que sont-ils devenus ? Jean-Marie Schaeffer rappelle bien que « l'indexation de la fin de l'histoire sur le destin d'un personnage ou d'un groupe de personnages laisse les comparses en souffrance d'un destin propre » et, sous cet aspect, la transfictionnalité woolfienne est à ce point tenue qu'elle ne nous dit rien de plus sur le destin des différents personnages reparaisant. Mais comme « toute fin est aussi un début en puissance »¹, rien n'interdirait de l'imaginer. Cette transfictionnalité appelée figure ainsi une autre dimension à conférer à la vertu cardinale de la modernité qu'est l'imagination.

Néanmoins, si l'on reprend la question des genres de la fiction développée par Françoise Lavocat et par laquelle nous commençons ce chapitre, *Ulysse* et *Mrs Dalloway* doivent-ils quitter l'étiquette de fictions autonomes ? La réponse semble être doublement affirmative pour le roman de Joyce qui constitue à la fois une transposition² de *L'Odyssée* d'Homère et une continuation de *Portrait*. Aussi faut-il, pour rendre la fiction pleinement intelligible, actualiser les relations d'accessibilité avec les M^f projetés par ces autres textes au moins. Là encore, dans l'absolu, une lecture d'*Ulysse* en tant que fiction autonome n'est pas impossible, mais serait trop lacunaire pour être pleinement conforme au projet joycien.

À l'inverse, nous avons montré plus haut que *Mrs Dalloway* peut difficilement, en raison de la hiérarchie narrative des figures qu'il réemploie autant que de la postérité des

¹ J.-M. SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 185.

² Le terme désigne, chez Genette, « la transformation sérieuse » d'un texte. G. GENETTE, *Palimpsestes*, op. cit., p. 237.

œuvres respectives dans lesquelles elles apparaissent, être considéré comme une continuation impliquant nécessairement la connaissance des œuvres précédentes. Le monde fictionnel demeure le même, mais les personnages qui l'ont arpenté n'ont entre eux que des liens assez lâches, ce que prouverait, à l'inverse de la mémoire fictionnelle déployée dans *Ulysse*, l'absence totale de souvenirs liés à *Traversées* dans *Mrs Dalloway*. Il n'est pas interdit d'ailleurs de voir dans la transfictionnalité woolfienne une manière subtile de brocarder les mondanités qu'elle met en scène dans ses romans. L'absence de liens autres que purement mondains dans les quelques figures qui peuplent ses romans et qui réapparaissent de l'un à l'autre montre bien l'artificialité de ce genre de relations, dont Clarissa Dalloway n'est pas dupe, elle qui trouve finalement dans sa communion avec Septimus un lien plus tangible, peut-être, que tous les autres. C'est dire que, contrairement à Joyce, et d'une façon originale, alors que « [l]e tout (ou presque) des composantes transfictionnelles semble reposer sur les seules épaules des personnages récurrents »¹, Virginia Woolf semble moins continuer la vie de ses figures que celle du monde fictionnel lui-même. Il est évident que le monde est indissociable du personnage dont il constitue l'arrière-plan, mais chez la romancière britannique, il semble que ce soit l'élargissement du monde fictionnel qui prime au point de pouvoir envisager la présence, dans la fiction, du monde sans l'homme, à l'image des passages descriptifs et lyriques qui précèdent chacun des chapitres des *Vagues* ou de la section « Le Temps passe » de *Vers le phare*.

L'on pourrait pour terminer cet examen se demander pourquoi ces deux exemples de transfictions autographes que sont *Ulysse* et *Mrs Dalloway* n'ont pas généré de suites ou continuations allographes, de même que d'autres romans modernistes, à l'image des *Faux-Monnayeurs* par exemple, dans la mesure où la fin ouverte et ambiguë, voire le refus de finir, constituent des caractéristiques intrinsèques du roman moderniste. Mais au-delà même de l'ouverture des œuvres, la complexité des personnages dont la vie fictionnelle se voit suspendue par la fin du texte semblerait justifier de les voir apparaître dans d'autres romans. C'est ce que remarque Françoise Lavocat en écrivant que

[n]i Mme de Clèves, ni Mme Bovary ni Mrs Dalloway n'ont de contrepartie dans aucun monde – à tout le moins au moment où elles ont été cré[é]es. En effet, les deux premières² ont donné lieu à des opérations transfictionnelles, si bien que l'on pourrait avoir le soupçon que

¹ D. ARANDA, *art.cit.*, p. 255.

² La dernière aussi, comme nous venons de le prouver.

les personnages les plus riches, les plus denses et les plus pleins génèrent presque inévitablement des avatars.¹

Les Bloom, Stephen Dedalus, les Dalloway ou encore Édouard et Bernard Profitendieu ne sont-ils pas riches, denses et pleins, eux dont on connaît, plus qu'à aucune autre période de l'histoire littéraire du roman, les tréfonds de l'intériorité jusqu'à les percevoir comme de quasi-personnes² ? Comment dès lors expliquer que les grands personnages modernistes n'aient généré aucun avatar ? Sans doute pas par des questions de postérité : *La Princesse de Clèves* et *Mme Bovary* ne sauraient être considérés comme des œuvres moins intouchables que les romans de Joyce, Woolf ou Gide. Il faut ici alléguer, d'une façon beaucoup plus plausible, l'impact des critiques fondées sur l'autoréférentialité qui, en raison de la clôture des textes qu'elles postulent, auront même fini par en empêcher d'éventuelles continuations ou expansions. Une autre explication pourrait être trouvée néanmoins au sein du corpus moderniste lui-même, du fait, en particulier, d'un statut ontologique problématique conféré au personnage. Nous y reviendrons.³

3) La redistribution des caractéristiques chez Ramón et Gide

Chez Gide et Ramón, il ne saurait être question d'un quelconque mécanisme transfictionnel. Aucune œuvre ne fait en effet intervenir les mêmes personnages et, en l'absence de signes probants, rien n'indique ainsi que le monde fictionnel développé par les différents romans soit le même⁴. L'on connaît pourtant l'ouverture du *Journal des Faux-Monnayeurs* :

J'hésite depuis deux jours si je ne ferai pas Lafcadio raconter mon roman. Ce serait un récit d'événements qu'il découvrirait peu à peu et auxquels il prendrait part en curieux, en oisif et en pervers. Je ne suis pas assuré que cela rétrécirait la portée du livre ; mais cela me retiendrait d'aborder certains sujets, d'entrer dans certains milieux, de mouvoir certains personnages... (*JFM*, p. 521)

¹ F. LAVOCAT, *art. cit.*, p. 36.

² « Certes, Léopold Bloom est un personnage, mais explicitement, beaucoup plus explicitement que Julien Sorel, il nous renvoie à une réalité humaine – à une conception globale de la personne – dont l'ampleur est hors de proportion avec la présence, à travers Dublin, d'un “homme moyen sensuel” ». M. ZÉRAFFA, *op. cit.*, p. 12.

³ Voir *infra*, p. 588 et sq.

⁴ L'on pourrait rêver le contenu du roman *Une fois marié*, présent dans la liste des œuvres complètes d'Andrés Castilla à la fin du *Romancier*, qui constituerait le titre idoine à une suite de *L'Incongru*. Malheureusement, nous n'en lisons pas une ligne et cette transfictionnalité qui passerait aussi par le truchement d'un jeu ontologique – l'auteur en serait Andrés et non Ramón – ne peut être versé qu'au compte, fort peu scientifique, de ce que nous aurions voulu que les œuvres contiennent.

Nul doute que, si la portée du livre aurait pu en être rétrécie, l'étendue du monde fictionnel développé par *Les Faux-Monnayeurs* s'en serait trouvée élargie, mais la question, désormais, ne se pose plus en dehors de la génétique textuelle. Contrairement à *Paludes*, au *Prométhée mal enchaîné* et au *Romancier*, qui font figure, pour les deux premiers, de réactivations génériques et pour le dernier, de récit contrefactuel, *Les Faux-Monnayeurs*, *Les Caves du Vatican*, *L'Incongru* et *Polycéphale et madame* sont des fictions autonomes, même si l'autonomie des textes gidiens apparaît toujours précaire du fait de potentiels îlots polyréférentiels¹.

Que ces deux auteurs ne pratiquent pas ce que Richard Saint-Gelais nomme transfictionnalité n'empêche pas l'existence, dans leur production, d'œuvres-matrices qui semblent informer d'autres productions des mêmes romanciers dans la dynamique inverse de celle des transfictions. L'examen d'*Ulysse* et de *Mrs Dalloway* a en effet mis en lumière le fait que la dynamique transfictionnelle peut être rétrospective : certains personnages, événements, souvenirs des œuvres dernières d'une série viennent potentiellement éclairer d'une lumière différente les romans précédents et peuvent même remplir certains blancs d'un état antérieur de la fiction. Dans le cas de Gide et Ramón, c'est une œuvre-matrice qui peut redistribuer certaines caractéristiques des figures qu'elle met en scène dans des textes ultérieurs selon une dynamique prospective. L'on peut ainsi postuler, en partant respectivement des *Caves du Vatican* et de *L'Incongru*, une redistribution des caractéristiques du personnage principal vers des personnages ultérieurs des mêmes romanciers. L'on pourrait ainsi placer nos quatre auteurs et leurs œuvres le long d'un *continuum* qui, sans aucun jugement de valeur, les projets esthétiques et romanesques étant propres à chacun et tous également valables, irait de la redistribution intertextuelle à la complexification transfictionnelle, les deux cas de figure étant bien sûr ici autographes.

C'est chez Ramón que le phénomène de la redistribution est le plus visible : Gustavo fonctionne en effet, à l'échelle des œuvres de l'auteur madrilène convoquées ici, comme l'archétype du personnage ramonien : un être à l'état-civil incomplet erre en vivant de rocambolesques aventures au gré de nombreuses rencontres, souvent avec des femmes plus ou moins séductrices. Ces caractéristiques n'apparaissent pas forcément dans la littérature ramonienne avec Gustavo, mais il en est la première incarnation véritablement achevée dans le sens où un personnage antérieur, comme le Docteur Vivar du *Docteur invraisemblable*, n'est pas encore le protagoniste d'un roman véritable pourvu d'un début et d'une fin et doté

¹ Voir *supra*, p. 317 et sq.

d'une sorte d'intrigue, même mince. Rappelons en effet que ce premier roman de Ramón ne présente aucune intrigue, mais une succession de cas cliniques. Si certains présentent d'indéniables points communs, aucun n'excède les limites d'un chapitre, chacun étant finalement pourvu d'une quasi-autonomie et pouvant être isolé des autres sans nuire à la compréhension du lecteur. À l'inverse, si le même mécanisme se retrouve au début de *L'Incongru*, trois ensembles de chapitres suivis sont aisément repérables au sein de l'œuvre : les chapitres XV à XVII qui mettent en scène le mystère d'une photographie sur laquelle Gustavo est censé avoir posé seul, mais où apparaît une femme énigmatique ; les chapitres XX à XXX qui concernent le départ de Gustavo après une déception amoureuse, ses voyages en motocyclette et son retour pour découvrir une assignation à comparaître et enfin, les chapitres XXXI à XXXIII dans lesquels il doit faire face à la demande en mariage d'une jeune fille qu'il a sauvée d'un incendie. De même, si *Le Docteur invraisemblable* est totalement dépourvu de fin¹, ce n'est pas le cas de *L'Incongru* qui fait figurer un véritable dénouement au moment de la rencontre, dans un cinéma, de son âme-sœur par le personnage.

Cette redistribution des caractéristiques fictionnelles sur le modèle de Gustavo est d'autant plus facile que les personnages ramoniens sont peu individualisés : s'ils possèdent un nom – Gustavo, Andrés Castilla, Perfecto Tulli – l'on ne sait pratiquement rien de leur passé, de leur situation familiale, ni même de leurs pensées. Les données familiales, en particulier celles qui concernent la figure paternelle, souvent problématique chez Ramón, sont très vite expédiées dès le début du texte, le personnage ramonien devant, pour que le roman fonctionne, être seul. *L'Incongru* est à ce titre révélateur puisque la figure paternelle disparaît dès le chapitre liminaire : « Un jour que son père partait par la gare du Nord, il s'en fut à la gare du Midi, ne le trouva point et ne put lui dire au revoir »² (I, p. 14). Le même schéma se retrouve dans *Polycéphale et madame*. Tout le chapitre II du roman est consacré à un portrait, physique et moral, d'une figure clairement nommée, mais qui possède visiblement un rapport au père tout aussi ambigu que celui de Gustavo. Le chapitre I est traité selon un aspect itératif – la nécessité pour Perfecto d'obtenir les deniers paternels semble apparaître à intervalle régulier – mais l'on ne verra jamais la scène se reproduire dans les limites du roman que nous tenons entre les mains. Perfecto profite de la « magnanimité paternelle »³ en obtenant son argent avant de prendre congé, définitivement pour nous, de la figure du père, Jorge :

¹ Le texte s'achève justement par « Etc., etc., etc., etc. » (DI, p. 226).

² « Una vez fue a despedir a su padre, y en vez de ir a la estación del Norte, que es por donde se iba, se fue a la del Mediodía, y no puede despedirle » (609).

³ « magnanimidad paterna » (359).

En guise d'adieu, Perfecto froissait l'épaule de son père et lui prenait le centimètre jaune pour le lui renvoyer en serpentín de paix et d'allégresse. On eût dit qu'il lui coupait le cou, tant il le lui arrachait brusquement.¹

Si la lecture des romans en série n'est nullement obligatoire, surtout dans la très abondante production ramonienne, la connaissance de chacun des personnages permet de les éclairer respectivement d'un jour nouveau et prouve que chez Ramón, le protagoniste, toujours masculin, n'est jamais tout à fait le même ni tout à fait un autre.

Chez André Gide, il s'agit moins de la reprise d'un type préconçu que d'une redistribution de caractéristiques d'un personnage à l'autre sous l'égide d'un type qui les englobe tous les deux et dont les personnages ne seraient finalement que deux versions à la fois différentes et complémentaires. En partant du postulat que le personnage gidien n'est pas une entité fixe, transférable d'un roman à l'autre, Elaine D. Cancalon le définit comme un « ensemble d'attributs qui se rencontrent provisoirement » ajoutant que « [c]es mêmes attributs seront groupés différemment pour former d'autres personnages dans d'autres œuvres »². C'est ainsi l'idée d'une variation qui préside à la création du personnage gidien. Dans le cas du passage des *Caves du Vatican* aux *Faux-Monnayeurs*, Bernard ne peut apparaître comme une copie de Lafcadio, mais comme une variante d'un type qui les subsume, un rôle que pourraient jouer d'autres personnages de l'œuvre gidienne, celui de « l'inadapté social »³. À ce titre, les détails des *Caves du Vatican* qui annoncent *Les Faux-Monnayeurs* sont légion et, à bien y regarder, Lafcadio n'est pas seulement devenu Bernard, il est aussi un peu devenu Édouard. L'on n'épiloguera pas sur la présence, dans le récit inséré fait par Lafcadio à l'attention de Julius de Baraglioul dans le chapitre VII de la deuxième partie des *Caves du Vatican*, d'un lexique monétaire que le roman de 1926 viendra mettre au premier plan :

Quoi que ce fût qu'il [le baron Heldenbruck, l'un des oncles de Lafcadio] achetât (et il achetait beaucoup) il prétendait que je susse faire l'addition, le temps de sortir argent ou billet de ma poche. Parfois il m'embarrassait de monnaies étrangères et c'étaient des questions de change ; puis d'escompte, d'intérêt, de prêt ; enfin même de spéculation. (CAV, p. 1049-1050)

Ce qui est encore au premier degré dans le récit de Lafcadio intégré à la sotie deviendra métaphore structurante dans *Les Faux-Monnayeurs*. Mais d'autres détails du roman semblent

¹ « La despedida de Perfecto era arrugar un hombro de su padre y quitarle el metro amarillo para devolvérselo como una serpentina de paz y alegría. De tan rápidamente como se lo arrancaba parecía cortarle la nuca » (358).

² E. D. CANCALON, « De Lafcadio à Bernard : l'adaptation de l'inadapté », in C. MARTIN (éd.), *op. cit.*, p. 75.

³ *Ibid.*, p. 77.

déjà préparer Bernard¹, ainsi de l'exclamation « Dieu ! qu'on rencontre peu de gens dont on souhaiterait fouiller les valises !... » (CAV, p. 1129) qui annonce le vol de la valise d'Édouard par Bernard dans *Les Faux-Monnayeurs*. Lafcadio témoigne d'ailleurs dans le roman d'une tendance prononcée pour la fouille, qui sera aussi celle de Bernard, comme dans le chapitre V de la cinquième partie dans lequel il entre en possession de la serviette d'un certain Defouqueblize (en réalité Protos déguisé) :

Une serviette d'avocat accrocha son regard. Sûr d'être le dernier, il s'arrêta devant le compartiment, puis entra. Cette serviette au demeurant ne l'attirait guère ; ce fut proprement par acquis de conscience qu'il fouilla. (CAV, p. 1152)

D'Édouard, Lafcadio semble déjà annoncer la curiosité et la tendance à s'amuser de toutes les situations. C'est le cas dans le chapitre I de la cinquième partie, dans lequel Lafcadio se sent attiré par un jeune garçon, le contact passant, comme dans la scène du bouquiniste mettant aux prises Édouard et son neveu Georges Molinier dans *Les Faux-Monnayeurs*, par le truchement du regard :

Quels beaux yeux il levait vers moi ! qui cherchaient aussi inquiètement mon regard que mon regard cherchait le sien ; mais que je détournais aussitôt... Il n'avait pas cinq ans de moins que moi. Oui : quatorze à seize ans, pas plus... (CAV, p. 1129)

Même curiosité dans le chapitre V de la cinquième partie où, au contact de Protos, Lafcadio songe d'abord à fuir avant de se raviser :

s'il avait un instant pu souhaiter de fuir, la curiosité déjà l'emportait, cette curiosité passionnée contre quoi rien, même sa sécurité personnelle, n'avait pu jamais prévaloir. (CAV, p. 1161)

L'on comprend mieux ainsi les choix différents qui s'opèrent respectivement chez Joyce et Woolf puis chez Gide et dans une moindre mesure chez Ramón : conservation d'un personnage évoluant, positivement ou négativement, d'une part, redistribution de caractéristiques pour créer des figures à chaque fois nouvelles, mais dont l'originalité est sujette à caution, d'autre part. D'un côté le fictionnel – les personnages ont une identité et évoluent, y compris dans les blancs et les marges des romans – et de l'autre le textuel – les personnages ont une identité irréductible au seul roman qui les met en scène et n'évolueront

¹ C'est notamment ce qui conduit David A. Steel à affirmer que « de bien des points de vue, les *Caves* et *Les Faux-Monnayeurs* sont deux versions différentes d'un seul et même livre ». D. A. STEEL, « Lettres et argent : l'économie des *Faux-Monnayeurs* », in *Revue des lettres modernes : André Gide 5*, sur « *Les Faux-Monnayeurs* », Paris, Lettres modernes Minard, 1975, p. 62.

pas en dehors de ce dernier même si certaines de leurs caractéristiques peuvent se retrouver dans des figures ultérieures.

Nous aboutissons ainsi au paradoxe suivant : les œuvres de Joyce et de Woolf, par la transfictionnalité autographe et alors qu'elles semblent hériter de la pratique du retour des personnages développée au XIX^e siècle, échappent à la notion de type. En revanche, les œuvres de Gide et de Ramón, qui ne pratiquent plus le retour des personnages, développent des reprises avec variations de personnages-matrices qui constituent des types dont il reste possible de jauger de l'effet de vie, du plus fort dans les *Faux-Monnayeurs* au plus faible chez Ramón et dans *Les Caves du Vatican*.

Tous ces exemples prouvent finalement que les romans modernistes sont loin d'être clôturés et parfaitement autonomes, que les relations soient tissées avec d'autres œuvres ou d'autres mondes possibles. Mémoires des textes et des genres, ils peuvent aussi rappeler, à l'exemple d'*Orlando* et des œuvres ramoniennes, le fonctionnement de la fiction qui a précédé le roman réaliste dans l'histoire littéraire. La conséquence directe de cette nature du roman moderniste est de constituer le roman réaliste et naturaliste du XIX^e siècle en un véritable hapax. Si en effet certaines fictions retrouvent le fonctionnement du roman pré-réaliste tout en annonçant la polyréférentialité institutionnalisée ou presque du roman postmoderniste, c'est le réalisme qui se trouve isolé et, loin de constituer une norme, fait figure au contraire de bizarrerie de l'histoire littéraire, un moment clos de la fiction dont la survie au XX^e siècle, si elle est réelle, n'aura sans doute pas engendré les plus grandes réussites esthétiques.

Les analyses qui précèdent, si elles permettent de mettre en exergue la légitimité de l'étiquette de modernisme, eu égard à l'éthique d'intégration du passé et au fonctionnement référentiel original des différentes fictions, peinent encore à les unifier du point de vue de la fictionnalité qui leur propre. Certaines œuvres se construisent en effet à partir de mondes possibles actuels ou fictionnels, quand d'autres semblent bel et bien fictionnellement autonomes et reliées aux productions d'un même auteur à la seule échelle intertextuelle. C'est là le signe d'une réorientation nécessaire et, si les théories de la fiction semblent la grille de lecture idoine pour rendre compte de la spécificité du roman moderniste, il n'apparaît pas inutile d'adjoindre à l'analyse un volet pragmatique. Celui-ci permettra en effet de réunir l'ensemble de ces fictions à la fois par le biais de l'authentification du monde fictionnel, mais aussi de la question de l'ontologie du personnage, soit un ensemble de caractéristiques

rapprochant davantage le modernisme du postmodernisme que du réalisme, par l'expérience de lecture paradoxale que ces romans promettent à leurs lecteurs.

TROISIÈME PARTIE

LE PROPRE DE LA FICTION MODERNISTE

Redessiner les contours référentiels du roman moderniste a permis de réunir quatre auteurs généralement maintenus par les *modernist studies* anglo-saxonnes dans des espaces relativement étanches les uns par rapport aux autres, hormis Joyce et Woolf, à l'intérieur d'un seul et même continent théorique. Deux formes de binarisme, fonctionnant souvent de pair, ont ainsi été neutralisées : la première, en lien avec le fonctionnement référentiel des textes et la seconde, avec le rapport de ces derniers au passé. Ni autoréférentiels ni directement référentiels, les romans peuvent renvoyer au monde par une pratique originale de l'intertextualité qui permet de dessiner un *ethos* d'intégration, mais aussi par une forme de polyréférentialité, la fiction moderniste pouvant, comme l'atteste son analyse par le truchement de la théorie littéraire des mondes possibles, référer à plusieurs mondes, que ces derniers soient actuels ou fictionnels.

La légitimité de l'étiquette même de modernisme a été entérinée, par le rapport des œuvres au passé et au(x) monde(s) mis en lumière. Néanmoins, l'unité fictionnelle du corpus semble encore fuyante. Si l'on peut postuler que tout texte moderniste doit, à des degrés divers, chercher à épuiser les stéréotypes réalistes en les intégrant, les premières caractéristiques propres à une fictionnalité moderniste semblent être reflétées par les œuvres d'une façon trop diverse pour constituer un véritable ferment d'unité à l'échelle européenne. Il ne saurait être question de chercher à minorer les différences intrinsèques des œuvres, lesquelles participent aussi du sens de leur regroupement, mais l'analyse du corpus à partir des relations d'accessibilité, première typologie possible pour essayer de dessiner les contours d'une fictionnalité moderniste, si elle a permis de mettre en lumière la polyréférentialité des œuvres, en a accusé dans un même mouvement la variabilité foncière et il s'agit de ne pas substituer un babélisme fictionnel au babélisme conceptuel. Pour filer la métaphore développée depuis le début de cette étude, les quatre auteurs ont peut-être été réunis sur un seul et même continent moderniste, ils n'en parlent pas moins encore une langue fictionnelle différente et notre entreprise aboutit moins au *melting-pot* ou à l'assimilation qu'à une forme de multiculturalisme dans la pratique de la fiction. Ce dernier peut évidemment se révéler productif, mais l'étiquette de modernisme, pour être entièrement légitimée, impose encore une forme d'unité.

Qu'on en juge par l'exemple : si certaines œuvres affichent une polyréférentialité certaine – *Orlando*, *Ulysse*, *Le Romancier*, au moins deux des trois soties gidienne – d'autres semblent devoir être analysées comme des fictions autonomes incluant des îlots polyréférentiels, à l'image des *Faux-Monnayeurs* ou des transfictions microscopiques ne nécessitant pas absolument l'actualisation des relations d'accessibilité entre elles dans le cas de la série woolfienne allant de *Traversées* à *Mrs Dalloway*. *L'Incongru*, *Polycéphale et madame* et *Les Caves du Vatican*, quant à eux, s'apparentent à des fictions visiblement autonomes qui, bien que reliées entre elles par une intertextualité autographe, ne nécessitent pas une lecture polyréférentielle pour être parfaitement comprises et analysées.

On aurait tôt fait de réintroduire une autre forme de binarisme pour l'expliquer, en voyant dans les fictions modernistes polyréférentielles des œuvres – qu'on nous pardonne ce néologisme inélégant mais signifiant – pré-postmodernistes et dans le reste du corpus, des romans post-réalistes. La conséquence en serait fatale au modernisme, le faisant purement et simplement disparaître de la cartographie de l'histoire littéraire européenne. Cela figurerait au surplus un contresens absolu sous deux aspects au moins. Premièrement, la poétique gidienne des soties se construit, aux dires de leur auteur, contre la littérature réaliste, une opposition voulue aussi par Ramón du fait de la promotion de mondes fictionnels invraisemblables voire impossibles. Secondement, la transfictionnalité d'*Ulysse* et *Mrs Dalloway* n'est pas sans évoquer, quoique d'une façon moins massive, surtout dans le second, la pratique, réaliste justement, du retour des personnages, et il faut rappeler que polyréférentialité ne rime pas avec postmodernisme. Il convient ainsi de pousser plus avant les analyses en matière de sémantique des mondes possibles pour essayer de faire apparaître le propre de la fiction moderniste afin de conférer à notre continent, forgé de toutes pièces par notre *hybris* assumé de démiurge critique, la devise *e pluribus unum*, qui, associée aux États-Unis d'Amérique dans notre monde actuel, pourrait tout aussi bien être celle du modernisme sur une carte fictionnelle.

Pour ce faire, c'est un autre biais que celui de la relation d'accessibilité qui sera proposé ici : celui des fonctions intensionnelles du discours fictionnel qui permettent des analyses plus proches des textes encore, dans cette forme de critique textualiste alternative qui guide notre étude depuis son commencement. Si les catégories extensionnelles désignent le résultat de l'activité de construction – le monde fictionnel « achevé »¹, qui peut être relié à d'autres mondes comme on l'a vu – les fonctions intensionnelles désignent les moyens

¹ C'est-à-dire le monde projeté par le texte fini. « Achevé » n'est pas ici synonyme de « complet » dans la mesure où, comme on le verra, le monde fictionnel est par essence incomplet.

concrets, discursifs, pour établir un monde fictionnel et renvoient à ce dernier sous deux grands aspects : son authentification par la voix narrative d'une part, sa saturation, c'est-à-dire la distribution, esthétique et rhétorique, des faits, mais surtout des blancs d'une fiction par essence incomplète. Ces deux fonctions permettront de rendre plus saillants les points de convergence dans la fictionnalité moderniste : un jeu permanent sur l'authentique et l'inauthentique et une saturation irrégulière, qui engendre un impact, particulièrement en ce qui concerne le personnage romanesque, sur cette donnée importante du projet moderniste qu'est le traitement de la vie dans le roman.

Du point de vue méthodologique, l'infléchissement déjà ébauché dans la deuxième partie vers les théories de la fiction dans un volet davantage tourné vers la pragmatique sera ici poursuivi, par le recours au système théorique de Lubomir Doležel notamment. Mais il faudra lui ajouter une théorie du personnage susceptible de décrire précisément les mécanismes inédits à l'œuvre dans le roman moderniste. Si ses contours disparaissent et si le personnage semble une donnée fuyante voire insaisissable, il n'en demeure pas moins au cœur du projet moderniste concernant la vie dans le roman, une figure étonnante, à mi-chemin entre existence et inexistence, entre l'individu possible et la marionnette : ultime mouvement d'aller-retour d'une poétique fictionnelle moderniste complexe. Il semble que ce soit le modèle ontologique qui soit le mieux à même de rendre compte le plus efficacement de ce concept moderniste paradoxal qu'est la vie, qui renvoie à la fois à une image du personnage-personne, mais aussi à la création même de ce dernier et du monde qui l'accueille, dans une poétique qui, bien avant les œuvres les plus expérimentales du postmodernisme, se fait et se sait déjà métafictionnelle.

Chapitre cinq

L'authentification des mondes fictionnels modernistes

I. Une lecture intensionnelle de la fiction moderniste

1) Principes généraux

a. La valeur performative de l'acte de narration

Les considérations sur la nature transfictionnelle de certaines grandes œuvres du modernisme anglo-saxon, tout comme la redistribution de caractéristiques d'un personnage d'un roman à l'autre au niveau du modernisme continental, ont certes permis d'affirmer en partie l'autonomie de la fiction par rapport au texte, mais sont loin d'avoir pleinement dissocié le modernisme du réalisme. Paradoxalement, et comme dans une lecture intertextuelle ou, pour reprendre le terme de Tiphaine Samoyault, référencielle, l'examen a en réalité rapproché les deux esthétiques plurielles. En effet, il a mis en lumière la récurrence d'une pratique qui a acquis ses lettres de noblesse au XIX^e siècle – le retour des personnages – en même temps qu'il a illustré la permanence de l'utilisation de types qui, par la schématisation comportementale qu'ils impliquent, permet le traitement de versions de personnages voisines à défaut d'être identiques. Pour tâcher de tracer une ligne de démarcation, il faut se tourner du côté de la texture du monde fictionnel, en utilisant notamment les travaux de Lubomir Doležel sur les questions d'authentification et de saturation analysées au sein de nombreux articles en partie réunis dans son ouvrage *Heterocosmica*. Authentification comme saturation peuvent être rangées dans les « fonctions intensionnelles » c'est-à-dire « les moyens concrets – discursifs – »¹ par lesquels la construction fictionnelle est opérée, en particulier les mécanismes narratifs². Nous opérons ainsi un retour en arrière délibéré au sein du processus de la construction fictionnelle. L'examen référentiel des relations d'accessibilité était fondé sur des mondes achevés, les fonctions intensionnelles nous ramènent à la source même de la création fictionnelle.

La proposition la plus marquante de Doležel repose dans son utilisation de la théorie pragmatique des actes de langage développée par le philosophe John Austin. Selon Doležel en

¹ R. SAINT-GELAIS, « Ambitions et limites de la sémantique de la fiction », *art. cit.*

² R. RONEN, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1994, p. 12 : « Dans le cas des mondes narratifs, l'organisation intra-monde est déterminée par la narrativité » : « *In the case of narrative worlds intra-world organization is determined by narrativity* ».

effet, la construction du monde fictionnel repose sur une force performative qui, ontologiquement parlant, marque le passage de la non-existence à l'existence :

La genèse du monde fictionnel peut être vue comme un cas extrême de changement : un passage de la non-existence à l'existence (fictionnelle). La force illocutoire particulière des actes de langage littéraires qui produit ce changement est appelée force d'authentification. Un état de choses possible non actualisé devient un existant fictionnel en étant authentifié par un acte de langage littéraire réussi. Exister fictionnellement signifie exister comme un possible textuellement authentifié.¹

Reste à connaître le critère permettant la réussite d'un acte de langage narratif. Comme dans la théorie d'Austin, Doležel invoque l'argument de l'autorité du locuteur, mais, eu égard à la diversité illocutoire des textes littéraires, il semble que cette autorité puisse être partagée entre le narrateur du texte et les personnages qui évoluent au sein de ce dernier. Plus largement, la fonction d'authentification pose surtout la question théorique, pour le moins épineuse, de la vérité de la fiction.

b. La valeur de vérité des énoncés fictionnels

La théorie de Doležel pose la question de la vérité fictionnelle, du fait de l'emploi de l'expression d'authentification. Dans un article déjà ancien dont les propositions ont ensuite été reprises dans *Heterocosmica*, Lubomir Doležel renvoie d'abord la question à son origine logique : « [p]our les philosophes et les logiciens, la distinction entre la réalité et la fiction, entre la vérité et la fausseté, entre la référence et le manque de référence » est en effet « un problème théorique fondamental »². Il rappelle ensuite que « [l]e concept de vérité en littérature s'est heurté à un scepticisme certain »³ avant d'énoncer deux positions théoriques à son sujet. Il analyse d'abord celle de Frege qui « postule que les énoncés littéraires ne sont “ni vrais ni faux” »⁴ puis la position structuraliste qui « ne trouve aucune utilité au concept de vérité dans la théorie littéraire »⁵ et pour cause : rien n'est vrai dans le discours littéraire car

¹ L. DOLEŽEL, « *Mimesis and Possible Worlds* », art. cit., p. 490 : « *The genesis of fictional world can be seen as an extreme case of world-change, a change from nonexistence into (fictional) existence. The special illocutionary force of literary speech acts that produces this change is called the force of authentication. A non-actualized possible state of affairs becomes a fictional existent by being authenticated in a felicitously uttered literary speech act. To exist fictionally means to exist as a textually authenticated possible* ».

² L. DOLEŽEL, « *Truth and Authenticity in Narrative* », in *Poetics Today*, vol. 1, n°3, Durham : Duke University Press, 1980, p. 7 : « *For philosophers and logicians, the distinction between reality and fiction, between truth and falsity, between reference and lack of reference, is a fundamental theoretical problem* ».

³ *Ibid.*, p. 8 : « *the concept of truth in literature has met with much skepticism* ».

⁴ *Ibid.*, p. 8 : « *assumes that literary sentences are “neither true, nor false”* ». Ils possèdent en effet un sens, mais pas de dénotation. Voir *supra*, p. 229-230.

⁵ *Ibid.*, p. 9 : « *finds no use for the concept of truth in literary theory* ».

tout est affaire d'effet de réel, obtenu par un ensemble de moyens discursifs permettant l'illusion référentielle. Le constat réalisé est d'abord déceptif :

Il me semble qu'après avoir pris en compte ces opinions, il est difficile de trouver une place pour le concept de vérité dans la théorie littéraire. Cependant, les philosophes et les théoriciens de la littérature ont toujours été conscients du fait que d'une certaine façon, nous assignons bel et bien une valeur de vérité aux énoncés fictionnels.¹

Ainsi, dans le cadre d'un cours consacré au roman de Joyce, la question « à quelle heure Léopold Bloom arrive-t-il au 7 Eccles Street avec Stephen Dedalus ? » pourrait tout à fait être soumise à la sagacité d'étudiants sans voir ces derniers pousser des cris d'orfraie. L'aporie logique éventuelle de l'énoncé fictionnel se voit finalement résolue par Doležel grâce à un recours à Pavel qui

fait une remarque très importante en postulant que l'évaluation ne s'applique qu'à ce qu'il appelle des phrases-*ersatz*, c'est-à-dire des énoncés qui sont des paraphrases des énoncés littéraires originaux. La valeur de vérité des phrases-*ersatz* peut être décidée en référence à leur « source », c'est-à-dire par référence au texte littéraire original.

Ainsi, nous pouvons donner une définition de la vérité et spécifier les critères de vérité pour les phrases-*ersatz* de la façon suivante : une phrase-*ersatz* fictionnelle est vraie si elle exprime (décrit) un état de choses existant dans le monde fictionnel du texte ; elle est fausse si un tel état de choses n'existe pas dans ce dernier²

Le fait que Molly Bloom habite au 7 Eccles Street est vrai dans le monde fictionnel projeté par *Ulysse*. Affirmer qu'elle possède une tache de naissance sur le mollet droit est faux car un tel état de choses n'existe pas dans le monde du texte ou, à tout le moins, le narrateur joycien n'en fait jamais mention, pas plus qu'un autre personnage du roman. Il est à noter que Doležel s'applique finalement à combler le blanc laissé par Pavel entre son article « *“Possible Worlds” in Literary Semantics* » et *Univers de la fiction*. Le premier se terminait par les mots suivants :

le réductionnisme est erroné ou incomplet parce qu'il ne voit pas que chaque œuvre littéraire contient sa propre perspective ontologique. En ce sens, l'on peut dire que les mondes littéraires sont autonomes. Cela ne revient pas à affirmer qu'une comparaison entre l'art et la réalité est illégitime, et pas davantage que les œuvres littéraires sont isolées les unes des autres.

¹ *Ibid.*, p. 9 : « *It seems to me that after hearing these opinions, it is difficult to find a place for the concept of truth in literary theory. However, philosophers and literary scholars have always been aware of the fact that in some sense we do make truth-value assignments to fictional sentences* ».

² *Ibid.*, p. 9 : « *Pavel makes a very important point by stating that the valuation applies only to the so-called ersatz-sentences, i.e., statements which are paraphrases of the original literary sentences. The truth-value of ersatz-sentences may be decided by reference to their “source”, i.e., by reference to the original literary text. / Thus, we are able to give a definition of truth and specify the criteria of truth for ersatz-sentences in the following form : A fictional ersatz-sentence is true if it expresses (describes) a state of affairs existing in the fictional world of the text ; it is false, if such a state of affairs does not exist in the fictional world of the text.* ».

Des perspectives ontologiques peuvent et doivent être comparées. Mais de telles comparaisons sont logiquement secondaires par rapport à l'exploration de la seule perspective ontologique postulée par l'œuvre.¹

La conclusion de l'article de 1975 plaçait en effet la dimension cognitive de la fiction passant par une forme de réductionnisme – le lecteur juge l'étendue de crédibilité des phrases-ersatz en les confrontant à sa connaissance empirique du monde actuel – au second plan au profit d'une investigation de l'autonomie ontologique des univers fictionnels, *Univers de la fiction* revenant finalement en arrière pour explorer plus en détails la dimension cognitive et dessiner ce qu'il faut bien appeler une sémantique réaliste de la fiction, à l'image de celle de Marie-Laure Ryan.

c. Sémantique fictionnelle vs sémantique mimétique

C'est à l'intérieur des mondes fictionnels construits par l'outil sémiotique qu'est le texte que les questions liées à la vérité ou à la fausseté de telle ou telle assertion aura un sens et toutes sont relatives aux moyens de construction du monde :

Les mondes possibles, alternatifs par rapport au monde actuel, et assez souvent contradictoires par rapport à ce dernier (dans le cas des mondes contrefactuels notamment) sont constamment construits par l'esprit humain, par l'imagination, par des activités sémiotiques, notamment verbales. La force active de la *semiosis* gît précisément dans sa capacité à construire des mondes possibles reliés au monde actuel de multiples façons différentes. L'une des tâches principales d'une théorie des systèmes sémiotiques est de rendre compte des procédures qui « donnent naissance » à des individus, des états de choses et des événements possibles – en résumé, des mondes possibles. Comme les mondes possibles sémiotiques résultent de procédures de construction de monde, la structure sémantique de ces mondes, y compris les critères de l'existence, est uniquement déterminée par ces procédures. Il n'y a aucun autre moyen pour déterminer ce qui existe et ce qui n'existe pas dans un monde sémiotique que d'examiner *comment* le monde a été construit.²

¹ TH. PAVEL, *art. cit.*, p. 175 : « *reductionism is wrong, or incomplete, because it fails to see that each literary work contains its own ontological perspective. In this precise sense one can say that literary worlds are autonomous. This does not mean that a comparison between art and reality is illegitimate, nor that literary works are totally isolated one from another. Different ontological perspectives can and must be compared. But any such comparison is logically secondary to the exploration of the unique ontological perspective posited by the work* ».

² L. DOLEŽEL, « *Truth and Authenticity in Narrative* », *art. cit.*, p. 10 : « *Possible worlds, alternative to the actual world, and quite often, contradictory to it (counter-factual worlds) are constantly being constructed by human thought, imagination, verbal and other semiotic activity. The active force of semiosis lies precisely in its ability to construct possible worlds related to the actual world in many different ways. One of the basic tasks of the theory of semiotic systems is to give an account of the procedures which "call into existence" possible individuals, possible states of affairs, possible events – shortly, possible worlds. Since possible semiotic worlds result from world-construction procedures, the semantic structure of these worlds, including the criteria of existence, is determined solely by these procedures. There is no other way to decide what exists and what does not exist in a semiotic world than by inspecting how the world has been constructed* ».

La même vision théorique est défendue par Marie-Laure Ryan dans la synthèse qu'elle offre, dans le *Living Handbook of Narratology* en ligne, de ses propres recherches sur les mondes possibles :

Tandis que le réalisme naïf (une posture qui tient davantage de l'homme de paille que d'un point de vue véritablement défendu) diviserait le texte fictionnel en propositions vraies ou fausses en vertu du monde actuel et utiliserait cette valeur de vérité comme un critère de validité, une sémantique littéraire fondée sur le concept des mondes possibles considère toutes les propositions qui tirent leur origine d'un monde fictionnel comme des constituants de ce monde et par conséquent comme automatiquement vraies dans ce dernier.¹

Les analyses qui suivent remettent largement en question le caractère « automatique » de la vérité fictionnelle, mais, si l'argument de Ryan n'est pas sans faille, l'assertion de Doležel selon laquelle les mondes possibles sont « reliés au monde actuel de nombreuses manières différentes » reste tout aussi ambiguë dans la mesure où elle pourrait suggérer que les outils sémiotiques propres à la construction des mondes fictionnels ne servent qu'à traduire des réalités actuelles, et sa sémantique recouperait alors largement celle de la critique mimétique. Mais dans sa production théorique, Doležel balaie largement cette ambiguïté en opposant, clairement, la sémantique des mondes possibles à la sémantique mimétique car « [l]a caractéristique la plus importante du modèle des mondes possibles est sa légitimation *de possibles non actualisés* »² (nous soulignons). L'objectif de la théorisation de la fonction d'authentification n'est pas de mettre à l'épreuve le degré d'analogie entre le fictionnel et l'actuel, mais d'étudier la manière dont l'outil sémiotique qu'est le texte authentifie ou non le monde possible qu'il projette, quelle que soit l'étroitesse de son lien avec le monde réel. C'est par le biais d'une formule particulièrement forte que l'affirme Doležel :

Assurément, la sémantique des mondes possibles n'exclut pas de son champ d'investigation les mondes similaires ou analogues au monde actuel ; dans un même temps, elle ne rechigne pas à intégrer les mondes les plus fantastiques, très éloignés de la « réalité » ou même en contradiction avec elle. [...] Il n'y a aucune justification à une double sémantique de la fictionnalité, l'une pour les fictions de type « réaliste » et une autre pour les romans « fantastiques ». Les mondes de la littérature réaliste ne sont pas moins fictionnels que les mondes du conte de fées ou de la science-fiction.³

¹ M.-L. RYAN, « *Possible Worlds* », art. cit. : « While naïve realism (a stance that is more a strawman than a view that is actually defended) would divide the fictional text into propositions that are true or false with respect to AW [actual world] and use this truth value as a criterion of validity, a literary semantics based on the concept of PW [possible worlds] regards all propositions originating in a fictional world as constitutive of this world and therefore as automatically true in it ».

² L. DOLEŽEL, « *Mimesis and possible worlds* », art. cit., p. 482 : « The most important feature of the possible-worlds model is its legitimation of non-actualized possibles ».

³ *Ibid.*, p. 483 : « To be sure, possible-worlds semantics does not exclude from its scope fictional worlds similar

Aussi, pour revenir au sujet principal de cette étude, la fiction moderniste n'est ni plus ni moins fictionnelle que les œuvres de Balzac, Dickens ou Pérez Galdós. Mais sa fictionnalité est sans doute différente.

2) Au-delà de l'analyse narratologique

a. Le narrateur et la fonction d'authentification

Le traitement de la fonction d'authentification par Doležel pourrait évoquer la narratologie en ce qu'il dissocie, premièrement, les narrations à la troisième personne de celles prises en charge par un personnage qu'il désigne respectivement par la taxinomie de « *Er-form* » (ci-après « *Er-forme* » ou « narration/récit à la troisième personne ») et de « *Ich-form* » (ci-après « *Ich-forme* » ou « narration/récit à la première personne »). Richard Saint-Gelais, dans sa recension de l'ouvrage de Doležel, trace en des termes clairs la distinction entre les deux perspectives :

Un récit fictionnel peut être assumé par une voix narrative impersonnelle (« *Er-forme* dans le vocabulaire de Doležel) ou par un narrateur qui est par ailleurs partie prenante, en tant que personnage, à l'univers fictif (« *Ich-forme* »). On aura reconnu, respectivement, les narrateurs extradiégétiques/hétérodiégétiques et les narrateurs homodiégétiques de Genette ; l'objectif de Doležel n'est toutefois pas de substituer sa terminologie (ou sa typologie) à celle du narratologue, mais de rendre compte des liens entre ces choix narratifs et le degré d'authenticité du récit (et donc sa capacité à instaurer avec succès des états de choses¹ fictifs).²

Si l'on suit Saint-Gelais, se dessine à partir de la typologie proposée par Doležel un *continuum* allant des récits à authentification maximale du monde fictionnel projeté par le texte, pris en charge par un narrateur impersonnel racontant à la troisième personne, jusqu'à des mondes dont l'authentification peut être discutée en raison de l'utilisation de la première personne :

L'adoption de la « *Er-forme* » confère au récit une authenticité maximale : le lecteur n'a d'autre choix que de considérer les énoncés comme fictionnellement véridiques. [...] Les récits à la

or analogous to the actual world ; at the same time, it has no trouble including the most fantastic worlds, far removed from, or contradictory to, « reality ». [...] There is no justification for a double semantics of fictionality, one for fictions of the “realistic” type and another one for “fantastic” novels. The worlds of realistic literature are no less fictional than the worlds of fairy-tale or science fiction ». C'est à une même conclusion qu'aboutit, implicitement, la lecture de la fiction à partir des relations d'accessibilité entre les mondes. Ainsi, précédemment, l'analyse des relations de certains mondes fictionnels modernistes avec le monde actuel a permis de mettre sur le même plan le récit inséré de Lady Griffith dans *Les Faux-Monnayeurs*, fragment « réaliste », et la nouvelle de Forster, de coloration fantastique. Voir *supra*, p. 317 et sq.

¹ Voir *supra*, p. 310.

² R. SAINT-GELAIS, « Ambitions et limites de la sémantique de la fiction », *art. cit.*

première personne (« *Ich*-forme ») présentent une situation plus complexe [...]. En tant que narrateurs, leurs énonciateurs se voient reconnaître une fonction authenticatrice, mais celle-ci demeure relative ; divers procédés pourront la conforter, par exemple la délimitation de ce que le narrateur sait et de ce qu'il ignore [...].¹

La force d'authentification n'est ainsi pas la même selon les choix narratifs opérés par l'auteur :

L'acte de langage du narrateur anonyme dans la *Er*-forme est investi de l'*autorité d'authentification*, tandis que ceux des agents narratifs n'ont pas cette autorité. L'authentification est une force illocutoire spéciale, analogue à la force des actes de langage performatifs décrits par Austin. [...] Dans le domaine des actes de langage narratifs, la voix légitimement autorisée à authentifier est celle du narrateur anonyme de troisième personne. Notons que dans les deux cas, l'autorité de la source est conférée par convention : dans le cas des actes de langage performatifs par une convention sociale, dans le cas des actes de langage narratifs par les conventions du genre.²

b. L'authentification dyadique

Le mètre-étalon dans l'analyse de la fonction d'authentification est ce que Doležel appelle « authentification dyadique », soit « [I]a texture narrative fondamentale, la plus commune »³. Elle combine en effet deux types de discours, celui du narrateur anonyme et impersonnel de troisième personne et celui des personnages, qu'il s'agisse de pensées ou de discours rapportés. Dans ce cas,

[I]es motifs introduits par l'acte de langage du narrateur de troisième personne anonyme sont *eo ipso* authentiques tandis que ceux qui sont introduits dans les actes de langage des agents narratifs sont non authentiques.⁴

L'acte de langage performatif du narrateur impersonnel de troisième personne accomplit ainsi une double action : il crée – fait passer de la non-existence à l'existence – et authentifie dans un même mouvement le monde fictionnel, les pensées et discours rapportés des personnages n'ayant pas ce pouvoir d'authentification. Il ne s'agit pas d'affirmer que la force

¹ *Ibid.*

² L. DOLEŽEL, « *Truth and Authenticity in Narrative* », art. cit., p. 12 : « *The speech act of the anonymous Er-form narrator carries the authentication authority, while the speech acts of the narrative agents lack this authority. Authentication is a special illocutionary force analogous to the force of performative speech acts described by Austin [...]. In the domain of narrative speech acts, the "speaker" properly authorized to authenticate motifs is the anonymous Er-form narrator. Note that in both cases the authority of the "source" is given by convention : in the case of performative speech acts by social conventions, in the case of narrative speech acts by the conventions of the genre* ».

³ L. DOLEŽEL, *Heterocosmica*, op. cit., p. 148 : « *[t]he basic and most common narrative texture* ».

⁴ L. DOLEŽEL, « *Truth and Authenticity in Narrative* », art. cit., p. 12 : « *[m]otifs introduced in the speech act of the anonymous Er-form narrator are eo ipso authentic while those introduced in the speech acts of the narrative agents are non-authentic* ».

d'authentification des personnages, dans un récit à la troisième personne, est nulle, mais que leurs discours doivent être confirmés ou infirmés par le narrateur pour être versés au compte des faits dans le monde fictionnel.

« *All is true* »¹. Les mots fameux employés par le narrateur balzacien résonnent différemment pour peu qu'ils soient associés à la fonction d'authentification. Tout le début du *Père Goriot*, dépourvu pendant une vingtaine de pages de toute pensée ou discours rapportés, apparaît emblématique du fonctionnement dyadique de l'authentification du monde fictionnel. Le narrateur anonyme et impersonnel construit en effet le monde de la fiction qu'il authentifie dans un même mouvement, en commençant par la pension Vauquer et les rues qui l'entourent, puis en glissant ensuite vers tous ses pensionnaires qui acquièrent donc une existence à l'intérieur du monde fictionnel. *All is true* car tout cet incipit, au sens large, dévoile des faits, des états de choses authentiques à l'intérieur de la fiction. Il est vrai que la pension Vauquer « est située dans le bas de la rue Neuve-Sainte-Geneviève, à l'endroit où le terrain s'abaisse vers la rue de l'Arbalète »², il est vrai qu'« Eugène de Rastignac [a] un visage tout méridional, le teint blanc, des cheveux noirs, des yeux bleus »³. En revanche, lorsque démarre l'intrigue, il est encore impossible, en postulant une première lecture du texte bien entendu, d'affirmer la vérité d'une telle assertion faite à propos de Goriot : « il est ridiculement défiant, c'est un grippe-sou, une bête, un sot [...] »⁴. Le jugement délivré par Mme de l'Ambermesnil à l'attention de Mme Vauquer, qui a des vues sur le vieillard, ne saurait être considéré comme authentique, ni les défauts stigmatisés comme des faits à l'intérieur du monde fictionnel. C'est même l'infirmité d'au moins une de ces caractéristiques qui devrait se produire, pour peu que le lecteur ait été attentif, par l'affirmation du narrateur dans les pages précédentes, qui dément l'avarice supposée :

Le père Goriot, vieillard de soixante-neuf ans environ, s'était retiré chez madame Vauquer, en 1813, après avoir quitté les affaires. Il y avait d'abord pris l'appartement occupé par madame Couture, et donnait alors douze cents francs de pension, en homme pour qui cinq louis de plus ou de moins étaient une bagatelle.⁵

L'on aurait tôt fait, au regard de l'analyse précédente, d'associer authentification maximale du monde fictionnelle et narration omnisciente et, par analogie, narration réaliste. Le phénomène recouvre toutefois un spectre plus large de possibilités et concerne toute

¹ H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, *op. cit.*, p. 44.

² *Ibid.*, p. 44.

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁵ *Ibid.*, p. 59.

narration prise en charge par un narrateur anonyme et impersonnel racontant l'histoire à la troisième personne, dont l'autorité d'authentification, hormis dans des formes hybrides sur lesquelles nous reviendrons, n'est pas mise en défaut. « Cendrillon » nous permettra d'ajouter à l'authentification dyadique un second exemple, suffisamment éloigné du premier, mais fonctionnant dans les faits de la même façon :

- Je vais voir, dit Cendrillon, s'il n'y a point quelque rat dans la ratière, nous en ferons un cocher.

- Tu as raison, dit sa marraine, va voir.

Cendrillon lui apporta la ratière, où il y avait trois gros rats. La fée en prit un d'entre les trois, à cause de sa maîtresse barbe, et l'ayant touché, il fut changé en un gros cocher, qui avait une des plus belles moustaches qu'on ait jamais vues.¹

À lire la première réplique de Cendrillon, nous pourrions considérer, en faisant abstraction du reste du texte et de notre connaissance du conte merveilleux bien entendu, que l'authentification de la métamorphose n'est dans un premier temps que relative et que le personnage est flatté dans sa déraison par une irresponsable marraine. Mais la reprise de la narration par le narrateur de troisième personne impersonnel accrédite la métamorphose du rat en cocher comme un fait dans le monde fictionnel projeté par le conte de Perrault. La fiction la plus merveilleuse qui soit peut ainsi être parfaitement authentifiée.

c. *Les ambiguïtés de l'authentification fictionnelle*

Les choses sont toutefois loin d'être toujours aussi simples et Doležel le prouve bien malgré lui. C'est en effet un extrait de *Don Quichotte* qui sert d'exemple à sa théorie de l'authentification dyadique, en l'occurrence le chapitre VIII de la première partie qui illustre la fameuse aventure de l'hidalgo face aux moulins à vent. L'on comprend aisément la raison d'un tel choix : il vise à illustrer, d'une façon simple, l'autorité du narrateur de troisième personne qui authentifie les moulins à vent présents dans le monde fictionnel tandis que le chevalier à la triste figure – qui déraisonne, à l'inverse de Cendrillon – y voit des géants. Selon Doležel, le discours du narrateur authentifie le monde fictionnel, celui du personnage non : c'est Don Quichotte qui se trompe, non le narrateur qui ment. Mais le *Quichotte* apparaît-il vraiment comme un exemple si bien choisi ? N'est-ce pas un « je » qui s'invite dès la première ligne du roman, qui plus est en alléguant un caprice pour établir un état de choses

¹ CH. PERRAULT, « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre », in *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*, Paris, Pocket, 2006, p. 161-163.

fictionnel qui demeure lacunaire¹ ? Au surplus, le narrateur du roman est-il vraiment impersonnel ? À ce stade oui, mais il sera très bientôt remplacé, à partir du chapitre qui suit celui des moulins à vent, par Cid Hamet Ben Engeli, à l'autorité d'authentification plus que suspecte².

Aussi aboutit-on à ce paradoxe : présentée comme « [l]a texture narrative fondamentale, la plus commune », l'authentification dyadique, si elle est la plus simple sans doute, n'a pas nécessairement été la plus employée dans l'histoire du roman, qui ferait paraître beaucoup plus de phénomènes d'authentification ambigus.

Une autre réserve peut être émise sur la théorie de Doležel. L'autorité conférée au narrateur de troisième personne émane, d'après lui, des conventions du genre. Est-il seulement licite de parler de conventions pour le roman dont on a prouvé que l'essence, à savoir la liberté intrinsèque, est retrouvée par les auteurs modernistes³ ? Contrairement à Françoise Lavocat ou aux théoriciens de l'intertextualité au premier rang desquels Genette, Doležel ne questionne jamais l'ambiguïté associée à la question générique même, d'une façon d'autant plus problématique qu'il en fait la pierre de touche de sa sémantique constructiviste. Il est d'autant plus étonnant de constater qu'entre les prémisses théoriques de ses premiers articles sur la question et la somme que constitue *Heterocosmica*, sa posture sur la question ne semble guère avoir évolué :

Où l'autorité d'authentification de la narration trouve-t-elle son origine ? Elle a les mêmes racines que toute autre activité performative : une convention. Dans le monde actuel, cette autorité est conférée par des systèmes, surtout institutionnels ; dans la fiction, elle est inscrite dans les normes du genre narratif.⁴

Doležel ne se montre toutefois pas dupe de la nature intrinsèquement précaire de la notion de norme générique :

Le fait que, dans le domaine de la littérature, aucune norme n'est assurée, est bien connu. L'évolution littéraire est un défi constant lancé aux normes, un processus permanent de modification, de création et de destruction de la norme. Sans surprise, les normes et les règles

¹ M. DE CERVANTÈS, *L'Ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, trad. J. CASSOU, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988 [1605-1615], p. 67 : « En un village de la Manche, du nom duquel je ne me veux souvenir [...] ». Il ne faut toutefois pas confondre authentification et saturation : le monde fictionnel le plus incomplet qui soit peut en effet être parfaitement authentifié. Voir *infra*, p. 439 *et sq.*

² *Ibid.*, p. 125 : « nulle histoire n'est mauvaise, pourvu qu'elle soit vraie. Si on peut faire quelque objection à celle-ci touchant sa vérité, elle ne pourra être autre, sinon que son auteur était arabe, étant fort propre à cette nation là d'être menteurs [...] ».

³ Voir *supra*, p. 208 *et sq.*

⁴ L. DOLEŽEL, *Heterocosmica*, *op. cit.*, p. 149 : « Where does the narrative's authentication authority originate ? It has the same grounding as any other performative authority – convention. In the actual world, this authority is given by social, mostly institutional, systems ; in fiction, it is inscribed in the norms of the narrative genre ».

d'authentification ont connu le même destin : elles ont été modifiées et, dans certains cas extrêmes, annihilées. La destruction de l'autorité d'authentification est l'un des développements les plus fascinants de l'évolution de la narration fictionnelle.¹

En raison de sa nature polémique, il semble légitime de postuler que ce processus de destruction de la norme accompagné de celui de l'autorité d'authentification doit être visible dans le corpus fictionnel moderniste, et peut potentiellement lui conférer une partie de sa cohérence.

La quasi-totalité des romans étudiés dans cet ouvrage, hormis *Le Docteur invraisemblable*, sont des romans narrés à la troisième personne et c'est par conséquent à ce que Doležel nomme « *Er-forme* » qu'ils seront rattachés, impliquant, en théorie, une authentification normée des mondes fictionnels. La question qui se pose serait ainsi double : premièrement, la destruction de la norme mentionnée par Doležel est-elle perceptible à l'échelle du corpus et, secondement, cette dernière peut-elle être historicisée pour écrire une nouvelle page, encore vierge, des *modernist studies*, en proposant moins une histoire des formes que de la construction fictionnelle et du vrai dans la fiction ? Il pourrait sembler pour le moins risqué de proposer une historicisation de la fonction d'authentification, du moins, dans une posture diachronique, son évolution ne pouvant sans doute pas se lire d'une façon linéaire. Si l'on cherche toutefois à mettre au jour la fictionnalité propre au roman moderniste, la tentation est grande d'affirmer, en adoptant une posture synchronique allant des grandes heures du réalisme jusqu'à sa contestation, que le degré d'authentification du monde fictionnel suit scrupuleusement l'évolution du genre romanesque. C'est ce qui se trouve d'ailleurs indirectement rappelé par Rita Sakr et Finn Fordham dans leur introduction au volume *James Joyce and the Nineteenth-Century French Novel* :

Balzac cherchait à représenter [la réalité] *authentiquement* et totalement tandis que Flaubert et les naturalistes après lui l'approchèrent sceptiquement depuis la perspective des sciences naturelles et historiques qui fleurissaient au XIX^e siècle.² (nous soulignons)

¹ L. DOLEŽEL, « *Truth and Authenticity in Narrative* », art. cit., p. 12 : « *It is well known that in the domain of literature no norm is safe. Literary evolution is a constant challenge to literary norms, a permanent process of norm modification, creation and destruction. Not surprisingly, the norms and rules of authentication have met the same fate : they have been modified and, in the extreme case, annihilated. The destruction of authentication authority is one of the most fascinating developments in the evolution of fictional narrative* ».

² F. FORDHAM, R. SAKR, « *Joyce and the "Pas mal de siècle"* », in F. FORDHAM, R. SAKR (eds.), *James Joyce and the Nineteenth-Century French Novel in European Joyce Studies* n°19, Amsterdam, New York, Rodopi, 2011, p. 17 : « *Balzac sought to represent it [the reality] authentically and totally while Flaubert and the naturalists after him approached it skeptically from the perspective of the natural and historical sciences that flourished in the nineteenth century* ».

L'authenticité et la totalité balzaciennes se voient opposées au scepticisme des romanciers qui suivent : l'analyse est juste, mais du point de vue narratologique, c'est également une forme d'objectivité qui se confronte à la subjectivité, laquelle engendre nécessairement un impact sur la texture narrative qui détermine la fonction d'authentification. C'est ainsi à une analyse chronologique que nous nous livrerons ici, laquelle n'est pas sans ménager quelques surprises.

3) Une évolution historique de la fonction d'authentification ?

a. L'authentification en 1857

Selon Doležel, l'authentification dyadique

combine deux types de discours : le récit d'un narrateur anonyme et impersonnel et le discours direct de l'être ou des êtres fictionnels. La texture qui en résulte possède une régularité globale aisément observable : les passages de narration à la troisième personne (*Er*-forme) alternent avec les dialogues et les monologues des êtres. Les segments sont clairement distingués et franchement démarqués par des caractéristiques formelles, sémantiques et pragmatiques (indexicales).¹

Cette régularité, et le fonctionnement binaire qui lui est associé, n'est déjà plus de mise en 1857. La première page de *Madame Bovary*, avec son fameux « nous », ne saurait témoigner que d'une authentification relative du monde fictionnel, avant la reprise de parole du narrateur anonyme et impersonnel décrivant la casquette du « nouveau ». Mais passée cette première étape, l'authentification de la fiction ne semble guère plus immédiate. En effet, le narrateur relate de la sorte la réponse de Charles Bovary à l'interrogation du professeur sur son identité : « [I]e nouveau, prenant alors une résolution extrême, ouvrit une bouche démesurée et lança à pleins poumons, comme pour appeler quelqu'un, ce mot : *Charbovari* »². L'on pourrait considérer que le mot « *Charbovari* », en italique dans le texte, constitue un segment clairement distingué du reste de la narration, et partant, un fragment de discours direct non signalé par des guillemets et investi par conséquent d'une authenticité relative. Cependant, la même typographie marque aussi le syntagme nominal « le nouveau ». Si l'emploi de ce dernier terme connote un effet de dialogisme, le discours du narrateur étant teinté de l'idiolecte des élèves de la classe – le terme apparaît pour la première fois dans la partie

¹ L. DOLEŽEL, *Heterocosmica*, op. cit., p. 148 : « combines two kinds of discourse : the narrative of an anonymous, impersonal narrator and the direct speech of the fictional person(s). The resulting texture has an easily observable global regularity : passages of third-person (*Er*-form) narrative alternate with the persons' dialogues and monologues. The segments are clearly distinguished and sharply demarcated by formal, semantic, and pragmatic (indexical) distinctive features ».

² G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, Paris, Pocket, 2006 [1856], p. 21.

faisant intervenir le « nous » : « [n]ous étions à l'étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois [...] »¹ – son emploi par le narrateur n'authentifie-t-il pas le fait fictionnel ? Dès lors, le narrateur ne fait-il pas mine également d'authentifier le nom « Charbovari », en somme, de commettre une erreur volontaire pour ensuite mieux la réparer et livrer le fait fictionnel véritable ? On connaît la suite : le professeur « parv[ient] à saisir le nom de Charles Bovary, se l'étant fait dicter, épeler et relire [...] »². L'authentification immédiate de la fiction, pratiquée par Balzac notamment, peut ainsi devenir authentification retardée chez Flaubert.

Madame Bovary est mentionné par Doležel, non en lien avec ce phénomène d'authentification retardée, mais pour illustrer ce qu'il appelle l'« authentification graduée ». Il remarque en effet, après avoir noté que la narration par une autorité de même que celle prise en charge par une subjectivité existent depuis les commencements de la littérature que

[p]lus récemment, la *Ich*-forme a été rejointe par une *Er*-forme subjectivée, un mode narratif qui apparaît lorsque des traces de subjectivité pénètrent, à un degré plus ou moins élevé, dans la texture à la troisième personne. Dans la littérature moderne, ces deux modes de narration subjectifs ont été cultivés avec une vigueur et une diversité sans précédent.³

Lubomir Doležel développe ainsi une forme mixte à laquelle il donne le nom de « *Er*-forme subjectivée », qu'il définit comme suit :

Ce mode narratif peut-être caractérisé à grands traits comme une texture mixte, mélangeant les caractéristiques formelles de la narration à la troisième personne avec les traits sémantiques et indexicaux du discours des êtres fictionnels ; les marqueurs de subjectivité s'accumulent selon un « dosage » plus ou moins élevé. La force d'authentification conventionnelle est affaiblie, mais non supprimée : elle est soutenue par les traits grammaticaux de la texture, partagée avec la narration par une autorité. La *Er*-forme subjectivée construit des faits fictionnels relatifs à certains êtres (ou groupes d'êtres), associés à des postures subjectives, des croyances, des suppositions, des émotions et ainsi de suite.⁴

Doležel repère un tel fonctionnement dans le portrait de Charles Bovary développé dans le chapitre VII du roman de Flaubert :

¹ *Ibid.*, p. 19.

² *Ibid.*, p. 22.

³ L. DOLEŽEL, *Heterocosmica, op. cit.*, p. 152 : « More recently, the *Ich*-form has been joined by subjectivized *Er*-form, a narrative mode formed when features of subjectivity penetrate in a lesser or higher degree into the third-person texture. In modern literature, both of these subjective modes of narrative have been cultivated with unprecedented intensity and diversity ».

⁴ *Ibid.*, p. 152-153 : « This narrative mode can be roughly characterized as a mixed texture, blending formal features of the third-person narrative with semantic and indexical features of fictional persons' discourse ; the markers of subjectivity accumulate in a higher or lesser "dosage." The conventional authentication force is weakened but not voided : it is sustained by the texture's grammatical features, shared with the authoritative narrative. Subjectivized *Er*-form constructs fictional facts relativized to a certain person (or group of persons), facts commingled with subjective attitudes, assumptions, emotions, and so on ».

La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient, dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie. [...] Il ne savait ni nager, ni faire des armes, ni tirer au pistolet, et il ne put, un jour, lui expliquer un terme d'équitation qu'elle avait rencontré dans un roman.¹

C'est ici un narrateur anonyme et impersonnel qui raconte l'histoire, toutefois, Doležel remarque à juste titre que le portrait est coloré de la subjectivité de l'héroïne, qui déplore le peu d'inclination de son époux pour des activités romanesques comme le duel ou l'équitation. En somme,

[c]'est le Charles d'Emma, ses propriétés et ses défauts qui sont perçus par son œil critique. Cependant, ce portrait ne peut être considéré comme une construction purement subjective et inauthentique ; un certain degré d'authenticité lui est conféré par son introduction au sein d'une narration à la troisième personne. Le caractère de Charles fait partie du domaine relativement authentique concernant les faits du monde fictionnel. Nous ne sommes pas surpris d'en trouver la confirmation dans ses faits et gestes.²

Chez Flaubert, cette authentification relative, fréquemment employée, cohabite néanmoins avec un maintien de l'authentification maximale de certains états de choses fictionnels, ainsi dans l'incipit de *L'Éducation sentimentale* : « Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la *Ville-de-Montereau*, près de partir, fumait à gros tourbillon devant le quai Saint-Bernard »³.

b. De Zola à Pérez Galdós : authentification graduée et authentification retardée

La fin du siècle dévoile les mêmes mécanismes hybrides, qu'il s'agisse de l'authentification retardée ou graduée. Chronologiquement, cette dernière se rencontre aussi dans la fiction zolienne qui suit encore, *grosso modo*, le même fonctionnement que chez Flaubert. Dans *L'Assommoir*, au sein d'un incipit *in medias res*, la « *Er*-forme subjectivée » apparaît d'emblée. Depuis sa fenêtre, Gervaise guette un éventuel retour de Lantier qu'elle

¹ G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, op. cit., p. 72.

² L. DOLEŽEL, *Heterocosmica*, op. cit., p. 153 : « This is Emma's Charles, his properties and deficiencies perceived by her critical eye. At the same time, however, this portrayal cannot be taken as a purely subjective, nonauthentic construct ; it is given a degree of authenticity by being introduced within the *Er*-form narrative. Charles's character is part of the relatively factual domain of the fictional world. We are not surprised to find a confirmation of this character in his acting ».

³ G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, op. cit., p. 49.

croyait [...] avoir vu entrer au bal du Grand-Balcon, [...] et, derrière lui, elle avait aperçu la petite Adèle, une brunisseuse qui dînait à leur restaurant, marchant à cinq ou six pas, les mains ballantes, comme si elle venait de lui quitter le bras [...].¹

Était-ce vraiment Adèle qui était avec Lantier ? Lui tenait-elle vraiment le bras quelques minutes auparavant ou toute la scène n'a-t-elle été que fantasmée par Gervaise, du fait de sa jalousie et de sa fatigue, le texte étant modalisé par le recours à un marqueur de croyance propre, selon Deložel, à attester d'une forme mixte, mais aussi par une perception visuelle incertaine du fait de sa fugacité (« elle avait aperçu ») et une interprétation personnelle de la scène : « comme si... » ? L'état de choses fictionnel n'est pas ici parfaitement authentifié et rien n'indique, à ce stade, que les faits soient véridiques : il faudra attendre la confirmation du narrateur dans un fragment objectif. C'est dire que la théorie de l'authentification de Doležel rejoint sur ce point la sémantique narrative de Marie-Laure Ryan qui

décrit les univers narratifs – qu'ils soient ou non fictionnels – comme des systèmes modaux dans lesquels les faits externes (c'est-à-dire physiques) affirmés par le narrateur jouent le rôle de « monde textuel actuel ». Ce centre ontologique est entouré par les petits systèmes solaires formés par les univers privés des personnages. Chacun de ces sous-systèmes est centré autour d'un monde épistémique, ou monde-K (pour *knowledge* [« savoir »]), qui contient la représentation propre au personnage du système entier – c'est-à-dire, à la fois du monde actuel, mais aussi des mondes privés des autres personnages. [...] Du point de vue du lecteur, le monde-K des personnages contient une image potentiellement inexacte du monde actuel de l'univers narratif, mais suivant le point de vue du personnage, cette image est le monde actuel lui-même.²

Cette authentification relative des faits fictionnels cohabite néanmoins, dans le même chapitre, avec une authentification maximale dans le discours du narrateur, ainsi du portrait objectif de Lantier : « C'était un garçon de vingt-six ans, petit, très brun, d'une jolie figure, avec de minces moustaches qu'il frisait toujours d'un mouvement machinal de la main »³.

Tristana (1892) de Benito Pérez Galdós dévoile un mécanisme d'authentification retardée qui semble plus sommaire que celui mis en place par Flaubert, mais qui est en réalité plus complexe du point de vue pragmatique. La première mention de l'un des personnages de l'histoire se déroule comme suit, dans l'incipit :

¹ É. ZOLA, *L'Assommoir*, *op. cit.*, p. 45.

² M.-L. RYAN, « Possible Worlds », *art. cit.* : « describes narrative universes – whether fictional or not – as modal systems in which the external (i.e., physical) facts asserted by the narrator play the role of “textual actual world”. Surrounding this ontological center are the little solar systems formed by the private universes of the characters. Each of these subsystems is centered around an epistemic world, or K (for knowledge) world, which contains the character's representation of the entire system – that is, of both the actual world and the private worlds of the other characters [...]. From the reader's point of view, the K-World of characters contains a potentially inaccurate image of the actual world of the narrative universe, but from the character's point of view this image is the actual world itself ».

³ É. ZOLA, *L'Assommoir*, *op. cit.*, p. 51.

Lorsque je rencontrai pour la première fois ce personnage [...], l'on me dit qu'il se nommait *don Lope de Sosa* [...]; et il est vrai que quelques amis facétieux l'appelaient ainsi; mais il se nommait en réalité *don Lope Garrido*. Plus tard, j'appris même que son acte de naissance mentionnait *don Juan López Garrido*: ainsi donc c'était notre héros qui avait inventé ce sonore *don Lope* [...].¹

À première vue, le roman de Pérez Galdós recourt à une narration prise en charge par un personnage. L'emploi du « je » ne saurait toutefois figurer davantage dans l'incipit qu'un tour de rhétorique qui consiste à faire croire au statut d'observateur du narrateur, en vérité omniscient, racontant la suite de l'histoire à la troisième personne. Comme on l'a vu, la fiction cervantine elle-même débute par un « je », laquelle est visiblement pastichée par l'attaque du texte de Galdós: « [d]ans le quartier populeux de Chamberí, du côté du Château d'eau plutôt que de Cuatro Caminos, vivait, il y a quelques années, un hidalgo à la fière allure et au nom ronflant [...] »².

L'originalité de l'incipit de Galdós consiste à raffiner la fausse narration à la première personne jusqu'à employer les indices pragmatiques qui permettent l'authentification des faits dans un récit de ce type, en particulier « des outils identifiant les sources [du] savoir » du narrateur³. Ici, l'authentification du nom du personnage se développe en trois temps: une information erronée de seconde main d'abord, puis un pseudonyme qui donne l'impression d'avoir été appris par le narrateur au contact du personnage, l'information exacte, enfin, grâce à la consultation de l'acte de baptême, source la plus fiable du savoir.

Apparaît ainsi, comme chez Flaubert, une forme d'authentification retardée, davantage qu'une authentification relative du personnage et du monde qu'il habite. S'y ajoute néanmoins une feinte, l'incipit faisant croire à un récit à la première personne alors que la suite gomme très vite le « je » autant que les justifications du savoir du narrateur. Un autre fait fictionnel est ainsi retardé, sans que le narrateur ne prenne la peine de citer ses sources:

L'âge du bon gentilhomme, d'après les calculs auxquels il se livrait lorsque la conversation tombait sur ce sujet, était aussi difficile à déterminer avec précision que l'heure d'une montre dérangée, dont les aiguilles s'obstineraient à rester immobiles. Il s'était installé dans sa quarante-neuvième année, comme si la terreur instinctive de la cinquantaine l'eût arrêté à cette redoutable frontière du demi-siècle; mais il n'était au pouvoir de personne, pas même du bon

¹ B. PÉREZ GALDÓS, *Tristana*, trad. S. RAPHAËL, Paris, Aubier, 1972, p. 33/32: « *La primera vez que tuve conocimiento de tal personaje [...] dijeronme que se llamaba don Lope de Sosa [...]; y, en efecto, nombrábanle así algunos amigos maleantes; pero él respondía por don Lope Garrido. Andando el tiempo, supe que la partida de bautismo rezaba don Juan López Garrido, resultando que aquel sonoro don Lope era composición del caballero [...]* ».

² *Ibid.*, p. 33/32: « *En el populoso barrio de Chamberí, más cerca del Depósito de aguas que de Cuatro Caminos, vivía no ha muchos años un hidalgo de buena estampa y nombre peregrino [...]* ».

³ L. DOLEŽEL, « *Truth and Authenticity in Narrative* », art. cit., p. 18: « *devices identifying the sources of his knowledge* ».

Dieu, de lui ôter ses cinquante-sept ans qui, pour être bien conservés, n'en étaient pas moins bien sonnés.¹

La supercherie mise en place par Pérez Galdós dans son incipit ne nuit jamais à l'autorité d'authentification du narrateur, d'une part, car sous sa forme en *Ich*, ce dernier allègue les sources de son savoir sur don Lope, d'autre part, car une fois la forme en *Er* réinstaurée, la convention lui redonne une autorité qui ne saurait être questionnée. Il en va différemment des fictions des premières décennies du vingtième siècle qui, si elles semblent hériter de ces tendances, les conduisent sur des terrains plus ambigus encore, cette fonction apparaissant, comme bien d'autres dans l'esthétique moderniste, associée à une forme d'excès.

Certains textes modernistes écrits à la première personne réfléchissent cette question de l'authentification des faits d'une manière plus ou moins visible. Dès qu'un être fictionnel devient le narrateur d'une histoire, la sienne propre ou celle d'un autre personnage, les états de choses exposés par cette dernière ne peuvent pas être immédiatement certifiés authentiques. C'est ce qui est plaisamment remarqué par le narrateur du roman *Le Soleil se lève aussi* d'Hemingway, Jacob Barnes, à propos de l'anecdote qui ouvre le texte, celle du nez cassé de Robert Cohn, dans une forme qui met explicitement en question l'authenticité de ce qui sera raconté, un peu comme chez Pérez Galdós, à la différence près que le récit est pris en charge par un (vrai) narrateur-personnage :

Je n'ai jamais rencontré personne de sa promotion qui se souvînt de lui, on ne se rappelait même plus qu'il avait été champion de boxe, poids moyen.

Je me méfie toujours des gens francs et simples, surtout quand leurs histoires tiennent debout, et j'ai toujours soupçonné que Robert Cohn n'avait peut-être jamais été champion de boxe, poids moyen, que c'était peut-être un cheval qui lui avait marché sur la figure, ou que sa mère avait peut-être eu peur ou qu'elle avait vu quelque chose ou que peut-être, dans son enfance, il s'était heurté quelque part.²

Ce passage vaut autant pour sa nature métastylistique – le récit du narrateur hemingwayien se voudra lui aussi « franc et simple » – que pour la mise en garde faite à tout lecteur ou auditeur

¹ B. PÉREZ GALDÓS, *op. cit.*, p. 33-35/32-34 : « *La edad del buen hidalgo, según la cuenta que hacía cuando de esto se trataba, era una cifra tan imposible de averiguar como la hora en un reloj descompuesto, cuyas manecillas se obstinaran en no moverse. Se había plantado en los cuarenta y nueve, como si el terror instintivo de los cincuenta le detuviese en aquel temido lindero del medio siglo ; pero ni Dios mismo, con todo su poder, le podía quitar los cincuenta y siete, que no por bien conservados eran menos efectivos* ».

² E. HEMINGWAY, *Le Soleil se lève aussi*, trad. M.-E. COINDREAU, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007 [1949], p. 16. *The Sun Also Rises*, London, Arrow Books, 2004 [1926], p. 3 : « *I never met anyone of his class who remembered him. They did not even remember that he was middleweight boxing champion. / I mistrust all frank and simple people, especially when their stories hold together, and I always had a suspicion that perhaps Robert Cohn had never been middleweight boxing champion, and that perhaps a horse had stepped on his face, or that maybe his mother had been frightened or seen something, or that he had, maybe, bumped into something, as a young child [...]* ».

d'un récit à la première personne qui nécessite, selon Doležel et comme c'est *a priori* le cas ici, une indication sur les sources d'un savoir¹. En somme, méfiez-vous des histoires que l'on vous raconte quand nulle autorité n'est là pour les authentifier semble dire ici Jacob Barnes entre les lignes. Mais le jeu hemingwayien se déploie ici à un double niveau : Jacob a raison de se méfier d'un récit à la première personne, mais le lecteur d'Hemingway devrait en faire autant car l'origine du nez cassé de Robert Cohn cherche à être authentifiée par un narrateur de première personne, Jacob lui-même, dont l'autorité ne saurait demeurer que relative. Ici, le lecteur est obligé de postuler que la source du narrateur est Robert Cohn lui-même, qui serait tout à fait susceptible de mentir. C'est d'ailleurs ce que sous-entend l'autre source alléguée au début du passage, les condisciples de Princeton, lesquels semblent démentir l'histoire et n'authentifieraient pas, par conséquent, l'origine du nez cassé de Robert Cohn. La suite du passage semble toutefois donner une réponse fiable : « Mais, finalement, quelqu'un vérifia l'histoire de Spider Kelly. Spider Kelly, non seulement se rappelait Cohn, mais il s'était souvent demandé ce qu'il était devenu »². La source est ici identifiée, mais elle demeure imprécise puisque de troisième main : Jacob sait par quelqu'un qui sait par Spider Kelly. Impossible dès lors pour le lecteur d'avoir la certitude de l'origine du nez cassé de Robert Cohn.

Le parcours dessiné ici montre bien que l'authentification du monde fictionnel, non problématique ou presque chez Balzac, se brouille au fur et à mesure que le siècle avance en raison de la perte de l'autorité d'authentification par les narrateurs des récits. Il semble en effet que ce ne soit plus l'authentification dyadique qui s'apparente à la texture narrative la plus commune, mais l'authentification graduée autant que de nombreux phénomènes, tous plus ou moins ambigus, de mixité et d'hybridité, qui aboutissent à une fiction moderniste marquée par une forme d'inauthenticité, que celle-ci soit la conséquence de la raréfaction du discours narratorial au profit des paroles et pensées des personnages ou, au contraire, d'une présence envahissante du narrateur.

¹ L. DOLEŽEL, *Heterocosmica*, op. cit., p. 155 : « L'ingrédient principal de la compétence du narrateur en *Ich* est le savoir privilégié. Pour affirmer et maintenir ce privilège, le narrateur a recours à deux outils principaux : la délimitation de l'étendu de ce savoir et l'identification de ses sources » : « *The main ingredient of the Ich-narrator's competence is privileged knowledge. To assert and maintain this privilege, the narrator resorts to two main devices : delimiting the scope of this knowledge and identifying its sources* ».

² E. HEMINGWAY, op. cit., p. 16/3-4 : « [...] *but I finally had somebody verify the story from Spider Kelly. Spider Kelly not only remembered Cohn. He had often wondered what had become of him* ».

II. Une certaine idée de l'inauthentique

1) À la recherche du narrateur perdu

a. Questions sans réponses : entre le ludique et l'axiologique

Le jeu sur l'authentification des états de choses fictionnels, qui passe par un récit à la première personne chez Hemingway, est intégré à une narration à la troisième personne chez Joyce et Woolf, laquelle est marquée par la disparition quasi totale de l'autorité d'authentification alors même que le fantôme du narrateur de troisième personne reste présent. Par conséquent, dans *Ulysse* comme dans *Mrs Dalloway*, il demeure parfois difficile d'assigner une valeur de vérité fictionnelle à certains énoncés.

La question apparaît d'abord d'une façon ludique au sein d'*Ulysse*, par le truchement de l'énigme de l'origine du lit conjugal. L'objet apparaît pour la première fois dans « Calypso », au moment où Bloom, fraîchement levé, vient questionner Molly sur la teneur de son petit déjeuner :

Il entendit alors un chaud, un profond soupir, plus assoupi, comme elle se retournait dans le lit et que les anneaux de cuivre desserrés cliquetaient. Il faut vraiment que je le fasse réparer. Dommage. Le transport depuis Gibraltar. [...] Qu'est-ce que son père a pu payer ça ? Vieux modèle. Ah oui, au fait. Acheté à la vente du gouverneur.¹ (*U*, p. 61)

Dans cet extrait, qui témoigne bien de la forme mixte analysée par Doležel – on y trouve encore un narrateur de troisième personne, mais, davantage que dans les romans analysés précédemment, la subjectivité du protagoniste s'affiche par le recours au monologue intérieur non signalé – Bloom atteste l'origine qu'il pense être celle de son lit. Mais cette information sur le mobilier fictionnel est contredite par Molly dans « Pénélope » : « maintenant le vieux stropiat de lit à musique il me fait toujours penser au vieux Cohen qui a dû bien souvent se gratter dedans tant et plus lui il croit que papa l'avait acheté à Lord Napier [...] »² (*U*, p. 844). Dans ce retour à l'origine du lit conjugal en toute fin de roman, Molly semble (enfin) authentifier une pièce du mobilier du monde fictionnel que nous venons d'arpenter et discréditer l'information livrée dans le monologue de son époux. Néanmoins, doit-on accorder du crédit à la pensée de Molly Bloom ? Qui dit vrai dans *Ulysse* de Léopold ou de Molly ? Marie-Laure Ryan écrit que

¹ « He heard then a warm heavy sigh, softer, as she turned over and the loose brass quoits of the bedstead jingled. Must get those settled really. Pity. All the way from Gibraltar. [...] Wonder what her father gave for it. Old style. Ah yes, of course. Bought it at the governor's auction » (49).

² « now the lumpy old jingly bed always reminds me of Old Cohen I suppose he scratched himself in it often enough and he thinks father bought it from Lord Napier [...] » (731).

[d]u point de vue des personnages, le monde des croyances, ou plutôt un sous-ensemble de ce monde, joue le rôle de monde actuel, puisqu'une croyance est une proposition que l'on tient pour vraie. Mais le lecteur, qui a accès au monde actuel par le discours du narrateur, est capable de juger si les croyances des personnages contiennent des erreurs et par conséquent de les distinguer du monde actuel du texte.¹

Dans « Pénélope », Molly Bloom semble corriger l'erreur de son époux, cependant, aucun narrateur ne viendra jamais nous certifier l'origine du lit conjugal et le lecteur reste placé face à deux croyances qui se contredisent. Rien ne nous assure en effet que celle de Molly n'est pas aussi fautive d'autant plus qu'« [o]n ne peut [...] rien affirmer qui ne soit sujet à caution ou à révision au sujet de Molly »² dans la mesure où son monologue apparaît comme un tissu de contradictions. En effet, le monologue clôturant *Ulysse* ne saurait être investi que d'une autorité d'authentification relative, le narrateur de troisième personne ayant totalement disparu à la fin d'« Ithaque ». De plus, et nous y reviendrons, le monologue autonome de Molly n'est-il pas le parangon d'une « construction non authentique et purement subjective »³ mentionnée par Doležel ? À proprement parler, il demeure impossible d'affirmer la vérité fictionnelle des deux propositions suivantes :

- a) le lit conjugal des Bloom a été acheté par le major Tweedy à la vente du gouverneur Lord Napier
- b) le lit conjugal des Bloom a appartenu au vieux Cohen et a été récupéré par le major Tweedy

Il faudrait ici se livrer aux inférences sur la source du savoir respectif des deux personnages pour émettre l'hypothèse que le major Tweedy étant le père de Molly, c'est sans doute à elle qu'il revient d'authentifier l'origine du lit conjugal, mais la réponse ne peut être livrée avec certitude et la source de son savoir n'est pas mentionnée par Molly⁴. Terminons cette analyse par deux remarques. La première, narrative, concerne le raffinement joycien dans l'hybridation de la texture d'*Ulysse*. Face à la disparition de l'autorité d'authentification du narrateur, voire l'effacement pur et simple de ce dernier, le lecteur doit procéder à une enquête : il lui faut chercher ce qui est naturellement, selon les conventions du genre narratif, affirmé par le narrateur de *Er*-forme ou ce qui est allégué par le narrateur de *Ich*-forme, c'est-à-dire la source d'un savoir. En somme, les caractéristiques pragmatiques des deux types de

¹ M.-L. RYAN, « Cosmologie du récit des mondes possibles aux univers parallèles », *art. cit.*, p. 59.

² J.-M. RABATÉ, *James Joyce, op. cit.*, p. 164.

³ L. DOLEŽEL, *Heterocosmica, op. cit.*, 153 : « a purely subjective, nonauthentic construct ».

⁴ Ces effets ont été particulièrement bien analysés par Derek Attridge dans son article « Reading Joyce », à partir de sa lecture de la nouvelle « Évelyne » de *Dublinois*. Il écrit que « ce qu'un personnage pense ne possède que la validité que le lecteur a l'intuition qu'il faut donner à cette pensée » : « if a character thinks it, however, it has only as much validity as we feel we can ascribe to that thought ». D. ATTRIDGE, « Reading Joyce », in D. ATTRIDGE (ed.), *The Cambridge Companion to James Joyce, op. cit.*, p. 6.

narration se mêlent. La seconde remarque prouve le profit exégétique que peut générer une lecture sémantique de la fiction. Si les discours pourvus de l'autorité d'authentification créent le monde fictionnel d'une façon performative et l'authentifient dans un même mouvement, non seulement l'origine du lit des Bloom n'est pas authentifiée, mais, d'une certaine façon, le lit n'existe pas dans le monde du texte, intrication de l'épistémologique et de l'ontologique qui remet en question la séparation entre ces deux dominantes opérée par un théoricien comme Brian McHale¹. De là à déceler une manière discursive pour marquer la désunion du couple, il n'y a qu'un pas. Il faut toutefois ajouter que sous cet aspect, le lit inexistant des Bloom constitue l'envers absolu du modèle homérique à un double niveau : dans sa solidité même, puisque le lit d'Ulysse et Pénélope a été taillé par le héros dans un olivier ; par le secret quant à son origine également, ce dernier étant partagé par les époux, Pénélope en faisant même l'une des épreuves pour reconnaître Ulysse lors de son retour à Ithaque².

Ces questions relatives à l'authentification de la fiction ne se limitent pas, chez Joyce, au seul lit du couple principal, loin s'en faut, et apparaissent à d'autres endroits stratégiques d'une façon plus complexe. « Le Cyclope » permet aussi un jeu sur la question de l'authentification fictionnelle par le recours, notamment, à une *Ich*-forme prise en charge, en référence à la ruse d'Ulysse pour échapper à Polyphème dans *L'Odyssée*, par personne c'est-à-dire un je ici totalement anonyme. Comme pour illustrer d'une manière ludique l'authenticité relative de tout récit à la première personne, l'épisode développe, sur sa fin, ce qui peut apparaître au premier abord comme un tissu de mensonges relatifs à Bloom, lesquels se nourrissent de l'antisémitisme ambiant suscité par les prises de parole du Citoyen. Bloom cherche Martin Cunningham pour régler des questions relatives à la pension de la famille Dignam et quitte quelques minutes le groupe formé par le narrateur, Joe et le Citoyen qui enchaînent les pintes dans le pub de Barney Kiernan. C'est précisément durant ce laps de temps que ledit Martin Cunningham arrive, en compagnie de John Wyse Nolan et Lenehan. Ce dernier croit savoir où est parti Bloom en réalité :

- Je sais où il est parti, que dit Lenehan, qui faisait craquer ses doigts.
- Qui ? que je dis.
- Bloom, qu'il dit. Le Palais de Justice c'est une craque. Il avait quelques ronds sur *Prospectus* et il est parti récolter la manne. [...] C'est là qu'il est allé, que dit Lenehan. J'ai rencontré Bantam Lyons qui allait mettre sur le canasson si je ne l'avais pas empêché et il m'a dit que c'était Bloom qui lui avait donné ce tuyau. Je parie tout ce que vous voudrez qu'il

¹ Voir *supra*, p. 174 et sq.

² Voir HOMÈRE, *L'Odyssée*, trad. V. BÉRARD, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2004 [1996], chant XXIII, p. 470-471, v. 174-204.

gagne cent shillings pour cinq. Il est seul dans Dublin à avoir ça. Une rosse de la dernière heure.¹

La réaction du narrateur ne se fait pas attendre : « [...] j'avais bien vu qu'il avait [...] des démangeaisons de se défiler [...] »² (*U*, p. 377). Aucune autre voix narrative investie d'une quelconque autorité d'authentification ne viendra confirmer ou infirmer les allégations de Lenehan et, comme souvent chez Joyce, c'est au lecteur qu'il revient de déceler le mensonge dans cette croyance inauthentique qui découle d'une équivoque née dans « Calypso ». Bantam Lyons questionne en effet Bloom sur ses pronostics liés à la *Coupe d'or*, compétition d'équitation qui doit avoir lieu dans l'après-midi. Bloom lui propose alors de lui donner son journal pour consulter les pronostics, qu'il s'apprête à jeter (en anglais *to throw away*). L'un des chevaux en course porte précisément le nom de *Throwaway* – traduit en français, faute de mieux, par *Prospectus*³ – et Bantam Lyons prend la remarque de Bloom pour un conseil. De l'équivoque naissent la médisance et le mensonge qui s'incarnent ici dans un morceau de discours rapporté qui brille par son inauthenticité.

Ce n'est pourtant pas sous cet angle que le chapitre est le plus ambigu. D'une façon proche de celle d'Ernest Hemingway, le narrateur anonyme du « Cyclope » se fait aussi le rapporteur d'une histoire racontée par un tiers, en l'occurrence ici, un certain Pisser Burke, uniquement présent dans le roman à travers les mentions d'autres personnages. Le narrateur anonyme du « Cyclope » rapporte ainsi une suite d'événements racontés par Pisser Burke, qui en fut soi-disant l'un des témoins :

Quand c'est qu'ils [Bloom et Molly] perchaient aux Armes de la Cité, Pisser Burke m'a raconté qu'y avait là une vieille bonne femme avec un hurluberlu de neveu à moitié louf et Bloom qu'essayait de lui mettre le grappin dessus il la dorlotait il lui faisait son bezigue tout ça pour se faire coucher sur le testament et il n'aurait pas mangé de la viande le vendredi parce que la vieille elle était toujours à se taper sur le gésier et il menait le nigaud à la promenade.⁴ (*U*, p. 344-345)

¹ « - *I know where he's gone, says Lenehan, cracking his fingers.*

- *Who ? says I.*

- *Bloom, says he, the courthouse is a blind. He had a few bob on Throwaway and he's gone to gather in the shekels. [...] That's where he's gone, says Lenehan. I met Bantam Lyons going to back that horse only I put him off it and he told me Bloom gave him the tip. Bet you what you like he has a hundred shillings to five on. He's the only man in Dublin has it. A dark horse » (319).*

² « *I knew he was uneasy [...] in his mind to get off the mark » (319).*

³ La traduction la plus récente du texte opte pour une solution radicalement différente. Le cheval devient « *Jetsam* », l'équivoque étant engendrée par la réplique de Bloom à propos du journal traduite ainsi dans « Les Lotophages » : « Il fallait que je *jette ça* de toute façon » (nous soulignons). Il faut imaginer que les deux mots sont prononcés rapidement, formant un « *jetsa* » qui peut faire naître l'équivoque. J. JOYCE, *Ulysse*, trad. P. BATAILLARD pour « Les Lotophages », T. SAMOYAUULT pour « Le Cyclope », p. 126 et 481.

⁴ « *Time they were stopping up in the City Arms Pisser Burke told me there was an old one there with a cracked*

L'épisode mentionné ici par Pisser Burke et rapporté par le narrateur anonyme est celui de la cohabitation du couple Bloom, logeant alors à l'hôtel des Armes de la Cité, avec la tante veuve de Stephen Dedalus, personnage transfuge de *Portrait*, « Dante » Riordan. Selon lui, Bloom aurait eu des vues sur la fortune de la veuve, mais aucune confirmation précise n'intervient dans l'économie du roman, du moins dans une narration prise en charge par le narrateur de troisième personne. Le souvenir de Dante Riordan est pourtant récurrent : dans « Hadès », l'enterrement de Dignam entraîne Bloom à se remémorer la mort de la veuve, sans autre marqueur affectif (*U*, p. 109) ; dans « Les Lestrygons », une pensée de Bloom concernant les chiens lui rappelle celui de Mme Riordan. Mais sur l'ensemble de ces notations, aucune ne vient corroborer les allégations de Pisser Burke relayées par le narrateur du « Cyclope ». Deux autres références se trouvent respectivement au sein des épisodes « Circé » et « Ithaque ». La scène théâtrale qui compose « Circé » fait en effet intervenir Mme Riordan, l'apparition du personnage étant accompagnée de la didascalie suivante : « (*Déchire son testament*) »¹ (*U*, p. 544). Au sein d'« Ithaque », le narrateur rappelle les « quelque[s] geste[s] charitable[s] »² (*U*, p. 736) effectués par Bloom pour la veuve, qui corroborent, d'une façon plus élégante, les dires de Pisser Burke sans ajouter foi, cependant, à la vénalité bloomienne : « Il avait quelquefois, par de chaudes soirées d'été, poussé cette veuve infirme et rentière, bien que modeste rentière, dans sa petite voiture d'invalides [...] »³ (*U*, p. 736), le narrateur précisant ensuite que Bloom garde en mémoire « sa fortune supposée »⁴. Les allégations de Pisser Burke seraient-elles fondées et ainsi, son récit authentique ? Les deux dernières mentions permettent-elles en tout cas de l'authentifier ? Cela reste difficile à affirmer du point de vue de la seule authentification permise par la voix narrative car « Circé » en est, en sa qualité de pièce de théâtre insérée, visiblement dépourvue. L'on sait cependant que le chapitre représente, sous une forme dramatique, carnavalesque et hyperbolique, bon nombre de fantasmes bloomiens, et par ailleurs, que la narration catéchistique d'« Ithaque » reste colorée de la subjectivité du protagoniste, comme on l'a vu⁵. Serait-ce encore une fois à Molly que revient le fin mot de l'histoire ? Cette dernière mentionne en effet « cette vieille tourte de Mme Riordan » dès le commencement de son monologue, elle « qui ne [leur] a pas laissé un

loodheramaun of a nephew and Bloom trying to get the soft side of her doing the mollycoddle playing bézique to come in for a bit of a wampum in her will and not eating meat of a Friday because the old one was always thumping her craw and taking the lout out for a walk » (290).

¹ « (Tears up her will) » (466).

² « *special corporal work of mercy* » (641).

³ « *He had sometimes propelled her on warm summer evenings, an infirm widow of independant, if limited means, in her convalescent bathchair [...]* » (641).

⁴ « *her suppositious wealth* » (641).

⁵ Voir *supra*, p. 264 et sq.

sou »¹ (*U*, p. 802). Molly serait-elle plus franche qu'un Bloom qui n'oserait pas s'avouer sa philanthropie intéressée vis-à-vis de la tante de Stephen ? Mais le monologue final ne saurait constituer une source parfaitement fiable d'authentification. Que les dires de Pisser Burke soient vérité ou pure médisance, ils posent la question de l'authenticité de la parole au sein du roman, laquelle ne peut parfois, comme c'est le cas ici, jamais être établie complètement et laisse donc certaines données du monde fictionnel dans le flou.

La question de l'authentification fictionnelle apparaît cependant ici capitale dans la mesure où elle se fait le relais d'un potentiel discours axiologique. Les médisances de Pisser Burke et surtout du narrateur sont en effet teintées d'une coloration antisémite que « Le Cyclope » place au premier plan. Jamais aucune autorité ne vient cependant condamner ces propos et, on vient de le voir, le recoupement entre les visions, toutes d'une authenticité relative, quant à la supposée vénalité de Bloom, pourrait donner raison aux médisants et accréditer un stéréotype antisémite. Autrement dit, Joyce laisse les coudées franches à son lecteur quant à la vision qu'il se forgera de Bloom, pari axiologiquement risqué, mais synonyme d'un respect absolu de la liberté du lecteur proche de l'éthique d'un Gide.

Mrs Dalloway témoigne, comme *Ulysse*, de la quasi-disparition de l'autorité d'authentification. « Curieux narrateur que celui de *Mrs Dalloway* » écrit Belinda Cannone,

[n]arrateur qui ne sait pas grand-chose, qui comprend si peu, narrateur rien moins qu'omniscient, qui se manifeste, mais ne pouvant guère restituer que sa méconnaissance des êtres qu'il évoque, son incompréhension des mécanismes qui régissent la société, son regard ébahi, son étonnement devant le monde.²

L'on pourrait être tenté de rapprocher sous cette optique le narrateur woolfien de celui des *Faux-Monnayeurs* mais, on le verra, le narrateur gidien, comme celui des deux autres romans de Virginia Woolf, surtout du fait de sa personnalisation, oriente le roman vers un statut potentiellement métafictionnel auquel *Mrs Dalloway* ne peut pas directement prétendre³. La nature curieuse du narrateur woolfien permet de relever une autre insuffisance de la typologie de Doležel : s'il réserve légitimement une place au cas de narrateurs non fiables et menteurs, il ne dit rien des fictions racontées par un narrateur de troisième personne anonyme et impersonnel qui ne parviendrait pas à authentifier pleinement le monde fictionnel. Il se contente d'une intuition, qu'il renvoie à des recherches futures :

¹ « that old faggot Mrs Riordan [...] she never left us a farthing [...] » (698).

² B. CANNONE, *op. cit.*, p. 48.

³ Contrairement à *La Chambre de Jacob*, *Orlando*, *Les Faux-Monnayeurs* ou même *Les Caves du Vatican*, *Mrs Dalloway* ne lève pas directement le voile sur les mécanismes qui président à sa création. Pour le dire autrement, rien, dans le roman de Woolf, ne perturbe *a priori* la suspension volontaire d'incrédulité.

le narrateur sans autorité d'authentification est un facteur très important de nombreuses narrations modernes, incluant des romans de Kafka, Beckett et d'autres ; cette intuition a besoin, bien entendu, d'une confirmation par des recherches accrues en matière de sémantique du roman moderne.¹

Ainsi, comme Joyce, mais selon une technique différente, Virginia Woolf généralise l'authentification relative jusqu'à aboutir à des états de choses potentiellement impossibles à authentifier. Le passage de la voiture du dignitaire, commenté plus haut², l'illustre bien. En effet, pour les réponses :

- a) Le Prince de Galles occupe la voiture
- b) Le Premier Ministre occupe la voiture
- c) La Reine occupe la voiture

aucune ne peut être dite vraie dans le monde fictionnel, chacune renvoyant aux supputations des observateurs de la scène. D'une façon révélatrice, Woolf se plaît à mettre en œuvre un critère pragmatique propre à authentifier le récit de première personne, l'origine des sources d'un savoir, pour le déplacer en des temps eschatologiques, manière ironique d'affirmer l'incapacité narrative à authentifier la figure présente dans l'automobile³.

Cette carence dans l'autorité d'authentification apparaît dans un autre passage, d'une façon plus complexe, au moment où Peter Walsh croise la route du couple Warren Smith. À ce stade du roman, et même si le récit de l'expérience du front de Septimus n'a pas encore été pris en charge par le narrateur, les pensées comme les discours rapportés du couple authentifient, du fait de leur convergence, la participation de Septimus au conflit et le traumatisme qui en découle. C'est la raison pour laquelle l'interprétation de l'attitude du couple livrée par Peter Walsh, dans laquelle il perçoit seulement « une scène épouvantable »⁴ (*MD*, p. 1130), une banale dispute, est erronée.

La suite de sa réflexion, dont les fragments investissent le discours du narrateur, créant une forme mixte, n'est guère plus authentique. Elle glisse imperceptiblement vers la question de la mode, puis d'un changement dans ce qu'il appelle, à d'autres endroits du texte, la « civilisation »⁵ :

¹ L. DOLEŽEL, « *Truth and Authenticity in Narrative* », art. cit., p. 22 : « *the narrator without authentication authority is a very important factor in many modern narratives, including novels by Kafka, Beckett and others ; this intuitive assumption needs, of course, confirmation by thorough research into the semantics of the modern novel* ».

² Voir *supra*, p. 250 et sq.

³ Voir *supra*, p. 251.

⁴ « *an awful scene* » (77).

⁵ Voir *supra*, p. 292, n. 1.

même les plus pauvres s’habillaient mieux qu’il y a cinq ans, cela sautait aux yeux. [...] Toutes les femmes, même les plus respectables, avaient un teint de rose ; les lèvres taillées au couteau ; des boucles de jais ; ce n’était partout que décoration, artifice ; il s’était incontestablement produit un changement. [...]

Ces cinq années – de 1918 à 1923 – il avait le sentiment qu’elles avaient beaucoup compté. Les gens étaient différents. Les journaux étaient différents. Par exemple, dans un hebdomadaire respectable, il y avait un journaliste qui parlait ouvertement de water-closets.¹ (*MD*, p. 1131)

Selon Peter Walsh, l’Angleterre a changé depuis la fin du premier conflit mondial, et la vision qui se dessine est celle d’une belle époque, occupée à de charmantes futilités. Ce jugement doit-il être tenu comme un fait à l’intérieur du monde fictionnel ? Le narrateur ne vient jamais l’accréditer, mais plusieurs indices permettent, au contraire, de le dénoncer comme inauthentique.

Premièrement, avant le passage cité plus haut, le texte précise que Peter Walsh a été absent durant les cinq années mentionnées. De plus, conformément au fonctionnement pragmatique d’un récit à la première personne dont le texte se rapproche ici, la source, non du savoir, mais de la croyance du personnage, c’est-à-dire « un hebdomadaire respectable », est peut-être immédiatement disqualifiée par le contenu mentionné. Enfin, la lecture verticale du roman, qui fonctionne aussi chez Joyce comme on l’a vu, par le contact indirect entre les époux Smith et Peter Walsh, vient discréditer sa croyance en un changement synonyme de réactualisation d’une belle époque. La vie londonienne est-elle aussi futile que Peter le postule, eu égard au traumatisme de Septimus qui implique que les stigmates de la Guerre soient encore présents après ces cinq années ? De plus, « la loque humaine »² (*MD*, p. 1140) que Peter rencontrera quelques pages plus loin, chantant une ritournelle « en face de la station de métro Regent’s Park »³ peut-elle être incluse dans le groupe de ces femmes, toutes apprêtées selon Peter Walsh, au « teint de rose » et « aux boucles de jais » ? La croyance relayée par la méditation du personnage, pour peu qu’on la compare aux passages qui l’entourent, apparaît foncièrement inauthentique et le fonctionnement du texte devient alors polémique : pour Septimus, pour la « loque humaine », ces cinq années n’ont strictement rien changé. « Loin d’avoir ouvert la voie à un monde nouveau, la guerre a au contraire consolidé l’ordre

¹ « *even the poorest dressed better than five years ago surely. [...] Every woman, even the most respectable, had roses blooming under glass ; lips cut with a knife ; curls of Indian ink ; there was design art, everywhere ; a change of some sort had undoubtedly taken place. [...] / These five years – 1918 to 1923 – had been, he suspected, somehow very important. People looked different. Newspapers seemed different. Now, for instance, there was a man writing quite openly in one of the respectable weeklies about water-closets* » (78).

² « *the battered woman* » (89).

³ « *just opposite Regent’s Park Tube Station* » (88).

ancien »¹ : face à la disparition de l'autorité d'authentification, à charge au lecteur d'en faire l'amer constat, même si celui-ci est mieux guidé chez Woolf que chez Joyce.

La distance que marque le roman moderniste par rapport au roman réaliste ne se lit pas uniquement en termes formels, mais aussi fictionnels et, autrement dit, la perte de l'autorité du narrateur dans l'acte d'authentification du monde projeté par le texte prouve que la convention générique sur laquelle est censée reposer cette autorité n'existe plus désormais. L'authenticité de la fiction est questionnée par les narrations respectives des romans de Joyce et de Woolf, cette interrogation pouvant se révéler riche de sens quant à l'interprétation axiologique de certaines données de la fiction. La destruction de l'autorité d'authentification engendre néanmoins une autre conséquence, plus complexe encore. Elle peut en effet conduire à une mise en doute des affirmations prises en charge par le narrateur de troisième personne.

Un tel état de fait peut être associé à un texte moderniste qui n'appartient pas au corpus primaire de cette étude, mais dont la convocation peut s'avérer intéressante dans la mesure où il illustre l'ambiguïté critique que l'authentification relative peut engendrer dans le cas d'un texte flirtant avec le fantastique. Dans les cas de Joyce et de Woolf, certains faits fictionnels non authentifiés restent dans le flou, et il appartient au lecteur de trancher, parfois, en faveur de telle ou telle explication ou de s'avouer vaincu si un fait demeure impossible à authentifier avec certitude. Dans d'autres textes néanmoins, le sens même de l'œuvre dépend plus étroitement de cette question de l'authentification. Comment expliquer que certains critiques puissent émettre des doutes quant à la vérité des assertions réalisées par un narrateur de troisième personne sinon en raison de l'authentification graduée des états de choses fictionnels à l'œuvre dans certains textes modernistes ? C'est, à notre sens, la raison des ambiguïtés intrinsèques de l'analyse de *La Nouvelle rêvée* d'Arthur Schnitzler que propose Jacques Le Rider. Schnitzler recourant massivement au style indirect libre et au monologue narrativisé, sa longue nouvelle apparaît emblématique de l'authentification graduée de la fiction mise en lumière par Doležel. Il faut préciser que la nouvelle intègre également un récit à la première personne dont les événements ne sauraient être considérés comme vrais, c'est-à-dire comme réellement advenus dans le monde fictionnel du texte, dans la mesure où il s'agit du rêve d'Albertine raconté à son époux Fridolin et qui présente de curieuses similitudes avec la mystérieuse cérémonie réellement vécue par ce dernier, *a priori*, lors de son odyssée nocturne.

¹ C. BERNARD, « *Mrs Dalloway* » de Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 37.

La soirée de Fridolin, bien que le récit qui en rend compte soit coloré de la subjectivité du protagoniste par le style indirect libre et le monologue narrativisé, est présentée comme un ensemble de faits par un narrateur de troisième personne qui reste bien présent. Le passage suivant illustre d'ailleurs l'oscillation entre une structure dyadique et l'authentification graduée :

Une fragrance étrangère, capiteuse, comme venue d'un jardin exotique, l'entourait. Un autre bras le frôla. Cette fois, c'était celui d'une nonne. Comme les autres, elle avait un voile noir enroulé autour du front, de la tête et de la nuque. Sous la dentelle de soie noire de son loup brillait une bouche sanguine. Où suis-je ? pensa Fridolin. Au milieu de fous ? Au milieu de conjurés ? Ai-je atterri dans une réunion de quelque secte religieuse ? Peut-être Nachtigall était-il spécialement payé pour ramener quelque non-initié que l'on voulait moquer ? [...] Une voix féminine s'était jointe aux sonorités de l'harmonium, une aria sacrée en vieil italien résonna à travers la pièce.¹

Le cadre de la scène, de même que les personnages qui y évoluent, sont authentifiés par la voix narrative, mais le contenu des pensées rapportées de Fridolin – si les guillemets sont escamotés, l'incise fonctionne ici comme indice pragmatique – ajoute une authentification relative, qui prend la forme de suppositions, le narrateur de troisième personne ne corroborant aucune des alternatives. Il est à noter que la nature réelle de la soirée ne sera jamais livrée à l'intérieur du texte. En d'autres termes, la perte de l'autorité d'authentification du narrateur permet de placer la nouvelle à la lisière du genre fantastique. Néanmoins, la narration assure, à en croire Doležel, la vérité fictionnelle de la scène mystérieuse, ou plutôt demi-vérité dans la mesure où, si la scène a bel et bien eu lieu, sa nature réelle de même que celle de ses participants n'est jamais clairement établie.

Comment expliquer, dès lors, la posture de Jacques Le Rider qui, au « point de vue dominant » de la critique du texte qui d'après lui « est celui du réalisme », substitue « le point de vue du “fantastique onirique” »² ? Il postule en effet qu'« on peut imaginer que Fridolin sombre dans le sommeil au début du chapitre IV, au moment où il lit le journal dans le café où il rencontre Nachtigall »³. Le narrateur n'affirme pourtant jamais rien de tel :

À cette seconde, tandis qu'il est confortablement installé au café, qu'Albertine dort tranquillement les bras croisés sous la nuque et que le Conseiller a quitté les souffrances de ce monde, Marie B., résidant 28, Schönbrunner Hauptstraße, se tord dans des douleurs insensées.

¹ A. SCHNITZLER, *La Nouvelle rêvée*, trad. PH. FORGET, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1991 [1926], p. 133.

² J. LE RIDER, *Arthur Schnitzler ou la belle époque viennoise*, Paris, Belin, coll. « Voix allemandes », 2003, p. 75.

³ *Ibid.*, p. 75.

Levant les yeux de son journal, il vit deux yeux fixés sur lui, à une table voisine. Etais-ce possible ? Nachtigall – ?¹

Si l'on suit Jacques Le Rider, le rêve pourrait débiter entre les deux paragraphes. Cela peut dans un premier temps paraître douteux, au-delà du fait que le narrateur de troisième personne n'indique pas le début d'une séquence onirique, du fait même de l'encadrement du passage qui semble témoigner, du côté de l'instance narrative, d'une pleine autorité d'authentification. Juste avant que Fridolin n'aperçoive Nachtigall en effet, le narrateur affirme la vérité des situations respectives d'Albertine, de Marie B., dont Fridolin vient de lire la nouvelle de la tentative de suicide dans un journal, et du conseiller, à la mort duquel il a assisté en sa qualité de médecin. Juste après le passage ci-dessus, le texte propose au surplus un portrait objectif de Nachtigall, c'est-à-dire un ensemble d'états de choses physiques :

c'était un homme grand, assez large, presque un peu lourd, jeune encore, avec de longs cheveux blonds et légèrement bouclés qui grisonnaient déjà un peu ça et là, et une moustache blonde tombant à la polonaise.²

De plus, le passage qui précède la rencontre avec Nachtigall est tout entier tourné vers une factualité brute, le narrateur authentifiant dans le même mouvement que le personnage les nouvelles d'un journal :

Des affiches en langue allemande avaient été arrachées dans une ville de Bohême. À Constantinople se tenait, en présence de Lord Cranford, une conférence concernant la construction d'une ligne de chemin de fer en Asie Mineure. La firme Benies & Weingruber avait déposé son bilan. La prostituée Anna Tiger avait vitriolé son amie Hermine Drobizky au cours d'une scène de jalousie. Ce soir, un « festin de hareng » avait lieu dans les Sophiensäle. Une jeune fille, Marie B., résidant 28, Schönbrunner Hauptstraße, s'était empoisonnée en absorbant du chlorure de mercure. – Tous ces faits, indifférents ou attristants, procuraient à Fridolin par leur banalité sèche une sensation de dégrisement et d'apaisement.³

Puisque Jacques Le Rider propose ni plus ni moins que de ne pas croire aux faits fictionnels, cette liste longue, sèche et ennuyeuse, n'est-elle pas la meilleure invitation pour déroger au principe d'authentification, pour voir dans la suite le rêve de Fridolin à partir de certains indices textuels ? Selon Le Rider en effet,

¹ A. SCHNITZLER, *La Nouvelle rêvée*, op. cit., p. 95.

² *Ibid.*, p. 95.

³ *Ibid.*, p. 93.

[c]ette hésitation entre le rêve et la veille est soulignée par des jeux de mots : « Que veux-tu dire ? demanda Nachtigall comme s'il sortait d'un rêve ». « Il rit et s'entendit rire, comme cela arrive dans les rêves ».¹

Il ajoute également un double critère de vraisemblance. Premièrement selon lui,

[i]l n'y a que dans les rêves qu'une femme peut tomber instantanément amoureuse au point non seulement d'offrir son corps, mais même de sacrifier sa vie pour l'homme qu'elle vient juste de rencontrer.²

C'est effectivement ce que fait l'inconnue de la soirée pour sauver Fridolin vite reconnu comme un intrus par les autres participants et, par conséquent, placé au cœur d'une situation périlleuse. Secondement, il lui paraît aussi étonnant que le costumier Gibiser lui fournisse une bure de moine, laquelle constitue précisément, alors que Fridolin l'ignore, le déguisement idoine pour se fondre dans la mystérieuse soirée. C'est, on le comprend aisément, un point de vue mimétique qui dicte ces deux remarques. En d'autres termes, la scène de l'orgie chez Schnitzler semble étrange et par conséquent potentiellement onirique par rapport à la connaissance que le lecteur a des lois qui s'appliquent dans les relations humaines réelles.

Dans *La Nouvelle rêvée*, en somme, ou le narrateur ment par omission, faisant croire à la vérité factuelle dans le monde de la fiction d'une scène nocturne rêvée, ou le critique se trompe en proposant une lecture vraisemblable, « réaliste » en vérité, quoique Le Rider s'en défende, puisqu'elle vise précisément à neutraliser un ensemble d'in vraisemblances par une explication rationnelle. En effet, postuler un rêve de Fridolin ne revient pas, en termes sémantiques, à embrasser la thèse du « fantastique onirique », mais à pratiquer une forme de réductionnisme car les événements de la soirée seraient incroyables au regard de notre connaissance empirique du réel et de ses lois. Si l'on suit la sémantique de Doležel en revanche, et puisque « [p]aradoxalement, la narration par une autorité est prisonnière de sa force d'authentification : elle ne peut ni mentir ni se tromper »³, la scène nocturne, toute irrationnelle qu'elle soit effectivement, n'en est pas moins vraie. L'analyse de Le Rider apparaît à ce titre emblématique d'une tendance de la critique à une lecture systématiquement mimétique de la fiction, qui consiste finalement, y compris dans un texte flirtant avec le fantastique, à réduire à toute force les invraisemblances alors que le modernisme, on y reviendra, encourage plutôt à les embrasser⁴.

¹ J. LE RIDER, *op. cit.*, p. 75.

² *Ibid.*, p. 78.

³ L. DOLEŽEL, *Heterocosmica, op. cit.*, p. 149 : « Paradoxically, authoritative narrative is a prisoner of its authentication force : it cannot lie or err ».

⁴ Voir *infra*, p. 443 et sq.

Les textes de Joyce, Virginia Woolf et Schnitzler témoignent ainsi d'une perte de l'autorité d'authentification d'un narrateur de troisième personne qui apparaît, finalement, comme la conséquence logique de l'authentification graduée déjà développée par Flaubert. Les romanciers modernistes la conduisent néanmoins jusqu'à ses dernières extrémités, qu'il s'agisse d'une posture ludique visant à laisser certains faits dans le flou ou de celle, axiologique, qui appelle la participation du lecteur pour discréditer telle ou telle conception inauthentique sur le monde fictionnel.

b. *La victoire de la convention sur l'imitation*

La radicalisation du questionnement de l'authentification du monde fictionnel émane moins, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, du roman du courant de conscience au sens strict, que d'autres formes qui apparaissent plus originales encore. Ainsi, dès 1914, Ramón questionne la manière idoine de présenter le monde fictionnel dans *Le Docteur invraisemblable*, laquelle passe par une subversion de la fonction d'authentification. Le chapitre « Présentation », premier du roman, est en effet le lieu d'une passation de flambeau narratif. Le narrateur premier, qui dit « je » et se présente comme un ami du docteur Vivar, délègue la responsabilité du récit à ce dernier. Dans ce qui suit, la première réplique est prononcée par Vivar et la suivante, par le narrateur :

« Pourquoi ne l'écris-tu pas toi-même [le « récit succinct de [l]a vie médicale du docteur »], toi qui as été mon confident de tous les instants ?

- Parce que, répondis-je, je défigurerais la raison simple sur laquelle est basé ton procédé. J'abuserais des explications et des descriptions. Je ne résisterais pas au métier, et je mêlerais des éléments romanesques aux claires réalités de ta science. Il faut que tu te dépeignes toi-même. Le feras-tu ?

- Je le ferai. »¹ (*DI*, p. 8)

Le roman possible pris en charge par le narrateur premier, dont l'on peut raisonnablement penser qu'il eut été raconté à la troisième personne tout en n'interdisant pas, à l'image de ce qui se produit, par exemple, dans *L'Incongru*, des incursions du « je », est disqualifié au profit d'un roman entièrement raconté à la première personne par le protagoniste lui-même. Mais, contrairement à ce qui est allégué par Doležel, c'est précisément une plus grande authenticité

¹ « - ¿ Por qué no lo haces tú que has oído mis confidencias en cada ocasión ? – me respondió él al plantearle mi deseo.

- Porque – le argüí – yo desfiguraría la sencilla razón en que se basan tus procedimientos, excediéndome como escritor en explicaciones y pinturerías. No sabría resistirme a mezclar elementos novelescos a una cosa tan real y tan sencilla como es tu ciencia. Es necesario que te des a conocer tú mismo. ¿ Lo harás ?

- Lo haré » (73-74).

qui est recherchée par cette substitution alors qu'à suivre le théoricien, celle-ci ne pourrait être, en raison de l'utilisation du « je », que relative. Si Ramón inverse dans ce prologue la hiérarchie narrative de la fonction d'authentification, la narration reste naturelle dans la mesure où tout ce qui suit est censé avoir été écrit par le docteur Vivar. Doležel appelle « naturelle », une narration qui repose sur ce que la pragmatique nomme « *mimesis* formelle », soit tout texte imitant « un genre de discours naturel (non littéraire) : lettre, journal, journal intime, mémoires, manuscrit, souvent publié de façon posthume par un soi-disant “éditeur” »¹ c'est-à-dire, en somme, l'imitation formelle d'un genre référentiel. De ce point de vue, *Le Docteur invraisemblable* peut être perçu comme une autobiographie professionnelle ou comme les mémoires du docteur dans la pratique de son métier et le récit pris en charge par un « je » est présenté comme plus authentique que celui d'un narrateur anonyme. Il semble ainsi que l'examen de la fonction d'authentification soit particulièrement fécond dans le cas de Gómez de la Serna, et *Le Roman de la rue de l'arbre* ferait aussi apparaître un tel questionnement, avec son narrateur de première personne pourvu d'une connaissance un peu trop parfaite de la vie de la rue². Sous cet angle, Ramón rejoint Proust qui, dans « Un amour de Swann », subvertit la fonction d'authentification et constitue l'un des deux extrêmes construits par des narrations à la première personne non naturelles, l'autre étant occupé par le genre du monologue autonome.

Du point de vue de la fonction d'authentification, la modernité proustienne, dans la narration d'« Un amour de Swann », découle, à en croire Doležel, du maintien du narrateur de première personne après la fin de la première partie de *Du côté de chez Swann*, « Combray », combiné à un ensemble de faits fictionnels qui ne sont pas limités à ce qu'est vraisemblablement censé savoir ce même narrateur. Et Doležel de conclure :

Le narrateur de première personne s'approprie la posture « omnisciente » de l'autorité narrative, en construisant tout le détail des actions, des motivations et des sentiments de Swann. « Un amour de Swann » de Proust crée une narration pourvue d'une autorité en lieu et place de la narration à la première personne et redéfinit ainsi les principes d'authentification des modes narratifs. Plus restreinte par la subjectivité de sa source, la narration à la première personne non naturelle est une victoire de la convention sur l'imitation.³

¹ L. DOLEŽEL, *Heterocosmica*, op. cit., p. 156 : « a genre of natural (nonliterary) discourse : letter, journal, diary, memoir, manuscript, often published posthumously by a serendipitous “editor” ».

² Voir *supra*, p. 269 et sq.

³ L. DOLEŽEL, *Heterocosmica*, op. cit., p. 156-157 : « The Ich-narrator appropriates the « omniscient » posture of authoritative narrative, constructing all detail of Swann's actions, motivations, and feelings. Proust's “L'Amour de Swann” [sic] creates authoritative narrative in the guise of Ich-form and thus redefines the authentication principles of narrative modes. No longer restricted by the subjectivity of its source, the nonnatural Ich-form is a victory of convention over imitation ».

Il faut ici expliquer ce que Doležel entend par « victoire de la convention sur l'imitation » pour éviter tout contresens. La convention renvoie à l'autorité d'authentification normalement dévolue à un narrateur de troisième personne anonyme et omniscient qui se substitue, chez Proust, à ce qui devrait prendre la forme, dans la continuité de « Combray », d'une narration à la première personne tissée de zones d'ombre et d'ignorance. L'on ne saura évidemment qu'à l'issue du *Temps retrouvé* que ce que nous venons de lire constitue l'œuvre du narrateur, mais cette justification naturelle de la narration ne minore pas la subversion recelée par « Un amour de Swann », chapitre dans lequel le narrateur de première personne en sait visiblement trop.

Le monologue autonome figure une autre forme de victoire de la convention sur l'imitation. Il n'est abordé que brièvement par Doležel, au sein d'une note qui lui permet de le classer dans la même catégorie de « discours non naturels » que le chapitre de Proust :

Le monologue intérieur moderne est également un discours non naturel. Comment Molly Bloom enregistre-t-elle les pensées et les sentiments racontés dans le dernier chapitre d'*Ulysse* de Joyce ?¹

Il n'appartient pas, en effet, à une « forme en *Ich* naturelle »² mais s'apparenterait bien plutôt à « une narration à la première personne purement littéraire (non naturelle) [...] qui prouve que le mode est devenu conventionnel »³. Dans la forme particulière de narration à la première personne qui correspond à l'exemple de Proust,

[I]a narration reste formellement à la première personne, mais elle est allégée des restrictions sémantiques et pragmatiques du discours subjectif. Par conséquent, la narration usurpe l'autorité d'authentification fondée sur la convention. L'auteur écrit le texte le moins naturel qui soit : un discours à la première personne avec les caractéristiques sémantiques et la force performative de la troisième personne pourvue d'autorité.⁴

Rappelons-le, pour Doležel, l'autorité de la source qui authentifie le monde fictionnel projeté par le roman est conventionnelle : dans le cas d'un roman à la troisième personne faisant intervenir une forme dyadique, le pouvoir d'authentification n'est pas questionné. Dans le cas d'un récit à la première personne, ce pouvoir est dévolu au « je », ce qui implique que l'authentification du monde fictionnel ne puisse plus être que relative. Mais Daniel Prince,

¹ *Ibid.*, p. 265, n. 17 : « *Modern interior monologue is equally nonnatural discourse. How did Molly Bloom record her thoughts and feelings narrated in the last chapter of James Joyce's Ulysses ?* ».

² *Ibid.*, p. 156 : « *natural Ich-form* ».

³ *Ibid.*, p. 156 : « *purely literary (nonnatural) Ich-form [...] which proves that the mode has become conventionalized* ».

⁴ *Ibid.*, p. 156 : « *[t]he narrative remains formally in the first person but is lifted from the semantic and pragmatic restrictions of subjective discourse. Consequently, the narrative usurps the convention-based authentication authority. The author writes a most unnatural text : a first-person discourse with the semantic features and the performative force of the authoritative Er-form* ».

Gustel, Else, Molly ou Benjy sont-ils encore des narrateurs ? En suivant Gérard Genette comme Dorrit Cohn, la réponse est non puisque le premier parle d'un récit « émancipé de tout patronage narratif »¹, la seconde d'une « fiction non narrative »². Au sein du monologue autonome, apparaît une nouvelle convention qui neutralise la justification « réaliste » de la fiction : tel personnage a écrit une lettre, des mémoires, un journal. C'est ce que note Dorrit Cohn :

[I]a grande majorité des romans à la première personne [...] se donnent pour des mémoires écrits (par exemple *David Copperfield* ou *Félix Krull*), ou pour un récit d'abord oral puis transcrit par un auditeur (c'est-à-dire enchâssé, tels les romans de Joseph Conrad, ou *L'Immoraliste*). Dans le cas du monologue autonome, c'est la nature même du genre qui exige que disparaisse cette justification réaliste de l'origine du texte : ce type de monologue ne peut donner l'illusion qu'il rend compte d'un flux de pensées que s'il renonce à celle d'une relation causale entre langage intérieur et texte écrit.³

En d'autres termes, la *mimesis* de la vie intérieure se paie au prix de l'imitation formelle.

Si elle n'est pas la plus répandue en tant que telle, la pratique du monologue autonome n'en constitue pas moins la plus grande originalité par rapport aux narrations à la première personne. Celles-ci se développaient toujours sous la forme d'un récit rétrospectif contenant des détails potentiellement inauthentiques, certes, mais raconté par un narrateur dont le lecteur devait imaginer qu'il avait pris la plume pour écrire, et dont le pouvoir d'authentification n'était pas octroyé par convention, mais conquis :

Nous pouvons dire, comme qui dirait métaphoriquement, que le narrateur de première personne doit mériter son autorité d'authentification, tandis que celle du narrateur anonyme de troisième personne est donnée par convention.⁴

Il appartenait en effet à l'auteur de ménager des effets permettant de faire croire au lecteur, non pas à la réalité du monde représenté, mais à la capacité du narrateur de l'authentifier, au moins en partie, par « des outils limitant l'étendue du savoir du narrateur »⁵ d'une part et « des outils identifiant les sources de son savoir »⁶ d'autre part.

A priori, ces deux outils se maintiennent au sein du monologue autonome. Dans *Mademoiselle Else* par exemple, la figure éponyme ne peut que supputer que son cousin Paul

¹ G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 193.

² D. COHN, *La Transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 199.

³ *Ibid.*, p. 200-201.

⁴ L. DOLEŽEL, « *Truth and Authenticity in Narrative* », *art. cit.*, p. 18 : « *We can say, somewhat metaphorically, that the Ich-form narrator has to earn his authentication authority, while to the anonymous Et-form narrator this authority is given by convention* ».

⁵ *Ibid.*, p. 18 : « *devices limiting the scope of the narrator's knowledge* ».

⁶ *Ibid.*, p. 18 : « *devices identifying the sources of his knowledge* ».

et Cissy Mohr ont une liaison¹, de même qu’elle ne connaît la banqueroute de son père qu’en vertu de la lettre de ce dernier l’en informant et non par omniscience². La fonction d’authentification dans le monologue autonome ne peut être, du début à la fin, que partielle, comme dans le récit traditionnel à la première personne et « l’existence dans ce monde est une existence virtuelle plus ou moins confirmée »³. De la même façon, les domaines virtuels ou les mondes privés des personnages secondaires sont réduits à l’inexistence et ne peuvent apparaître qu’à partir des inférences du personnage monologuant sur les pensées potentielles des autres figures⁴.

L’on comprend mieux, au regard des analyses qui précèdent, l’une des lignes de démarcation entre le genre littéraire du monologue autonome et le roman du courant de conscience. Dans ce dernier, le narrateur de troisième personne, même si sa présence est réduite à sa plus simple expression, demeure néanmoins dans son rôle de « proférateur » de la fiction, c’est-à-dire qu’il accomplit le double mouvement de création d’un monde par la fonction performative du langage littéraire et d’authentification du monde créé. Cela reste vrai dans les exemples ressortissant du *high modernism* : « Majestueux et dodu, Buck Mulligan parut en haut des marches, porteur d’un bol mousseux sur lequel reposaient en croix rasoir et glace à main »⁵ (*U*, p. 3) ; « M. Léopold Bloom se nourrissait avec délectation des organes internes des mammifères et des oiseaux »⁶ (*U*, p. 59) ; « Mrs. Dalloway dit qu’elle se chargerait d’acheter les fleurs »⁷ (*MD*, p. 1069). Dans *Ulysse* comme *Mrs Dalloway*, le verbe créateur, au début du roman – et dans ce recommencement que constitue chez Joyce le chapitre « Calypso » – émane de la voix du narrateur impersonnel de troisième personne.

¹ « Je jurerais qu’ils ont une liaison, cousin Paul et Cissy Mohr ». A. SCHNITZLER, *Mademoiselle Else*, *op. cit.*, p. 15.

² Schnitzler semble toutefois jouer avec l’idée de substituer, à la manière proustienne, la convention à l’imitation. Le degré de subversion serait toutefois plus élevé dans la mesure où le simple fait de proposer un monologue autonome, par l’effacement de toute justification réaliste de l’origine du texte, impose d’emblée une nouvelle convention. Après la requête de Dorsday en effet, Else est, durant un laps de temps très court, pourvue d’un savoir proprement extraordinaire : « Fred [...], je le vois à l’instant. Il passe avec une jeune femme près du Kursalon dans le Stadtpark. Elle porte un corsage bleu pâle, des chaussures claires et sa voix est un peu enrouée. Je le sais avec une totale certitude. Quand je serai à Vienne, je demanderai à Fred si le trois septembre, entre sept heures et demie et huit heures du soir, il s’est promené avec sa maîtresse dans le Stadtpark ». C’est un savoir sans bornes qui apparaît ici et qui nuit évidemment, pour peu qu’on le prenne au pied de la lettre, à la vraisemblance diégétique du texte. Mais il reste évidemment possible de minorer l’invraisemblance en postulant qu’Else, plus que troublée par la requête de Dorsday, déraisonne et croit savoir. *Ibid.*, p. 52-53.

³ L. DOLEŽEL, *Heterocosmica*, *op. cit.*, p. 154 : « *to exist in this world is to exist as a more-or-less confirmed individual* ».

⁴ « “Combien avez-vous dit, Else ?” ... Il a parfaitement entendu, pourquoi me torturer ? - “Trente mille, monsieur von Dorsday. Une somme dérisoire en fait.” ... Pourquoi ai-je dit cela ? Quelle bêtise. Mais il sourit. Petite sotte, se dit-il ». A. SCHNITZLER, *Mademoiselle Else*, *op. cit.*, p. 41.

⁵ « *Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed* » (1).

⁶ « *Mr Leopold Bloom ate with relish the inner organs of beasts and fowls* » (48).

⁷ « *Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself* » (3).

Mais dans le cas des monologues autonomes, le lecteur pénètre directement dans le monde privé du personnage, dans son univers mental, dans une vision d'un monde inaccessible en tant que tel et toute la fiction se déroulera au sein de ce monde virtuel.

Si l'on peut admettre comme une convention nouvelle du genre du monologue autonome que le personnage construit un monde, ce dernier est condamné à être « une construction purement subjective et non authentique »¹. L'authentification du monde fictionnel n'est pas faible : elle ne peut purement et simplement jamais être garantie au lecteur et aucun état de choses fictif tangible n'est clairement établi. C'est là sans doute la difficulté principale du monologue autonome pour un lecteur non initié. Bien entendu, pour éviter l'illisibilité, les auteurs ont recours à un certain nombre d'artifices rhétoriques qui sont autant de vestiges de la narration à la première personne. Dans *Mademoiselle Else* et au risque de nuire à l'archi-mimétisme, Schnitzler dissémine certains indices pseudo-factuels. Qu'est-ce qui nous garantit, finalement, que le personnage appelé Paul est bien le cousin d'Else ? C'est ainsi la validité de chaque information qui devrait être vérifiée, en comparant, par exemple, le discours d'Else, pensé ou prononcé, avec celui du personnage en question, uniquement prononcé puisque le lecteur n'a jamais accès à ses pensées. Joyce, lui, dans le monologue de Molly Bloom, évite largement ces artifices², mais le monologue autonome vient clôturer un roman qui a développé une authentification fictionnelle mixte et c'est la lecture des dix-sept chapitres précédents qui permettent au lecteur de donner du sens au monologue de Molly Bloom qui, sans cela, demeurerait parfaitement illisible³. Pour qui ne lirait que ce seul monologue, en faisant l'économie de la lecture du reste du roman, les mots du texte demeureraient incompréhensibles.

C'est ce qui rend la première lecture du chapitre inaugurale du *Bruit et la fureur* de William Faulkner si difficile. Dans une posture qui semble déjà réflexive, Faulkner radicalise le procédé du monologue autonome en lui rendant son étrangeté essentielle. Si le monologue autonome capte la pensée à sa naissance et « antérieurement à toute organisation logique »⁴, alors la lecture doit être aussi impossible que la compréhension pleine et entière de la psyché d'un handicapé mental. Le « je » de Benjy, dans la première section du roman, n'authentifie

¹ *Ibid.*, p. 153 : « a purely subjective, nonauthentic construct ».

² La récurrence des pronoms personnels « il » et « lui » dans un monologue largement consacré aux différentes figures masculines auxquelles pense Molly le prouve, en raison de la difficulté à relier telle ou telle avec le bon référent.

³ Nous ne pouvons donc pas donner raison à Jean-Michel Rabaté lorsqu'il écrit à propos d'*Ulysse*, qu'« il ne s'agit pas d'un roman mais d'une épopée narrée en dix-huit épisodes qui sont autant de romans autonomes [...] ». J.-M. RABATÉ, *James Joyce, op. cit.*, p. 107.

⁴ É. DUJARDIN, *Le Monologue intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'oeuvre de James Joyce, op. cit.*, in É. DUJARDIN, *Les Lauriers sont coupés, op. cit.*, p. 137.

rien et ne crée pas, pour le lecteur, de sens. Cette question de l'authentification fictionnelle permet à Faulkner de donner tout son poids au « *signifying nothing* » de la citation de *Macbeth* qui donne son titre au livre. Le monologue de Benjy boucle la boucle ouverte par Flaubert. S'il ne signifie rien, il est aussi texte sur rien, puisqu'il ne crée aucun état de choses fictionnel, aucun monde tangible que le lecteur puisse arpenter. Au surplus, le monologue de Benjy s'apparente à l'envers absolu de la narration omnisciente qui constitue la norme de l'authentification romanesque réaliste : là où le narrateur omniscient savait tout et donnait du sens, Benjy ne sait rien et toute signification fictionnelle s'abolit.

Le corpus moderniste fait néanmoins figurer l'excès inverse, sans distinction, d'ailleurs, entre le monde anglo-saxon et le reste de l'Europe, à savoir des narrateurs omniprésents dont la particularité, chez Virginia Woolf et André Gide, consiste à être privés, tout autant que dans le cas des romans du courant de conscience, d'une pleine et entière autorité d'authentification.

2) Des narrateurs envahissants

a. Les narrateurs omniprésents à l'autorité d'authentification défaillante

Les Faux-Monnayeurs et *Les Caves du Vatican*, *La Chambre de Jacob* et *Orlando* sont certes racontés à la troisième personne, mais cela suffit-il pour assurer l'authentification du monde fictionnel ? Dans son développement sur la « *Er-forme* » et conformément au narrateur hétérodiégétique de la narratologie classique, Doležel décrit un narrateur anonyme et impersonnel, ce que ne sont pas totalement ceux de ces romans de Gide et de Woolf. « Car bien que je n'aie aucun désir d'être reine d'Angleterre, ou alors seulement pour un instant – je m'assiérais volontiers à côté d'elle »¹ (*CJ*, p. 953) : un tel énoncé, et ce n'est pas le seul comme on le verra, explique que la tradition critique parle couramment, pour désigner la voix qui raconte *La Chambre de Jacob*, de narratrice plutôt que de narrateur. Ainsi, selon Suzanne Raitt, « [l']objectif [de Woolf] » à travers *La Chambre de Jacob*, « était double : écrire un roman mettant en scène un personnage dont la vie intérieure nous est largement inaccessible, et tenter l'expérience d'une voix narrative genrée, féminine »². Cela constitue en soi une première perturbation dans la convention sur laquelle repose, selon Doležel, la fonction

¹ « *For though I have no wish to be Queen of England – or only for a moment – I would willingly sit beside her* » (57).

² S. RAITT, « *Virginia Woolf's early novels : finding a voice* », in S. SELLERS (ed.), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, op. cit., p. 41 : « *Her aim was twofold : to write a novel about a character to whom inner life we rarely have access ; and to experiment with gendering the narrative voice as feminine* ».

d'authentification. Que la lectrice du présent ouvrage n'y voit aucune trace de phallogentrisme, mais le narrateur de troisième personne anonyme et impersonnel est, par convention, sinon masculin, du moins neutre, sauf indication contraire. En comparaison, c'est *un* narrateur qui raconte *Mrs Dalloway*. La nature genrée de la voix narrative de *La Chambre de Jacob* constitue un indice, dans un ensemble plus large, d'un curieux phénomène d'authentification partagé par Gide et Woolf qui figure, côte à côte avec les narrations à la première personne non naturelles, l'emblème de la perte de l'autorité d'authentification dans la littérature moderne alléguée par Doležel.

i) Moi, narrateur de troisième personne

Les narrateurs (et la narratrice !) de ces romans, y compris un soi-disant biographe dans *Orlando*, sont réduits à une autorité parcellaire, qui constitue normalement le propre d'un narrateur de première personne :

L'introduction d'hypothèses, de conjectures, de suppositions, c'est-à-dire de motifs non authentiques, est un privilège du narrateur de la *Ich*-forme qui n'est pas accordé au narrateur anonyme de la *Er*-forme. En vérité, cette dimension de sa performance narrative résulte du fait que le narrateur de la *Ich*-forme est *personnalisé*, c'est-à-dire, combine les fonctions de narrateur et d'agent narratif.¹

Il semble que Doležel ne prenne pas en compte les mécanismes hybrides du roman moderniste. Il ne s'agit pas d'affirmer ici que les narrateurs sont aussi des acteurs des intrigues, mais bien plutôt que ces derniers, par un fort effet de présence, s'expriment parfois en leur nom propre. C'est ce que prouve l'utilisation régulière du pronom de première personne dans chacun de ces ouvrages, qui va bien au-delà des quelques occurrences rhétoriques décelées dans le corpus espagnol analysé plus haut².

Le « je » apparaît dès le premier chapitre de la première partie des *Caves du Vatican*, alors que le narrateur décrit les expériences liées à la vivisection pratiquées par Anthime Armand-Dubois :

je voudrais pouvoir assurer que le savant ne goûtait pas un vaniteux plaisir de faux dieu à sentir le regard étonné du petit se poser, tour à tour, plein d'épouvante sur l'animal, plein d'admiration sur lui-même (CAV, p. 998).

¹ L. DOLEŽEL, « *Truth and Authenticity in Narrative* », art. cit., p. 19, n. 16 : « *Introducing hypotheses, conjectures, guesses, i.e., non-authentic motifs, is a privilege of the Ich-form narrator not available to the anonymous Er-form narrator. Obviously, this part of his narrative performance results from the fact that the Ich-form narrator is personalized, i.e., combines the functions of narrator and narrative agent* ».

² Voir *supra*, p. 409-411.

On l'aura noté, la prise de parole du narrateur correspond ici précisément, par le recours à la modalisation, à la mise en relief d'un doute ou plutôt d'une forte suspicion qui ne vaut pas certitude.

Les récits contiennent aussi certains indices pragmatiques qui constituent le propre de la narration à la première personne. Le savoir du narrateur peut en effet provenir d'un personnage de la fiction, ce qui explique qu'il ne puisse être que parcellaire ou sujet à caution. Le chapitre VIII de *La Chambre de Jacob* accueille ainsi une digression consacrée à l'histoire d'amour de deux figurants, Jimmy et Helen :

Rose Shaw, parlant de manière plutôt émotive à Mr. Bowley lors de la soirée chez Mrs. Durrant quelques jours auparavant, dit que la vie était cruelle parce qu'un homme qui s'appelait Jimmy refusait d'épouser une femme qui s'appelait (*sauf erreur*)¹ Helen Aitken.² (*CJ*, p. 981, nous soulignons)

L'exemple pourrait paraître ambigu, mais la parenthèse constitue, puisque l'énoncé est au style indirect – non libre dans la mesure où apparaît un verbe de parole – une mention narratoriale³. Les dernières lignes, marquées par un glissement du temps de l'histoire au temps du récit, font néanmoins reparaître, paradoxalement, une forme de savoir qui ne semble plus avoir besoin d'un tiers pour être affirmée : « Et aujourd'hui Jimmy nourrit les corbeaux en Flandre et Helen visite les hôpitaux »⁴ (*CJ*, p. 981).

Un mécanisme proche, du point de vue des allégations des sources d'un savoir, se trouve au début des *Faux-Monnayeurs* pour rendre compte de la mélomanie plus que relative d'Albéric Profitendieu, alors qu'il interroge sa fille Cécile sur l'air qu'elle jouait au piano :

« C'est bien joli ce que tu jouais là. Qu'est-ce que c'est ? »

Mais il sort sans avoir entendu la réponse. Du reste sa fille qui sait qu'il n'entend rien à la musique et confond *Viens Poupoule* avec la marche de *Tannhäuser* (du moins c'est elle qui le dit), n'a pas l'intention de lui répondre. (*FM*, p. 186-187)

¹ La traduction d'Adolphe Haberer constitue la meilleure façon pour ne pas trop « personnaliser » l'intervention de la narratrice. Il est en effet très difficile de ne pas traduire « *if memory serves* », littéralement, « si la mémoire sert », par une tournure faisant intervenir un déterminant possessif de première personne comme « si ma mémoire est bonne ». Dans une autre traduction, Magali Merle rend la parenthèse par « si bien l'on se rappelle ». V. WOOLF, *La Chambre de Jacob*, trad. M. MERLE, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche : la pochothèque », 1993, p. 123.

² « *Rose Shaw, talking in rather an emotional manner to Mr. Bowley at Mrs Durrant's evening party a few nights back, said that life was wicked because a man called Jimmy refused to marry a woman called (if memory serves) Helen Aitken* » (82).

³ La transposition de l'énoncé au style direct est par ailleurs peu concluante : ²« La vie est cruelle parce qu'un homme qui s'appelle Jimmy refuse d'épouser une femme qui s'appelle (*sauf erreur/si ma mémoire est bonne/si bien l'on se rappelle*) Helen Aitken ».

⁴ « *And now Jimmy feeds crows in Flanders and Helen visits hospitals* » (83).

Cette nécessité de recourir à des sources explique peut-être l'ignorance du narrateur alléguée lorsque celles-ci font défaut, d'où l'usage régulier de la modalité épistémique couplée à une négation, ainsi de certains détails de la première soirée passée par Bernard après sa fugue, « [j]e ne sais trop où il dîna ce soir, ni même s'il dîna du tout » (*FM*, p. 191) ou encore des origines de la relation entre Vincent Molinier et Robert de Passavant : « Je ne sais trop comment Vincent et lui se sont connus » (*FM*, p. 200).

La pratique de Gide et de Woolf rappelle celle de Pérez Galdós dans *Tristana*, mais les romanciers modernistes vont plus loin encore, jusqu'à proposer, au sein de leurs romans, des jeux métaleptiques, déjà présents en germes chez l'auteur espagnol.

ii) Des jeux de métalepse

Rappelons que la métalepse a été introduite dans le champ de l'analyse du récit par Gérard Genette, dans quelques pages de *Figures III* passées relativement inaperçues à l'époque, mais qui ont suscité un vif intérêt de la part des narratologues au tournant de notre siècle d'une façon concomitante au déplacement du champ de la narratologie classique de l'analyse du récit et de ses figures vers le terrain de la fiction¹. La métalepse est une figure qui engendre une entorse à la séparation, normalement étanche, entre le niveau de la narration et celui des événements narrés. Elle désignerait ainsi une

contamination volontaire entre les deux niveaux, un mariage forcé en quelque sorte qui réalise de manière insolite le passage du narrateur ou du narrataire dans le domaine des personnages, ou inversement.²

Aujourd'hui, l'on distingue généralement deux types de métalepse : la métalepse rhétorique, représentée par l'exemple d'*Illusions perdues* maintes fois cité depuis sa convocation par Genette : « Pendant que le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer [...] »³ et la métalepse ontologique qui, « plus que la métalepse

¹ Voir notamment G. GENETTE, *Métalepse : De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004 et J. PIER, J.-M. SCHAEFFER (éds.), *Métalepses : Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2005.

² J. PIER, J.-M. SCHAEFFER, « Introduction : la métalepse aujourd'hui », *ibid.*, p. 11.

³ L'on pourrait fort bien substituer à cet exemple désormais canonique, ce passage, sternien, du chapitre IV d'*Orlando* : « Et tandis qu'elle faisait route, nous pouvons profiter de l'occasion, puisque le paysage était du genre anglais tout simple qui n'appelle pas de description, pour attirer l'attention du lecteur sur une ou deux remarques qui se sont glissées ça et là dans le cours du récit » : « *And as she drove, we may seize the opportunity, since the landscape was of a simple English kind which needs no description, to draw the reader's attention more particularly than we could at the moment to one or two remarks which have slipped in here and there in the course of the narrative* » (*O*, p. 312/131). Un exemple similaire se trouve, quoique présenté d'une façon plus complexe car rétrospective, dans *Les Faux-Monnayeurs*. Le chapitre XIII de la première partie illustre en effet une pause dans la lecture du journal d'Édouard par Bernard. Cette dernière est dévolue à un certain nombre de

rhétorique, fait se replier les niveaux les uns sur les autres, gommant la distinction entre le monde de celui qui raconte et le monde raconté »¹. C'est le cas dans l'exemple favori des théoriciens de la métalepse, « Continuité des parcs » de Cortázar, nouvelle dans laquelle un lecteur de roman est assassiné par le personnage du roman qu'il lit. Selon Genette,

c'est là une forme inverse (et extrême) de la figure narrative que les classiques appelaient la *métalepse de l'auteur*, et qui consiste à feindre que le poète « opère lui-même les effets qu'il chante ».²

Genette précise aussi que

[l]e passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation. Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins toujours transgressive.³

Sans être pléthorique, le recours à la métalepse n'en est pas moins fréquent chez Gide et Virginia Woolf et prend des formes différentes selon les extraits en donnant l'impression d'un passage du narrateur dans le monde des personnages, d'une présence concrète d'un narrateur-témoin. C'est ce qui ressort de cette sorte de « filature » du personnage de Vincent Molinier par le narrateur, qui voit le personnage perdre puis regagner au jeu une forte somme destinée à Laura. Celle-ci débute au commencement du chapitre IV : « Non, ce n'était pas chez sa maîtresse que Vincent Molinier s'en allait ainsi chaque soir. Encore qu'il marche vite, suivons-le » (*FM*, p. 199). À la fin du chapitre V, Vincent quitte Robert de Passavant et l'impression d'un narrateur-témoin persiste :

L'auto partit. Vincent fit quelques pas sur le quai, traversa la Seine, gagna cette partie des Tuileries qui se trouve en dehors des grilles, s'approcha d'un petit bassin et trempa dans l'eau son mouchoir qu'il appliqua sur son front et ses tempes. Puis, lentement, il revient vers la demeure de Lilian. Laissons-le, tandis que le diable amusé le regarde glisser sans bruit la petite clé dans la serrure. (*FM*, p. 213)

Le même procédé se retrouve, quoique d'une manière moins ostensible, dans *La Chambre de Jacob*, au sein de la scène du chapitre VIII citée ci-dessus. Si la narratrice semble dans un premier temps fonder son savoir sur une source, le personnage présent dans le monde

considérations du narrateur sur l'amitié entre Bernard et Olivier avant qu'il ne reprenne le fil de l'histoire : « Passons. Tout ce que j'ai dit ci-dessus n'est que pour mettre un peu d'air entre les pages de ce *journal*. À présent que Bernard a bien respiré, retournons-y » (*FM*, p. 259).

¹ J. PIER, J.-M. SCHAEFFER, *art.cit.*, p. 12.

² G. GENETTE, *Figures III*, *op. cit.*, p. 244.

³ *Ibid.*, p. 243.

fictionnel qu'est Rose Shaw, c'est ensuite son observation de Jimmy et Rose qui est traduite par le texte et qui donne l'impression d'un rôle de témoin au sein même du monde fictionnel renforcé par la mention du « spectateur » et l'emploi d'un verbe de vision :

La beauté masculine associée à la beauté féminine produit *chez le spectateur* un sentiment de peur. Souvent *je les ai vus* – Helen et Jimmy – et je les ai comparés à des navires à la dérive, et j'ai craint pour mon petit bateau à moi.¹ (*CJ*, p. 981, nous soulignons)

Le passage en question, tout digressif et anecdotique soit-il, apparaît comme une illustration fondamentale des jeux narratifs opérés par Virginia Woolf dans *La Chambre de Jacob*. Trois postures successives sont en effet perceptibles : une voix narrative dépourvue d'autorité d'authentification qui a recours à une source pour introduire les entités du monde fictionnel, puis une impression de participation intradiégétique ensuite, une forme d'omniscience enfin, la narratrice, en mentionnant le destin malheureux du couple par le passage du temps de l'histoire à celui de la narration, semblant reprendre la position du narrateur anonyme et impersonnel surplombant.

Cette position de témoin intradiégétique parfois occupée par la narratrice explique que certaines données du monde fictionnel restent dans le flou si cette dernière ne parvient pas à les « voir » clairement, ainsi de la présence aux côtés de Jacob, lors d'une soirée à Cambridge, « vraisemblablement, car on ne pouvait pas le voir, [de] quelqu'un debout près du pare-feu, en train de parler »² (*CJ*, p. 928). Il en va de même de la scène nocturne dans le quartier de Soho qui place Jacob et Florinda au contact d'autres figures énigmatiques : « Pendant ce temps là, où était passée l'autre femme ? Et l'homme ? / Les réverbères ne portent pas assez loin pour nous le dire »³ (*CJ*, p. 966).

La même technique se retrouve dans *Orlando*, dès le début du texte. La remarque suivante précède en effet le premier portrait du protagoniste :

De haut fait en haut fait, de gloire en gloire, de charge en charge, il doit se déplacer, suivi de son scribe, jusqu'à ce qu'il atteigne l'assiette, quelle qu'elle puisse être, où se trouve l'acmé de leur désir. Orlando, *à le regarder*, était taillé précisément pour une telle carrière.⁴ (*O*, p. 196, nous soulignons).

¹ « *Male beauty in association with female beauty breeds in the onlooker a sense of fear. Often have I seen them – Helen and Jimmy – and likened them to ship adrift, and feared for my own little craft* » (83).

² « *presumably, for you could not see him, somebody stood by the fender, talking* » (35).

³ « *Meanwhile, where had the other woman got to ? And the man ? / The street lamps do not carry far enough to tell us* » (68).

⁴ « *From deed to deed, from glory to glory, from office to office he must go, his scribe following after till he reach whatever seat it may be that is the height of their desire* » (10).

Plus qu'un observateur, le narrateur semble véritablement présent dans le monde fictionnel aux côtés d'Orlando. L'effet est plus marqué encore durant la scène de la métamorphose du personnage éponyme qui fait du narrateur un observateur, nouveau Cid Hamet Ben Engeli qui semble être aux côtés d'Orlando pour assister à cette scène particulièrement spectaculaire. À l'issue de la sortie des trois allégories, Pureté, Chasteté et Modestie, le narrateur se retrouve seul dans la pièce avec Orlando :

Nous sommes, par conséquent, maintenant abandonnés entièrement seuls dans la pièce en compagnie d'Orlando endormi et des trompettes. Ceux-ci, se rangeant côte à côte en bon ordre, font entendre une terrifiante sonnerie :

« LA VERITÉ ! »

sur quoi Orlando se réveilla.

Il s'étira. Il se leva. Il se tint très droit complètement nu devant nous, et tandis que les trompettes faisaient retentir La Vérité ! La Vérité ! nous n'avons pas le choix, il nous faut le confesser – c'était une femme.¹ (*O*, p. 279-280)

Jouant sur l'authenticité supposée de la biographie du personnage, le narrateur se dépeint ici comme un spectateur de la transformation de la figure éponyme pour attester la vérité d'un événement absolument invraisemblable. Cet effet de présence se maintient dans la suite du roman, ainsi du chapitre IV dans lequel le narrateur semble se trouver en galante compagnie :

car l'on ne peut nier que lorsque des femmes se rassemblent – mais chut ! – elles ont toujours soin de veiller à ce que les portes soient fermées et que pas un seul mot n'en soit divulgué sous forme imprimée. Tout ce qu'elles désirent c'est – mais chut encore ! – n'entendez-vous pas un pas d'homme dans l'escalier ?² (*O*, p. 334)

Toutefois, à ces effets concourant à faire des narrateurs, par métalepse, des témoins intradiégétiques des scènes racontées, s'ajoute celui d'une véritable « personnalisation » de la figure narrative.

¹ « We are, therefore, now left entirely alone in the room with the sleeping Orlando and the trumpeters. The trumpeters, ranging themselves side by side in order, blow one terrific blast : 'THE TRUTH !' at which Orlando woke. / He stretched himself. He rose. He stood upright in complete nakedness before us, and while the trumpets pealed Truth ! Truth ! Truth ! we have no choice left but confess – he was a woman » (96-97).

² « for it cannot be denied that when women get together – but hist – they are always careful to see that the doors are shut and that not a word of it gets into print. All they desire is – but hist again – is that not a man's step on the stair ? » (154).

b. Des narrateurs personnalisés

Le passage qui suit la découverte par Jacob de la tromperie de Florinda figure d'une façon très nette la transgression métaleptique. Il permet en effet, d'abord, de replacer la narratrice dans son rôle d'observatrice :

La lumière inondait Jacob de la tête aux pieds. On pouvait voir le motif du tissu de son pantalon ; les nœuds sur sa canne d'épine ; les lacets de ses chaussures ; ses mains nues ; et son visage.¹ (CJ, p. 979)

La suite est plus ambiguë encore :

Que nous sachions ce qu'il avait en tête, c'est une autre affaire. Étant donné nos dix ans de plus et la différence de sexe, la peur qu'il inspire vient en premier ; elle disparaît pour faire place au désir de lui venir en aide [...]. Ah, mais à quoi bon le dire ? Alors même que vous parlez et que vous regardez par-dessus votre épaule en direction de Shaftesbury Avenue, le destin est en train de le marquer d'une ébréchure. Il fait demi-tour pour s'en aller. Quant à le suivre jusque chez lui, non – il n'en est pas question.² (CJ, p. 979)

Non seulement la métalepse engendre ici une transgression entre deux niveaux naturellement étanches – la narratrice se trouve dans le même monde que l'histoire qu'elle raconte – mais elle fait d'elle un quasi-personnage en la dotant de certains attributs : un âge et un genre, mais aussi un corps, visiblement, cette dernière « regard[ant] par-dessus [son] épaule ». D'une façon étonnante lorsque l'on connaît les réticences de la romancière à représenter le corps, la narratrice, elle, peut en posséder un. Commentant la difficulté à rendre le réel ou, comme l'écrit souvent Virginia Woolf, la vie, la narratrice aboutit au constat suivant :

Ensuite pensez à l'effet du sexe – comment entre un homme et une femme il demeure suspendu, ondoyant, frémissant, si bien qu'on a ici une vallée, là un pic, alors qu'en réalité, peut-être, tout est aussi plat que le dos de ma main.³ (CJ, p. 957).

En recourant à la même image que dans le passage précédent, la narratrice va ici plus loin : de la posture de spectatrice, elle passe à celle d'une figure quasi humaine pourvue d'une main qui semble renvoyer à celle de la romancière qui écrit et qui crée un effet de vie normalement réservé au personnage, au même titre que les activités du biographe alors qu'Orlando le

¹ « *The light drenched Jacob from head to toe. You could see the pattern of his trousers ; the old thorns on his stick ; his shoe laces ; bare hands ; and face* » (81).

² « *Whether we know what was in his mind is another question. Granted ten years' seniority and a difference of sex, fear of him comes first ; this is swallowed up by a desire to help [...]. Ah, what's the use of saying it ? Even while you speak and look over your shoulder towards Shaftesbury Avenue, destiny is chipping a dent in him. He has turned to go. As for following him back to his rooms, no – that we won't do* » (81).

³ « *Then consider the effect of sex – how between man and woman it hangs wavy, tremulous, so that here's valley, here's a peak, when in truth, perhaps, all's as flat as my hand* » (61).

délaisse pour écrire son œuvre à elle : « C'est pourquoi [...] il ne nous reste qu'à réciter le calendrier, dire notre chapelet, nous moucher, ranimer le feu, regarder par la fenêtre, en attendant qu'elle ait fini »¹ (*O*, p. 366). Ce corps, qui permet d'une façon plus que ludique à un narrateur de se moucher, celui des *Caves du Vatican* ne semble pas en posséder, mais c'est à un autre niveau que se joue la personnalisation : celui de la mémoire. Le narrateur, dans le cours de la troisième partie, mentionne ainsi, au hasard de « remarques philologiques » sur le nom Blafaphas, que « dans le seul bourg de Sta... où l'appelait un examen, celui qui écrit ces lignes a pu voir un Blaphaphas notaire, un Blafafaz coiffeur, un Blaphaface charcutier [...] » (*CV*, 1070). Le comique de l'intervention ne doit pas masquer la forte présence narratoriale, laquelle, par son aspect personnalisé, nuit à la pureté de la « *Er*-forme ». C'est tout l'inverse qui se produit chez Ramón Gómez de la Serna.

c. *L'authentification dyadique ramonienne*

L'œuvre de Ramón Gómez de la Serna apparaît emblématique des possibilités d'analyse renouvelées du corpus moderniste pour peu que soient dépassées les seules lectures formelles et stylistiques et même si cela doit se payer au prix d'une minoration de l'aspect révolutionnaire de sa prose, déjà dénoncé comme un leurre dans les parties précédentes de cet ouvrage. Si l'étude générique du point de vue de la typologie historique du roman proposée par Bakhtine permettait déjà de montrer combien la structure même de ses romans évoque des formes pré-réalistes, voire pré-modernes de romanesque², l'examen des mécanismes d'authentification à l'œuvre dans la fiction ramonienne illustre la nature finalement consensuelle de ces derniers.

Ses romans semblent on ne peut plus classiques du point de vue de l'authentification fictionnelle, emblématiques qu'ils sont d'une « *Er*-forme » redevable pour une large part à cette « fin de l'intériorité » qui constitue, selon Laurent Jenny, le propre d'une certaine avant-garde³, mais aussi du modernisme ramonien. *L'Incongru* et *Polycéphale et madame* se présentent en effet comme deux romans racontés par un narrateur, anonyme et impersonnel, à la troisième personne, dans lesquels les passages de dialogue – fréquents – et de discours intérieur, qui le sont beaucoup moins, sont clairement mis en exergue du récit selon le fonctionnement de l'authentification dyadique étudié plus haut. Cela est valable également

¹ « Therefore [...] there is nothing for it but to recite the calendar, tell one's beads, blow one's nose, stir the fire, look out of the window, until she has done » (189).

² Voir *supra*, p. 302 et sq.

³ L. JENNY, *La Fin de l'intériorité*, Paris, PUF, 2002.

pour *Le Romancier*, du moins dans le récit-cadre qui met en scène Andrés Castilla, chaque roman inséré faisant figurer son propre principe d'authentification.

Il pourrait sembler pour le moins étonnant que la fiction ramonienne, marquée d'emblée par une forme d'incongruité voire d'étrangeté, soit synonyme d'authentification maximale du monde fictionnel. Elle constitue ainsi la preuve éclatante que l'authentification ne recoupe nullement la notion de vraisemblance. Que les mondes fictionnels de Ramón soient invraisemblables au regard de notre connaissance empirique du monde actuel, cela n'est guère douteux, ce qu'a bien analysé Antonio Sobejano-Morán en affirmant que *L'Incongru* « est un roman qui refuse le principe réaliste de vraisemblance. Par conséquent, la narration se développe dans un contexte d'invraisemblance, d'irréalité et de fiction »¹. Pourtant, une voix narrative très présente est là pour authentifier le monde fictionnel. Du point de vue synchronique, en s'appuyant sur la portion de l'histoire littéraire qui va de Balzac à Faulkner et en analysant le profit que le roman, depuis le milieu du XIX^e siècle, a su tirer de formes narratives mixtes, il n'est pas impossible de considérer que l'authentification de la fiction, chez Ramón, évoque une pratique pré-flaubertienne, le romancier refusant catégoriquement de recourir au discours indirect libre et plus encore au monologue narrativisé. D'une façon étonnante, l'authentification de la fiction chez Ramón pourrait sembler moins complexe et moins transgressive que celle du roman de Pérez Galdós analysé plus haut².

Le chapitre XXVI de *L'Incongru*, intitulé « La Plage des presse-papiers », apparaît particulièrement révélateur de cette propension à une authentification maximale d'un monde fictionnel invraisemblable. Le premier paragraphe pose le décor : « Après l'aventure de la motocyclette, Gustavo s'arrêta dans le village de pêcheurs nommé Tiritana »³. On y lit l'authentification de cette partie du monde fictionnel du roman, qui s'amuse volontiers de sa propre nature grâce à un tour de force ramonien qui permet d'illustrer, d'une façon réflexive, sa tendance à l'invraisemblance. L'accent exotique voire merveilleux du toponyme « Tiritana » pourrait en effet faire songer à une localité construite de toutes pièces alors qu'il désigne en réalité une plage véritable des Canaries, qui sert à Ramón dans la construction d'un monde fictionnel dont l'homologie avec le monde actuel ne va guère plus loin. Le reste du chapitre raconte l'aventure de Gustavo sur cette plage, sans jamais déroger à une narration strictement à la troisième personne et, lorsqu'il s'agit de traduire les sentiments du personnage,

¹ A. SOBEJANO-MORÁN, *art. cit.*, p. 272 : « El Incongruente [...] es una novela que rechaza el principio realista de verosimilitud. Desde un principio, la narración se halla enmarcada dentro de un contexto de inverosimilitud, de irrealidad y de ficción ».

² Voir *supra*, p. 409-411.

³ « Después de la aventura de motocicleta, Gustavo se detuvo en el pueblo de pescadores llamado Tiritana » (701).

toujours d'une façon rapide et lacunaire, ce sont des embryons de psycho-récits qui apparaissent : « Gustavo était heureux »¹ (I, p. 135), « [Stupéfait par ce spectacle, Gustavo recula [...] et, rendu muet par la surprise, se dirigea vers le] village des pêcheurs »² (I, p. 137). À cette authentification maximale de l'univers fictionnel répond une aventure à laquelle nul lecteur ne saurait croire. Cette plage est en effet recouverte de presse-papiers. Plus étonnante encore est l'aventure que Gustavo y vit. Alors qu'il veut consigner par écrit son expérience, les feuilles contenues dans le cahier de Gustavo lui échappent : « [c]'est alors qu'eut lieu le miracle : tous les presse-papiers, comme des tortues folles, se jetèrent sur les feuilles et les empêchèrent de s'envoler »³. Toute remarque de style mise à part – l'on sait que c'est par la nature poétique de sa prose que Ramón fait œuvre novatrice – l'aspect anti-mimétique et invraisemblable de l'épisode est suffisamment clair, mais s'ancre paradoxalement dans un monde fictionnel présenté comme parfaitement authentique. En somme, il est vrai que dans le monde de *L'Incongru*, des objets sont doués de mouvement.

Remarquons toutefois que *L'Incongru* n'est pas dépourvu d'interventions narratoriales à la première personne. Dans la première occurrence, le « je » vient signaler certaines omissions volontaires au sein des enfances de Gustavo : « je passerai rapidement sur cette première partie de sa vie »⁴ (I, p. 12). Le narrateur reconnaît ensuite l'incomplétude de son récit, engendrée par la quantité même d'incongruités auxquelles Gustavo est quotidiennement confronté et qui découragerait le récit :

D'ailleurs, on ne peut vraiment pas raconter toutes les incongruités de sa vie. Pour moi, j'essaie seulement d'en échelonner quelques-unes et je souhaite que le lecteur, à le voir vivre ici, imagine tout ce qui put arriver à Gustavo, les jours dont je n'aurai pas fait mention.⁵ (I, p. 15)

Dans les deux cas, s'affirme un principe de sélection qui n'implique pas, contrairement à l'emploi de la première personne dans des romans marqués pour leur plus large part par la « *Er*-forme », de mentionner la source du savoir du narrateur, l'origine conventionnelle de ce

¹ « Gustavo se sentía dichoso » (702).

² « Atónito ante aquello, Gustavo retrocedió [...] y se dirigió mudo de sorpresa al pueblo de los pescadores » (703).

³ « Entonces sucedió lo verdaderamente milagroso : todos los pisapapeles, como tortugas locas, se arrojaron sobre las cuartillas que corrían por la playa y asegurándolas bajo su nativa propensión, cumplieron la misión para la que habían nacido, evitando que siguiesen volando » (703).

⁴ « paso de prisa esta primera época de su vida » (608).

⁵ « Además, es que no se podrían contar todas las incongruencias de su vida. No ; yo solo intento escalonar unas cuantas, y que se le vea vivir y producirse, y se imagine el lector todo lo que pudo pasar en los otros días que no se reseñan » (610).

dernier étant connotée par la sélection opérée dans la vie du protagoniste telle qu'elle est racontée.

Cette authentification quasi maximale est d'autant plus étonnante que Ramón thématise fréquemment l'inauthenticité même de son monde fictionnel en jouant sur ce que le lecteur sait du monde actuel et de celles et ceux qui le peuplent, créant une antithèse entre le contenu du monde et le mécanisme d'authentification, autrement dit, entre les fonctions extensionnelles et intensionnelles : le récit du narrateur crée et authentifie dans un même mouvement un monde fictionnel inauthentique. Le passage le plus révélateur de cette tendance est le chapitre XXIV de *Polycéphale et madame* intitulé « LSLSLSLSLS » (*sic*). Reprenant le motif décadent de la femme artificielle, telle l'Hadaly de *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam, Ramón met en scène un « simulacre de vie »¹ (*PM*, 184) au sein d'un monde fictionnel parfaitement authentifié par une voix narrative de troisième personne :

La fabrique de girls ressemblait à un immense colombier où, dans des niches, s'agitaient des femmes blanches. Elles étaient faites d'une chair pas tout à fait reconnaissante envers la vie, d'une chair inachevée, comme toutes les choses fabriquées *grosso modo* et en grande série.² (*PM*, p. 179)

Ce qui se lit ici, c'est une authentification, par la voix narrative, de l'inauthentique : authentification d'une usine qui « ressemble » à un autre bâtiment et ne coïncide donc pas totalement avec ce qu'elle devrait être. De plus, les « femmes » qui la peuplent ne sont que des simulacres de femmes, ce que vient prouver la répétition du substantif « chair » doublement caractérisé. De la même manière, les personnages eux-mêmes, Perfecto et Gina, une *girl* rencontrée dans le chapitre précédent, sont obligés de contrefaire leur comportement : « Fais semblant d'être un acheteur ; sinon le patron ne me pardonnera jamais de t'avoir amené ici »³ (*PM*, p. 179) dit Gina à l'attention de Perfecto avant de lui faire découvrir l'usine. Plus loin dans le chapitre, alors que la conversation s'est engagée entre Perfecto et le patron, ce dernier affirme que « le secret de réussite d'une *troupe* de girls, c'est d'éviter que ne se mêlent à nos modèles quelques filles authentiques, nées avec des types de girls »⁴ (*PM*, 181). L'intérêt d'une telle assertion ne réside pas dans l'actualisation de l'axiome wildien selon lequel la nature imite l'art, mais plutôt dans le refus de toute authenticité, c'est-à-dire, ici, de

¹ « *falsificación de la vida* » (477).

² « *La fábrica de girls era como un inmenso palomar, con hornacinas en que rebullían blancas mujeres, hechas de una carne como no bien reconocida por la vida, carnes incabadas como todo lo hecho grosso modo y muy al por mayor* » (473).

³ « *Tú haz que eres un comprador, porque si no, el dueño no me perdonaría nunca el haberte traído* » (473).

⁴ « *el mayor éxito de una troupe de girls es que se mezclan a nuestros modelos unas cuantas muchachas verdaderas que hayan salido con tipo de girls* » (475).

toute humanité dans ce chapitre qui érige l'artifice en règle, voire en norme. Mais ce développement sur l'artificialité qui culmine dans la détresse finale d'un Perfecto « fort désireux de boire l'amère boisson du réconfort »¹ (*PM*, 184) à la terrasse d'un café après une si terrible découverte, se trouve dans un roman dont le monde fictionnel est parfaitement authentifié du fait du récit pris en charge par un narrateur de troisième personne. Pour reprendre l'expression de Saint-Gelais, Ramón parvient ici « avec succès à instaurer des états de choses fictifs [...] »².

De narrateurs évanescents en narrateurs envahissants, il semble que l'une des tendances dessinant le propre de la fiction moderniste soit, comme le pressentait Doležel sans étayer son argument, la mise à mal de l'autorité d'authentification, selon des moyens différents : de l'authentification graduée à celle, privée de son autorité par des effets de métalepse qui engendrent des formes hybrides entre la *Er*-forme et la *Ich*-forme. Seul Ramón semble, une fois encore, faire cavalier seul, lui qui reste fidèle à une forme dyadique d'authentification. Mais les mondes fictionnels ramoniens ne sont pas dépourvus d'ambiguïté : fictionnellement authentiques, ils apparaissent inauthentiques du point de vue mimétique. Or il semble que cette caractéristique puisse relier l'ensemble des tentatives modernistes. Une certaine tendance à l'invraisemblance se fait jour en effet, qu'elle trouve à s'incarner dans le contenu diégétique des œuvres ou dans leurs modalités narratives.

III. Une poétique fictionnelle fantaisiste

1) Incroyable, impossible, invraisemblable

a. La résistance à l'incroyable

« Toute histoire de la fiction gagnerait [...] à prendre en compte les paradoxes négligés par les poétiques : c'est par eux qu'elle pense sa propre nature »³ écrit Françoise Lavocat. Selon elle en effet,

[l]es théories contemporaines de la fiction, comme les poétiques de la Renaissance, privilégient une conception de la *mimesis* fondée sur la vraisemblance : la démonstration du profit cognitif et moral de la fiction passe toujours par une définition de l'imitation (de quelque façon qu'on la définisse) fondée sur la rationalité.

¹ « *ansioso de sorberse la bebida amarga de las reconfortaciones* » (477).

² R. SAINT-GELAIS, « Ambitions et limites de la sémantique de la fiction », *art. cit.*

³ F. LAVOCAT, « *Mimesis*, fiction, paradoxes », in *Methodos* [en ligne], n°10, mis en ligne le 19 mars 2010, <http://methodos.revues.org/2428>.

Rares sont en effet les théories contemporaines de la fiction à faire l'économie de la *mimesis* car « [l]a plupart [...] entérinent le triomphe d'une certaine idée de la *mimesis* grâce à une lecture d'Aristote moins tolérante à l'impossible que celle qu'on lit dans *La Poétique* même »¹. Ainsi, la conception de Jean-Marie Schaeffer par exemple, reposant sur la valeur cognitive de la fiction,

[v]alorise la vraisemblance, conçue à la fois comme une « amorce mimétique » et comme critère de validité du modèle d'univers construit par la fiction, sur la base, *in fine*, d'une analogie avec le monde réel, dont la saisie provoque le plaisir du lecteur.²

Elle ajoute que

[l]'apport des sciences cognitives et le modèle des jeux de faire-semblant des enfants, qui déplace la question de la *mimesis* vers celle de la simulation, n'exempte pas l'univers fictionnel de l'obligation d'être homologue au monde réel connu – classiquement supposé correspondre à des normes rationnelles. Ce postulat se traduit par l'exclusion de l'impossible, qu'il soit considéré sous l'angle de la croyance ou de la logique.³

Quelle place le roman moderniste réserve-t-il à l'impossible entendu au double sens de l'incroyable – impossible à croire par le lecteur au regard de sa connaissance empirique du monde actuel – et d'illogique ? Elle est relativement importante et c'est déjà le constat auquel se livre E. M. Forster dans *Aspects du roman*, sans jamais, bien entendu, recourir au concept de modernisme. Dans la sixième conférence reproduite dans l'ouvrage, Forster met clairement en exergue deux groupes d'auteurs :

Les romans sur lesquels nous allons à présent nous pencher racontent tous une histoire, contiennent tous des personnages, possèdent une intrigue ou des éléments d'intrigue, de sorte que nous pourrions leur appliquer la méthode mise au point pour Fielding ou Arnold Bennett.⁴

Tel est donc le premier groupe, celui des romanciers réalistes, au sens large. Est introduit ensuite le second groupe :

Mais si je prononce les noms de deux d'entre eux, *Tristram Shandy* et *Moby Dick*, il est clair que nous devons marquer une pause et réfléchir un moment. [...] Quel couple invraisemblable ! Ils sont aussi éloignés l'un de l'autre que les pôles.⁵

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ E. M. FORSTER, *op. cit.*, p. 113.

⁵ *Ibid.*, p. 113.

Au-delà de cette différence intrinsèque, les deux ouvrages et leurs auteurs respectifs possèdent, à en croire Forster, au moins un point commun :

Tout ce qui est essentiel chez Sterne et chez Melville dépend de ce nouvel aspect de la narration : l'axe fantastico-prophétique. [...] [P]rivez-en Sterne ou Melville, privez-en Peacock, ou Max Beerbohm, ou Virginia Woolf, ou Walter de la Mare, ou William Beckford, ou James Joyce, ou D. H. Lawrence, ou Swift : il ne reste rien du tout.¹

C'est la première moitié de l'adjectif composé qui nous intéressera ici, que la traduction ne peut rendre que par « fantastico- » alors qu'elle renvoie, dans le texte anglais, au terme fondamental de *fantasy*, traduit littéralement par « fantaisie » au sein de l'édition française², et que Forster définit ainsi :

La fantaisie sous-entend le surnaturel mais il ne convient pas qu'elle l'exprime, bien qu'elle l'exprime souvent. Si ce type de classification pouvait se montrer de quelque secours, nous dresserions la liste des procédés auxquels les écrivains de tempérament fantaisiste ont recouru, tels que l'introduction d'un dieu, esprit, ange, singe, monstre, gnome, sorcière dans la vie de tous les jours ; ou encore l'introduction d'un homme ordinaire dans un no man's land, le futur, le passé, le centre de la terre, la quatrième dimension ; ou les plongées et les démembrements de la personnalité ; ou, pour finir, les procédés de la parodie ou de la transposition. Ces procédés n'ont jamais besoin d'être étrennés ; ils viennent naturellement aux écrivains d'un certain tempérament, et chacun l'exploitera à sa manière.³

Le surnaturel est ainsi un possible de la fantaisie et non un trait générique puisque le terme ne désigne pas un genre qui l'impliquerait, comme le fantastique ou le merveilleux, mais semble pouvoir émaner de romans génériquement différenciés. Visiblement, le terme se définit à la fois selon des caractéristiques thématiques, mais aussi narratives et structurales puisque la parodie ou la transposition semblent orienter certains textes dans cette direction.

b. La résistance du lecteur et de la critique

La proposition de Forster, dont les analyses sont parfois naturellement un peu datées, est néanmoins séduisante car elle rend parfaitement compte de la réticence des lecteurs à accepter la fantaisie passant par l'irrationnel. Le constat réalisé est ainsi le même, bien qu'il le précède de près d'un siècle, que celui de Françoise Lavocat :

¹ *Ibid.*, p. 113.

² La traductrice du texte, Sophie Basch, accompagne l'emploi du terme d'une note salutaire, que nous reproduisons ici : « Par "*fantasy*", terme intraduisible en français, les Anglais entendent définir un univers qui tient à la fois du fantastique, du poétique et du fantasmagorique. "*Fantasy*" s'applique aussi bien au *Songe d'une nuit d'été* qu'à *Alice au pays des merveilles* ». *Ibid.*, p. 111.

³ *Ibid.*, p. 118.

Là où un autre romancier dirait : « Voici une chose qui pourrait vous arriver dans la vie », le fantaisiste dit : « Voici une chose qui ne pourrait jamais vous arriver. Tout d'abord je dois vous demander de bien vouloir accepter mon livre comme un tout, et, deuxièmement, d'accepter certaines choses déterminées dans ce livre. » De nombreux lecteurs peuvent consentir à la première requête, mais refuseront d'accepter la seconde.¹

Il est d'autant plus étonnant de constater, aujourd'hui, que parmi les lecteurs rétifs à la fantaisie, se trouvent des théoriciens de la fiction parmi les plus prestigieux, lesquels tâchent de minorer à toute force l'incroyable et l'illogique à l'image de Marie-Laure Ryan. Dans un article récent en effet, cette dernière explique la façon dont, selon elle, le lecteur parvient à neutraliser les contradictions en les rationalisant ou en les isolant dans des zones locales du texte. Elle propose ainsi cinq opérations : le mentalisme, qui postule que les événements narrés n'existent qu'à l'intérieur de l'esprit des personnages ; la virtualisation selon laquelle le lecteur considère que l'élément contradictoire au sein du récit n'est pas réel, mais reste dans le domaine du virtuel ; l'allégorie ; le méta-textualisme postule que les versions incompatibles sont les différents brouillons d'un texte en train d'être écrit, et enfin ce qu'elle appelle « structure en fromage suisse » ou « trous noirs », qui imposent au lecteur d'isoler les contradictions pour qu'elles ne contaminent pas le reste du récit². La taxinomie proposée par Marie-Laure Ryan sied mieux à certains exemples postmodernistes, pour une raison simple : là où le modernisme joue très volontiers de l'incroyable, il est beaucoup moins accueillant que son successeur à l'impossible ou à l'illogique. Certaines étiquettes peuvent néanmoins parfaitement s'appliquer aux textes pour illustrer la façon dont il demeure toujours tentant de rationaliser des mondes fictionnels invraisemblables.

N'est-ce pas l'argument mentaliste qui permettait par exemple la lecture de *La Nouvelle rêvée* rappelée plus haut ? Selon Jacques Le Rider, la scène de l'orgie est teintée d'une forme d'irrationalité et nous semble étrange par rapport à la connaissance que nous avons des lois qui s'appliquent dans les relations humaines réelles. Et c'est bel et bien ce lien établi entre fiction et réalité qui permet au critique de lire l'aventure vécue de Fridolin comme un rêve. Jacques Le Rider opte pour une lecture « réaliste » de la scène de l'orgie, c'est-à-dire qu'il en neutralise *a priori* l'irrationalité par l'argument du mentalisme allégué par Marie-Laure Ryan : si Fridolin a rêvé, alors l'irrationalité se voit expliquée, au même titre que celle du rêve, non problématique en tant que tel, d'Albertine. Si l'on suit la théorie de Doležel en revanche, comme *La Nouvelle rêvée* présente une authentification graduée, l'assertion de Le Rider est fautive dans le monde de la fiction puisque le narrateur n'authentifie jamais la scène

¹ *Ibid.*, p. 114.

² M.-L. RYAN, « Cosmologie du récit des mondes possibles aux univers parallèles », *art. cit.*, p. 77-81.

de l'orgie comme un rêve. Il est à noter que Le Rider a bien du mal à mettre le bien-fondé de sa théorie à l'épreuve d'autres faits fictionnels de la nouvelle : la nécessité, pour Fridolin, de rendre la bure de location au costumier et la présence sur son oreiller, au lendemain de la soirée, du loup qu'il portait. Selon lui,

ce sont là des accessoires disposés par l'auteur pour semer dans l'esprit de ses lecteurs le doute et l'hésitation qui sont à la base de l'effet de fantastique produit par les aventures nocturnes de Fridolin.¹

Les faits sont pourtant là et la posture mimétique de Le Rider le conduit finalement à déplacer le volet fantastique de la nouvelle. La présence de cet objet sur l'oreiller si tout n'a été qu'un rêve n'est-elle pas plus irrationnelle encore que l'attitude de la jeune femme de l'orgie ? En somme, il faut accepter l'invraisemblance de la scène centrale, à notre sens voulue par Schnitzler, et même si elle conduit le texte vers une forme d'irrationnel non expliqué, mais authentifié. Ainsi, l'aventure vécue par Fridolin est vraie dans le monde fictionnel et celle d'Albertine fausse car rêvée. De plus, assimiler la scène nocturne de Fridolin à un rêve n'en neutralise pas l'invraisemblance, du fait des similitudes des deux aventures vécues par les époux. Dans le texte de Schnitzler, le possible fictionnel se heurte manifestement à une impossibilité dans l'ordre du vraisemblable, quelle que soit la lecture choisie : il peut être perçu comme impossible par le lecteur que deux personnes, même aussi proches que des époux, fassent deux rêves présentant des similarités aussi frappantes. Aussi l'argument mentaliste de Le Rider ne sert-il finalement en aucun cas la lecture du texte de Schnitzler dans la mesure où celui-ci ne fonde visiblement pas sa fiction, entièrement du moins, « sur une conception de la *mimesis* comme représentation et forme de la rationalité »². Le Rider ramène paradoxalement l'auteur viennois vers une forme de réalisme, celui-ci cherchant, à en croire Thomas Pavel, à bâtir des « alternatives crédibles au monde réel »³. Nulle surprise, par conséquent, à constater que le modernisme fasse le choix inverse.

2) La fantaisie moderniste au niveau diégétique

a. Créatures incroyables

À l'échelle du corpus, la fantaisie s'échelonne d'une façon variable, de sa présence, tenue et limitée à un seul chapitre chez Gide jusqu'à sa généralisation chez Ramón. Dans le

¹ *Ibid.*, p. 75.

² F. LAVOCAT, « *Mimesis*, fiction, paradoxes », *art. cit.*

³ TH. PAVEL, *Univers de la fiction*, *op. cit.*, p. 67.

chapitre XIII de la troisième partie des *Faux-Monnayeurs*, Gide, réécrivant un célèbre passage de la Genèse, met aux prises le personnage de Bernard Profitendieu et un ange :

Il méditait depuis quelques instants, lorsqu'il vit s'approcher de lui, glissant et d'un pied si léger qu'on sentait qu'il eût pu poser sur les flots, un ange. Bernard n'avait jamais vu d'anges, mais il n'hésita pas un instant, et lorsque l'ange lui dit : « Viens », il se leva docilement et le suivit. Il n'était pas plus étonné qu'il ne l'eût été dans un rêve. Il chercha plus tard à se souvenir si l'ange l'avait pris par la main ; mais en réalité ils ne se touchèrent point et même gardaient entre eux un peu de distance. (*FM*, p. 429-430)

En se plaçant dans la position non mimétique qui est celle de Doležel, la vérité fictionnelle de cet ensemble d'assertions pourrait être assurée, du fait de la narration par un narrateur de troisième personne. Celui des *Faux-Monnayeurs* est certes personnalisé, mais rien n'indique dans cet exemple comme dans ceux analysés précédemment qu'il essaie de tromper le lecteur. L'apparition de l'ange signale un surgissement de l'irrationnel que la théorie dolezélienne mettrait sur le même plan que le reste de la narration. En d'autres termes, l'incroyable fait son entrée dans *Les Faux-Monnayeurs*, mais cette impossibilité dans l'ordre de la croyance, si l'on suit Marie-Laure Ryan, ne ferait pas long feu dans la mesure où elle pourrait facilement être réduite à l'argument du mentalisme : l'ange n'existe pas à l'intérieur de la fiction, il n'est pas de l'ordre du fait fictionnel, mais constitue le rêve diurne ou l'hallucination de Bernard. Un certain nombre d'indices textuels tendraient à le prouver : dans le passage ci-dessus, la phrase « [i]l n'était pas plus étonné qu'il ne l'eût été *dans un rêve* » (nous soulignons), l'expression « en réalité » devant être prise ici par antiphrase. Ajoutons, plus loin dans le chapitre, la vision du combat par Boris : « L'ange était entré dans la chambre avec lui mais, bien que la nuit ne fut pas très obscure, Boris ne voyait que Bernard », puis « Boris voyait confusément Bernard s'agiter. Il crut que c'était sa façon de prier et prit garde de ne point l'interrompre » (*FM*, p. 433). On voit ici comment une sémantique mimétique de la fiction minore finalement l'impact du texte. Selon cette piste et la théorie du mentalisme, l'affirmation fictionnelle « Bernard lutte contre un ange » est fautive et peut toujours être expliquée d'une façon rationnelle. Mais la théorie de l'authentification de Doležel déplace finalement cette impossibilité sur le plan logique. Si le chapitre XIII poursuit la création du monde fictionnel des *Faux-Monnayeurs* – le texte ne dévoile pas ses rouages sur un plan autre que mimétique, pour peu que l'apparition de l'ange entraîne un court-circuit dans l'opération de recentrement – le narrateur impersonnel de troisième personne affirme à la fois et en un même chapitre, l'existence et l'inexistence de l'ange. Que le narrateur adopte dans un cas

comme dans l'autre la technique de la « vision avec » ne change rien¹ : dans ce chapitre, l'ange existe et n'existe pas, tout à la fois.

L'ange gidien n'est pas la seule créature surnaturelle à pénétrer dans le roman moderniste : il faut ajouter en effet, par exemple, les scènes de spiritisme de *La Montagne magique* et de *L'Incongru*. La fin du chapitre « Doutes suprêmes » illustre en effet l'apparition de Joachim Ziemssen *post mortem* face à plusieurs résidents du Berghoff, dont Hans Castorp. Celle-ci est pleinement authentifiée par le narrateur anonyme et impersonnel de troisième personne :

Il y avait dans la chambre quelqu'un de plus que tout à l'heure. Là-bas, à l'écart de la compagnie, à l'arrière-plan, où les vestiges de la lumière rouge se perdaient presque dans la nuit, de sorte que les yeux avaient peine à la percer si avant, entre le côté large du bureau et le paravent, sur le fauteuil tourné vers la chambre [...], Joachim était assis.²

S'ensuit une longue description physique du fantôme qui concourt à authentifier sa présence et qui engendre une impossible réduction de l'irrationnel. Car contrairement à ce qui se produit dans *Les Faux-Monnayeurs* où personne hormis Bernard ne semble voir l'ange, Hans Castorp n'est pas le seul à voir Joachim. Le fait fictionnel est par conséquent doublement authentifié : par le narrateur d'une part, par les personnages de l'autre et la réduction de l'irrationnel serait particulièrement risquée, sauf à postuler une hallucination collective ou un fort principe d'autosuggestion qui fonctionnerait de la même façon sur tous les témoins et conserverait au texte une part d'incroyable. Le spectre est en effet vu, au moins, par Hans Castorp, Mme Stöhr³ et par le docteur Krokovski⁴. Le partage de la vision rend plus que douteuse l'explication mentaliste et le surnaturel doit, dans *La Montagne magique*, être accepté en tant que tel.

Il en va de même, selon une modalité beaucoup plus comique, dans *L'Incongru*, au sein du chapitre XXXI dans lequel Gustavo dîne avec une veuve qui consulte son mari par spiritisme grâce à une table. La scène se déroule en deux temps. La veuve demande d'abord l'autorisation de l'époux défunt pour dîner avec Gustavo :

¹ D'une façon signifiante, le verbe « voir » est employé dans un cas comme dans l'autre, sans qu'aucune vision ne soit donnée comme plus authentique que l'autre. Du côté de Bernard : « il vit s'approcher de lui, [...] un ange » et « Bernard n'avait jamais vu d'anges [...] » (*FM*, p. 429-430) ; du côté de Boris : « Boris ne voyait que Bernard » et « Boris voyait confusément Bernard s'agiter » (*FM*, p. 433).

² TH. MANN, *La Montagne magique*, *op. cit.*, p. 778.

³ « il entendit Mme Stöhr piailler d'une voix gémissante : / « Ziem-ssen ! ». *Ibid.*, p. 778.

⁴ « Il [Hans Castorp] entendit chuchoter : "Adressez-lui la parole !" Il entendit le baryton du docteur Krokovski l'appeler solennellement et gaiement par son nom et réitérer son invitation ». *Ibid.*, p. 779.

« [Paco]¹, deux coups si tu veux bien que j'aille dîner avec ce monsieur, un coup si tu ne veux pas. »

La table attendit un long moment avant de répondre : elle semblait réfléchir, prendre son temps, consulter la physionomie et les intentions de Gustavo ; enfin elle parla... frappa les deux coups...² (I, p. 154)

Alors que le dîner prend ensuite un tour plus que prometteur pour Gustavo, la veuve consulte l'époux défunt afin d'obtenir son autorisation pour passer la nuit avec le protagoniste :

« [Paco], dit la veuve d'une voix tremblante, me permets-tu de passer la nuit avec ce monsieur ?... Trois coups, je ne reste pas ; plus de trois coups, je reste... Parle ; fais marcher une patte. »

Alors, il se passa une chose extraordinaire. La table se mit à frapper des coups successifs, nombreux, irrités, furieux, comme si elle était seule victime d'un soudain tremblement de terre.

Pendant un moment, Gustavo et la veuve gardèrent leurs mains collées à la table, avec des efforts surhumains pour la contenir, mais bientôt ils ne purent supporter la chaleur terrible qui s'en dégageait comme d'un fer à repasser brûlant.³ (I, p. 159)

La suite de la scène illustre la poursuite des deux personnages par la table, laquelle finit par prendre feu et par incendier tout l'immeuble.

Comme chez Thomas Mann, la scène ramonienne est parfaitement authentifiée, en dépit de sa nature irrationnelle et invraisemblable, mais, là où le narrateur mannien met en lumière l'apparition directe du mort à l'issue de la séance de spiritisme, celui du roman ramonien, eu égard à la place des objets dans la poétique de Gómez de la Serna, fait de la table personnifiée le réceptacle de l'âme du mari défunt. Elle rappelle l'influence néfaste des objets telle que mise en lumière par *Le Docteur invraisemblable* et analysée ainsi par Emmanuel Le Vagueresse à partir de l'influence délétère des montres par exemple :

On voudrait insister sur le fait que cette conception empruntée au baroque et notamment, en Espagne, à un Quevedo, par exemple, va au-delà d'une vision symbolique du temps : la montre, la pendule sont *vraiment* douées d'un pouvoir de vie ou de mort sur les hommes, comme dans un récit fantastique.⁴

¹ Pour une raison qui nous échappe, le « Paco » original devient un « Lulu » très vieille France dans la traduction d'André Soucas. Nous rétablissons ici le nom original.

² « - Paco, si quieres que vaya a cenar con este señor, da dos golpes ; si no, uno. / La mesa esperó un largo rato para contestar ; parecía reflexionar, tomarse tiempo, consultar la fisonomía y la intención de Gustavo ; pero por fin rompió a hablar... dio los dos golpes... » (708).

³ « - Paco – dijo ella con voz trémula - : ¿ me dejas pasar la noche con este caballero ?... Si das tres golpes no me quedo ; si das más, me quedo... Habla ; da con una pata. / Entonces se dio un caso insólito... La mesa comenzó a dar golpes seguidos, numerosos, irritados, furiosos, como si estuviese verificando un movimiento sísmico que solo hubiese atacado a la mesa. Por un momento siguieron con las manos pegadas a la mesa, haciendo fuerzas sobrehumanas para contenerla ; pero pronto no pudieron aguantar un calor terrible, como el que tiene una plancha caliente, a la que se ha probado con los dedos » (712).

⁴ E. LE VAGUERESSE, art. cit., p. 238.

De la même façon, la table, dotée d'une âme et d'une sorte de volonté qui lui est propre, celle de l'époux défunt, semble décidée à tuer le couple scandaleux. Ce n'est ainsi pas un hasard si une référence directe, phénomène très rare chez Ramón, à un auteur baroque apparaît dans la suite du texte : « On n'aurait pu reproduire au théâtre cette scène merveilleuse. Un personnage que Calderon [*sic*] n'avait pas prévu intervenait. Admirable drame de l'avenir : *La Table vengeresse* »¹ (I, p. 159). La question du spiritisme, qui relie Thomas Mann et Ramón, peut néanmoins être élargie et figure une tendance épistémologique de la période que les auteurs associés au *high modernism* illustrent aussi à leur manière.

b. High modernism et fin de l'autonomie des consciences

Dans le volet anglo-saxon et *high modernist*, il semble que l'incroyable soit ailleurs, du côté de ce que Forster appelle « les plongées et les démembrements de la personnalité ». Durant le cours de la soirée de Clarissa, Sir William Bradshaw, le médecin, accompagné de son épouse, font une arrivée tardive dont Lady Bradshaw annonce la raison à Mrs Dalloway :

Baissant la voix d'un ton, [...] Lady Bradshaw [...] murmura que « au moment où nous partions, mon mari a été appelé au téléphone, une histoire très triste. Un jeune homme (c'est de cela que Sir William est en train de parler à Mr. Dalloway) s'est tué. Il revenait de l'armée ». Oh, pensa Clarissa, au milieu de ma soirée, la mort qui fait irruption, pensa-t-elle.² (MD, p. 1233)

S'isolant, Clarissa visualise mentalement la mort de Septimus Smith, le jeune homme en question. Elle se livre en effet, selon l'expression de Florence Godeau, à « une reconstruction imaginaire fulgurante de la scène du suicide »³ :

Il s'était jeté par la fenêtre. Le sol avait surgi à sa rencontre, en un éclair. Les pointes rouillées l'avaient transpercé, aveuglément, le meurtrissant. Il était resté là, avec un battement sourd qui cognait, cognait dans son crâne, puis le noir l'avait suffoqué. C'était la vision qu'elle en avait. Mais pourquoi avait-il fait ça ? Et les Bradshaw qui en parlaient à sa soirée !⁴ (MD, p. 1233)

¹ « *La escena no era teatral, pero era maravillosa. Un personaje que no había supuesto Calderón tomaba parte en la escena. Precioso drama del porvenir, titulado La Mesa vengativa* » (712).

² « *Sinking her voice, [...] Lady Bradshaw [...] murmured how, 'just as we were starting, my husband was called up on the telephone, a very sad case. A young man (that is what Sir William is telling Mr. Dalloway) had killed himself. He had been in the army.'* Oh ! thought Clarissa, in the middle of my party, here's death, she thought » (201).

³ F. GODEAU, « Une ombre au tableau. Vanités et mondanité dans quelques récits modernistes (M. Proust, J. Joyce, V. Woolf, T. Mann) », *art. cit.*

⁴ « *He had thrown himself from a window. Up had flashed the ground ; through him, blundering, bruising, went the rusty spikes. There he lay with a thud, thud, thud in his brain, and then a suffocation of blackness. So she saw it. But why had he done it ? And the Bradshaws talked of it at her party !* » (202).

Par la phrase « C'était la vision qu'elle en avait », le narrateur de troisième personne signale que ce qui précède est une pensée de Clarissa, laquelle, à suivre Doležel, n'est pourvue que d'une autorité d'authentification relative. Cependant, en revenant quelques pages en arrière, la vision de Clarissa se voit authentifiée par le narrateur lui-même qui raconte le suicide de Septimus : « (Il s'assit sur le rebord). [...] "Tiens, voilà pour toi !" s'écria-t-il, et avec vigueur, avec violence, il se jeta droit sur les grilles de la courette de Mrs. Filmer »¹ (MD, p. 1201). D'une façon très étonnante, Clarissa visualise exactement la scène auparavant décrite par le narrateur, qui appartient de plein droit aux faits fictionnels. Or, sauf à postuler un blanc dans le texte, les circonstances exactes du suicide ne lui ont pas été livrées car immédiatement après le morceau de discours direct de Lady Bradshaw et la pensée de Clarissa sur la mort, cette dernière « poursuivit son chemin, jusqu'au petit salon [...] »² (MD, p. 1233). De la même façon que chez Schnitzler, l'impossibilité, ici, n'est pas d'ordre logique, mais de l'ordre de la croyance : la connaissance par Clarissa Dalloway des circonstances de la mort de Septimus est incroyable, mais vraie.

La description de Clarissa vient d'ailleurs compléter la scène du suicide elle-même qui avait été illustrée précédemment avec une grande économie de moyens. Ce qui était implicite dans le premier traitement de l'épisode – le fait que Septimus s'empale sur la grille – devient explicite dans la vision de Clarissa qui convoque même les sensations perçues par Septimus mourant, que le texte original traduit par une onomatopée « entendue » intérieurement par Clarissa : « *thud, thud, thud* ». Ainsi, elle ne visualise pas seulement la scène, mais semble la revivre et la ressentir. Il est à noter d'ailleurs que le texte n'en reste pas là, dans la mesure où Clarissa en sait davantage sur Septimus – dont elle ignore le nom – que les seules circonstances de son suicide. Un peu plus loin en effet, la vision de Clarissa reprend : « Il y avait aussi les poètes et les penseurs. Imaginons que ç'ait été cela sa passion [...] »³ (MD, p. 1234), autre biographème authentifié précédemment par le narrateur qui, dans le portrait de Septimus, décrit ce dernier comme occupé « à dévorer Shakespeare, Darwin, *L'Histoire de la civilisation*, et Bernard Shaw »⁴ (MD, p. 1144). Il faut ajouter l'influence délétère des médecins, fait fictionnel que Clarissa pressent également :

si ce jeune homme était allé le trouver, et que Sir William lui avait imposé, comme il le faisait, l'empreinte de son pouvoir, n'avait-il pas pu, peut-être (c'est ce qu'elle-même ressentait, là,

¹ « (He sat on the still.) [...] 'T'll give it you !' he cried, and flung himself vigorously, violently down on to Mrs. Filmer's area railings » (164).

² « She went on, into the little room [...] » (201).

³ « Or there were the poets and thinkers. Suppose he had had that passion [...] » (202).

⁴ « devouring Shakespeare, Darwin, The History of Civilisation, and Bernard Shaw » (93).

maintenant), se dire : « La vie m'est rendue intolérable ; ils rendent la vie intolérable, ces hommes-là » ?¹ (*MD*, p. 1234)

Là encore, il semble que l'intuition de Clarissa soit juste. C'est en effet pour échapper à « ces hommes-là » que Septimus fait le choix du suicide comme en atteste le morceau de monologue narrativisé qui précède, en amont du texte, le saut dans le vide : « Mais non, Holmes ne l'aurait pas, et Bradshaw non plus »².

Il faut ajouter que la vision de Clarissa permet la réhabilitation, par une pratique du contrepoint, de l'acte de Septimus. Le seul jugement axiologique proféré lors de la scène du suicide était le fait du docteur Holmes : « Le lâche ! »³ (*MD*, p. 1201), d'une authenticité relative en raison de son statut de discours direct. La réhabilitation durant la méditation de Clarissa a lieu en deux temps. Elle se produit d'abord par un déplacement du jugement négatif. Son objet n'est en effet plus Septimus, mais elle-même :

En un sens c'était son échec à elle, sa honte. C'était sa punition de voir plonger et disparaître, ici un homme, là une femme, dans ces aveugles ténèbres, tandis qu'elle était forcée de rester là en robe du soir.⁴ (*MD*, p. 1234)

Finalement, la lâcheté supposée de l'acte est neutralisée et la dernière vision du suicide de Septimus l'associe plutôt à une forme de courage, l'image de Clarissa paraissant plus authentique eu égard à son insertion dans le discours du narrateur de troisième personne :

Elle se sentait en un sens très semblable à lui, ce jeune homme qui s'était tué. Elle était contente qu'il l'ait fait ; qu'il ait joué son va-tout cependant que les autres continuaient à vivre.⁵ (*MD*, p. 1235)

Il apparaît particulièrement difficile, ici, d'opérer une réduction de l'in vraisemblable par l'un des outils définis par Marie-Laure Ryan. Le mentalisme se révélerait inopérant, la virtualisation de même : l'événement existe ailleurs que dans l'esprit du personnage puisqu'il a été authentifié par le narrateur, tout comme la vision de Clarissa. De plus, il est difficile d'affirmer que cette infraction à l'ordre de la raison ne contamine pas le reste du récit dans la mesure où c'est la méditation de Clarissa, et cette communion à distance, laquelle n'est pas

¹ « *if this young man had gone to him, and Sir William had impressed him, like that, with his power, might he not then have said (indeed she felt it now), Life is made intolerable ; they make life intolerable, men like that ?* » (202).

² « *But no ; not Holmes ; not Bradshaw* » (163).

³ « *The coward !* » (164).

⁴ « *Somehow it was her disaster – her disgrace. It was her punishment to see sink and disappear here a man, there a woman, in this profound darkness, and she forced to stand here in her evening dress* » (203).

⁵ « *She felt somehow very like him – the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it ; thrown it away while they went on living* » (204).

géographique, mais ontologique, qui entraîne la figure féminine à « rejoindre ses invités »¹ (*MD*, p. 1236). Durant quelques pages, le lecteur du roman doit accepter de se trouver placé face à un monde ontologiquement hybride dans lequel une vivante et un mort communiquent, quoique d'une manière moins directe que chez Thomas Mann et Ramón.

Une forme voisine d'impossibilité dans l'ordre de la croyance émaille *Ulysse*, mise en lumière par de nombreux critiques de l'œuvre joycienne, notamment, dans une étude récente, John S. Rickard qui rappelle que

Bloom et Stephen font l'expérience de nombreuses coïncidences impliquant la pensée et la mémoire [...], des échanges apparemment télépathiques qui impliquent la capacité d'un esprit de s'aventurer vers les expériences d'un autre.²

Le chapitre intitulé « Les Sirènes » fait intervenir un exemple troublant de cette circulation de la pensée. Alors qu'il est en train d'écrire une réponse à sa maîtresse épistolaire Martha, ce sont les mots de Stephen qui s'invitent dans le monologue intérieur de Bloom. « Dans la roseraie de G[e]rard³, Fetter Lane, il se promène, grischâtain. Une vie et c'est tout. Un corps. Agis. Mais agis donc »⁴ (*U*, p. 316) reprend en effet textuellement un morceau du monologue de Stephen Dedalus dans « Charybde et Scylla »⁵. Régis Salado explique ainsi le procédé :

force est de constater qu'une telle insertion constitue une violation majeure du principe de vraisemblance mis en place dans le roman. En effet, le « collage » du fragment précédemment attribué à Stephen rompt la cohérence énonciative de l'épisode en introduisant un élément hétérogène dont la présence est impossible à motiver en termes de réalisme psychologique : ni Bloom, ni la voix narrative, ni aucun des personnages présents dans l'épisode ne sont susceptibles de prendre en charge un énoncé apparu dans la sphère de pensée de Stephen. L'incongruité de cette présence est d'ailleurs attestée par le fait que plusieurs commentateurs de l'œuvre ont cru à une inadvertance de Joyce. [...] Tout se passe donc comme si, contre toute vraisemblance, la pensée de Bloom et celle de Stephen communiquaient à distance, le monologue bloomien faisant écho, à l'insu du personnage lui-même, à celui de Stephen. Bien entendu, l'exhibition de cette « coïncidence » dans le texte est une façon de saper l'illusion

¹ « *She must go back to them* » (204).

² J. S. RICKARD, *Joyce's Book of Memory : The Mnemotechnic of « Ulysses »*, Durham, London, Duke University Press, 1999 p. 91 : « *Bloom and Stephen share many strange coincidences of thought and memory in Ulysses, seemingly telepathic exchanges that imply the ability of one mind to draw on the experiences of another* ».

³ Nous corrigeons une coquille de l'édition de la Pléiade qui, dans un cas, écrit « Gérard » et dans l'autre « Gerard ».

⁴ « *In Gerard's roseray of Fetter Lane he walks, greyedauburn. One life is all. One body. Do. But do* » (266).

⁵ « Agis, agir. L'acte. Dans la roseraie de Gerard, botaniste, à Fetter Lane, il se promène, grischâtain. Une campanule bleu azur comme ses veines à elle. Paupières de Junon, violettes. Il se promène. Une vie et c'est tout. Un corps. Agis. Mais agis donc » : « *Do and do. Thing done. In a roseray of Fetter Lane of Gerard, herbalist, he walks, greyedauburn. An azured harebell like her veins. Lids of Juno's eyes, violets. He walks. One life is all. One body. Do. But do* » (*U*, p. 229/190).

réaliste dans la mesure où elle fait passer au premier plan la construction artificielle du texte, au détriment du réalisme psychologique dont le monologue est pourtant un puissant vecteur.¹

Il faut noter que les ressemblances entre les monologues respectifs de Stephen et de Bloom ne s'arrêtent pas à cet effet de montage qui est, certes, la façon la plus efficace pour montrer au lecteur la porosité entre les discours intérieurs des deux personnages que Jean-Michel Rabaté analyse comme « un croisement délibéré » car « tout se passe comme si Joyce voulait signaler l'abandon du principe de l'autonomie des consciences »². D'autres détails du texte le prouvent. C'est le cas, par exemple, de la question récurrente que se posent à la fois Stephen et Bloom quant à la façon dont les autres les voient qui apparaît pour la première fois sous une forme affirmative dans le monologue intérieur de Stephen dès « Télémaque », alors qu'il est censé s'observer dans un miroir : « Tel que lui et les autres me voient »³ (*U*, p. 7). C'est ensuite, dans l'ordre du texte, Bloom qui s'interroge dans « Les Lestrygons » : « Est-ce que je suis comme ça ? Se voir comme les autres nous voient »⁴ (*U*, p. 190-191) puis de nouveau Stephen dans « Les Rochers errants » : « Est-ce ainsi que les autres me voient ? »⁵ (*U*, p. 274) et enfin Bloom dans « Nausicaa » : « De se voir comme les autres nous voient »⁶ (*U*, p. 423).

De telles pratiques peuvent à la fois recevoir un éclairage purement littéraire ou être replacées dans le contexte de l'époque. En écrivant que dans l'œuvre de Dostoïevski « [l]'âme n'est pas contenue par des barrières » mais qu'« elle déborde, elle inonde, elle se mélange avec les âmes des autres »⁷, Virginia Woolf prouve que « le point de vue russe » est encore d'actualité dans le roman moderniste. Il demeure aussi possible de replacer cette série d'exemples dans le *Zeitgeist* des premières décennies du vingtième siècle. John S. Rickard a raison de rappeler que « le tournant du siècle était beaucoup plus accueillant aux modèles de pensée qui transgressaient ou violaient le modèle empirique qui nous conditionne aujourd'hui »⁸ et que « les thèmes occultes et mystiques comme la métempsychose et la mémoire universelle, empruntés, pour partie, à la Théosophie, représentent des éléments thématiques importants »⁹. À partir de telles affirmations, il est difficile de passer sous silence « Circé » qui constitue un défi lancé par Joyce au principe d'authentification. Puisque le

¹ R. SALADO, « Personnages sans contours : monologue intérieur et porosité des limites », *art. cit.*, pp. 496-497.

² J.-M. RABATÉ, *James Joyce, op. cit.*, p. 125.

³ « *As he and others see me* » (4).

⁴ « *Am I like that ? See ourselves as others see us* » (158).

⁵ « *Do others see me so ?* » (230).

⁶ « *See ourselves as others see us* » (358).

⁷ V. WOOLF, « Le Point de vue russe », *art. cit.*, p. 27.

⁸ J. S. RICKARD, *op. cit.*, p. 92 : « *the turn of the century was much more hospitable to models of mind that transgressed or violated the empirical model which dominates us today* ».

⁹ *Ibid.*, p. 105 : « *occult and mystical themes such as metempsychosis and universal memory borrowed – in part – from Theosophy function as serious thematic elements* ».

chapitre ne fait figurer aucun narrateur, mais uniquement les répliques des personnages et des didascalies, il serait possible de postuler que tout est faux dans « Circé » et que rien n'existe dans le monde fictionnel d'*Ulysse* de ce que le chapitre « raconte » : une attitude qui pourrait tout à fait s'expliquer lors d'une première lecture du texte. Ainsi, par exemple, contrairement à ce qui se produit dans *La Montagne magique* et *L'Incongru*, les différentes apparitions spectrales qui ponctuent le chapitre – la mère de Stephen, le père de Bloom, son fils défunt Rudy – seraient réductibles à l'argument mentaliste, autrement dit, ne sont pas vraies dans le monde fictionnel du texte, ne sont pas des faits, mais les créations mentales des personnages.

Une telle conception serait évidemment erronée, et se heurte à deux objections. Premièrement, le chapitre n'est pas narratif, mais dramatique, et neutralise donc toute norme ou convention d'authentification. Secondement, la reprise de la narration par un narrateur anonyme de troisième personne dans « Eumée » atteste, à la manière de la bure de moine et du masque de Fridolin chez Schnitzler, qu'au moins un événement de « Circé » a eu lieu :

Avant toute chose M. Bloom débarrassa Stephen de la majeure partie des copeaux, lui tendit son chapeau et sa canne de frêne et pour tout dire le remit d'aplomb à la manière du bon Samaritain, ce dont il avait fameusement besoin.¹ (*U*, p. 657)

Le début d'« Eumée » conduit à une relecture rétrospective et à rebours de « Circé » qui permet d'authentifier le contenu événementiel de la réplique de Corny Kelleher et celle de Bloom, qui suit :

CORNÝ KELLEHER

[...] En tout cas il est couvert de copeaux. Prenez garde qu'on ne lui ait rien chipé.

BLOOM

Non, non, non. J'ai son argent son chapeau et sa canne avec moi.² (*U*, p. 654)

Que l'on poursuive la lecture à rebours et c'est l'origine des copeaux qui pourrait se voir expliquée, autant que la raison pour laquelle Bloom s'est saisi des effets de Stephen. Peu avant, le jeune homme a en effet été frappé par le Soldat Carr comme l'indique une didascalie :

¹ « Preparatory to anything else Mr Bloom brushed off the greater bulk of the shavings and handed Stephen the hat and ashplant and bucked him up generally in orthodox Samaritan fashion, which he very badly needed » (575).

² CORNY KELLEHER

[...] He's covered with shavings anyhow. Take care they didn't lift anything off him.

BLOOM

No, no, no. I have his money and his hat here and stick. (572).

*(Il s'élançait vers Stephen les poings en avant, et le frappa en pleine figure. Stephen vacille, s'affaisse, tombe étourdi. Il reste à plat, face au ciel, son chapeau roule dans la direction du mur. Bloom le suit et le ramasse.)*¹ (U, p. 648)

Cela n'implique pas que toutes les répliques et les didascalies de la fin de « Circé » soient vraies dans le monde fictionnel du roman dans la mesure où la citation qui précède est suivie d'une prise de parole du père de Molly qui n'est pas présent durant la nuit du 4 au 5 juin 1904 à Dublin. S'il existe dans le monde fictionnel étendu, sa présence autant que sa « *(Voix de commandement)* » – traduction forcée d'un plus neutre « *(Loudly)* » (U, p. 648/567) – ne sont pas de l'ordre des faits fictionnels. Ainsi, la lecture rétrospective pourrait s'étendre à la totalité du chapitre, tout en gardant en mémoire que certaines répliques et didascalies authentifient des faits, d'autres non.

Nous ne nous livrerons pas ici à une délimitation précise de ce qui est factuel dans « Circé » et de ce qui ne l'est pas, d'autant plus que cela a évidemment déjà été réalisé, en particulier par Hugh Kenner². Selon lui, une autre forme d'authentification binaire se dessine, séparant les événements du « monde extérieur », authentiques du point de vue factuel, et ceux du « monde intérieur », qui ne le sont pas, que « Circé » soit tissé d'une série de rêves ou d'hallucinations. Néanmoins, et c'est là le tour de force de l'écriture joycienne, cette nouvelle forme de binarisme ne repose sur aucune convention ni la moindre norme et bien malin celui qui affirme avec une certitude inébranlable ce qui est vrai et ce qui est faux dans « Circé ». En ce sens, le chapitre constitue une mise en abyme de la subversion de la fonction d'authentification à l'œuvre dans tout le roman, selon des degrés divers au gré des différents chapitres.

L'on pourrait ainsi considérer que l'argument du mentalisme allégué par Marie-Laure Ryan pour neutraliser les impossibilités dans l'ordre de la croyance comme de la logique trouve une brillante confirmation dans ce chapitre d'*Ulysse*, mais ce serait oublier que certains éléments irrationnels demeurent irréductibles. Premièrement, « Circé » déploie un monde possible dans lequel certains des personnages et des événements sont de l'ordre des faits fictionnels. « Stephen est frappé par le Soldat Carr » est une proposition vraie dans le monde de la fiction. Mais il est vrai aussi, dans le chapitre, que les personnages de Bloom et de Stephen rêvent ou sont victimes d'hallucination. Le contenu de ces dernières n'est pas authentique. Par exemple, il est faux, dans le monde fictionnel d'*Ulysse*, que Léopold Bloom

¹ « (He rushes towards Stephen, fists outstretched, and strikes him in the face. Stephen totters, collapses, falls stunned. He lies prone, his face to the sky, his hat rolling to the wall. Bloom follows and picks it up) (567).

² H. KENNER, « *Circe* », in C. HART, D. HAYMAN (eds.), *James Joyce's « Ulysses » : Critical Essays*, Berkeley, University of California Press, 1974, p. 361-362.

se métamorphose en femme ou que la tenancière du bordel qui sert de cadre à la scène, Bella Cohen, devient Bello. Cependant, s'il est vrai que les deux personnages sont victimes d'hallucinations et que le contenu de ces dernières est faux et peut aller jusqu'à être grotesque ou merveilleux, il demeure irrationnel, au regard des normes du monde actuel, que les deux personnages soient victimes, au même moment, du même rêve : « (*Stephen et Bloom regardent le miroir. Le visage de William Shakespeare, sans barbe, y apparaît [...]*) »¹ (*U*, p. 617).

Un autre exemple apparaît plus ambigu encore. Durant le chapitre, apparaît « (*[...] la face sans traits de l'être sans nom*) »² qui ne prononce que deux répliques : « Cavalcade à poil. Poids suivant l'âge. Gachte, c'est elle qu'il a organisée »³ et « Cul par-dessus tronche. Cent shillings pour un »⁴ (*U*, p. 525). L'emploi de l'expression « Gachte » (« *Gob* ») comme la mention de l'argent renvoyant à celui que certains tristes sires dublinois soupçonnent Bloom d'avoir gagné grâce à un pari permettent au lecteur de reconnaître derrière ce personnage le narrateur du « Cyclope ». Mais pourquoi, si son apparition est le fruit du songe ou de l'hallucination de Bloom, ce dernier n'est-il pas désigné, comme les autres personnages de la journée qui réapparaissent dans « Circé », par son nom ? Dans une note associée à l'apparition de l'Être sans nom, Daniel Ferrer affirme que

s'il représentait, comme on le pense souvent, une hallucination de Bloom, il devrait nous révéler le visage que celui-ci a pu longuement contempler quelques heures plus tôt dans le bar de Barney Kiernan et le nom qu'il ne peut pas ignorer.

Ce dernier point est contestable : si le nom du narrateur n'est jamais prononcé dans « Le Cyclope », il est possible que Bloom ne le connaisse pas. Toutefois, l'impression véhiculée par le texte est celle d'une présence, non pas du personnage que Bloom a côtoyé, lequel existe dans le monde fictionnel d'*Ulysse*, mais du narrateur, c'est-à-dire d'une construction abstraite, comme si les deux fonctions s'étaient dissociées et que Bloom se trouvait, dans son hallucination, face à celui qui, une heure de temps diégétique durant, *l'a raconté*, ce qui expliquerait l'absence de nom comme de traits.

Une autre manière d'expliquer la scène consiste à postuler que Bloom rêve ici les souvenirs du lecteur d'*Ulysse*. Il n'est en effet concevable que pour un lecteur de roman qu'un personnage n'ait ni visage ni nom, en raison de l'incomplétude essentielle de la fiction. L'on

¹ « (*Stephen and Bloom gaze in the mirror. The face of William Shakespeare, beardless, appears there [...]*) » (536).

² « (*[...] the featurless face of a Nameless One*) » (447).

³ « *Bareback riding. Weight for age. Gob, he organised her* » (447).

⁴ « *Arse over tip. Hundred shillings to five* » (448).

ne saurait envisager un tel être dans le monde actuel. Si l'on se place à l'intérieur de la fiction, Bloom ne pourrait considérer que l'homme avec lequel il est en contact dans le pub de Barney Kiernan, même s'il ignore son état-civil, n'a, véritablement, pas de nom et la logique eut voulu que le personnage, décrit physiquement ou non, apparaisse sous une appellation comme « L'homme du pub » ou « L'ami du Citoyen ». En somme, l'invraisemblance et l'irrationalité de l'hallucination bloomienne demeurent irréductibles et ajoutent une autre étape à l'abandon de l'autonomie des consciences mentionné par Rabaté : les mêmes pensées traversent l'esprit de Bloom et de Stephen, mais il semble aussi que les souvenirs du lecteur d'*Ulysse* intègrent la pensée de Bloom. Autrement dit, « [a]vec soulagement, avec humiliation, avec terreur, il comprit que lui aussi était une apparence, qu'un autre était en train de le rêver »¹.

Certaines données en lien avec le romanesque ramonien permettraient de parvenir à une même borgésienne conclusion, à la différence près qu'il s'agit plutôt, dans *Le Romancier*, d'une question d'autonomie du personnage fictionnel.

3) **Bizarreries métaleptiques et autres hétéronymies**

a. *L'autonomie des personnages d'Andrés Castilla*

Contrairement à ce qui se produit dans *Les Faux-Monnayeurs*, *La Chambre de Jacob* et *Orlando*, la métalepse chez Ramón neutralise moins l'étanchéité supposée des niveaux diégétique et extradiégétique que des niveaux métadiégétique et diégétique. « La relation entre diégèse et métadiégèse fonctionne presque toujours, en fiction, comme relation entre un niveau (prétendu) réel et un niveau (assumé comme) fictionnel [...] » écrit Genette dans *Métalepse*. Prenant l'exemple canonique des *Mille et une nuits*, il remarque que « la diégèse fictionnelle apparaît ainsi comme "réelle" par rapport à sa propre (méta)diégèse fictionnelle »². Aussi, les romans insérés d'Andrés sont fictionnels par rapport au récit-cadre qui, tout fictionnel qu'il soit de notre point de vue de lecteur, apparaît réel dans les limites du texte qui le projette par rapport aux récits insérés et la plupart des faits mentionnés sont vrais dans le monde de la fiction, du fait de l'emploi d'une authentification dyadique. Il faut ajouter que, du point de vue de la fonction d'authentification, c'est le narrateur du récit-cadre qui authentifie le monde fictionnel dans lequel Andrés écrit. Il faudrait ensuite, pour chaque roman inséré,

¹ J.-L. BORGES, « Les Ruines circulaires », in *Fictions*, trad. P. VERDEVOYE, N. IBARRA, R. CAILLOIS, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, [1965, 1957], p. 59.

² G. GENETTE, *Métalepse*, *op. cit.*, p. 25-26.

analyser les modalités narratives pour savoir si les narrateurs authentifient ou non les mondes fictionnels projetés par les romans d'Andrés.

Le jeu métalectique apparaît deux fois dans l'œuvre ramonienne, d'abord dans le chapitre IV, « Le protagoniste de *La Résine* » dans lequel Andrés rencontre *a priori* l'un des personnages de son roman, dont l'on ne lira rien de plus que le titre et quelques lignes sues par cœur par son « protagoniste », que ce dernier récite à Andrés. C'est du moins ce que l'on peut croire au premier abord, du fait de l'une des prises de parole initiales du personnage : « - Vous ne me connaissez pas ; vous devriez me connaître pourtant... Je suis Alfred, le personnage de votre roman : *La Résine*... »¹ (*ROM*, p. 29). Si le personnage est bel et bien celui d'un roman écrit par Andrés, il y a ici franchissement d'un seuil ontologique qui engendre, pour le lecteur, cet effet de « bizarrerie » souvent constaté en lien avec la métalepse. Mais la suite du chapitre jette vite le trouble sur sa nature effectivement métalectique :

- Alfred ?

- Oui, Alfred, [mais ne m'appellez] pas ainsi. Il est vrai que mon nom commence aussi par un A. Albert.

- Et que voulez-vous, Albert ?

- Non... ne m'appellez pas Albert... Vous pouvez m'appeler Alfred... Je vous y autorise. Vous seul...² (*N*, p. 29)

« Désignateur rigide » marquant l'identité dans les différents mondes possibles selon Saül Kripke, le nom, qui change d'un monde à l'autre en dépit de la similarité des initiales, témoigne d'emblée de la différence entre le personnage créé par Andrés et la personne qui se trouve face à lui, *a priori* réelle dans le récit-cadre, au sein du monde fictionnel projeté par le texte. Dès lors, la visite d'Albert ne peut se lire que comme l'examen d'une série de coïncidences tout à fait invraisemblables et incroyables :

- [Mais] votre femme a-t-elle hérité de la Résinière, de la même façon que ma protagoniste ?

- Oui, Monsieur...

- Quelle coïncidence !

[- Ce n'est pas une coïncidence, Monsieur, c'est un cas³ complet qui est parvenu à vos oreilles, et vous l'avez divulgué].¹ (*ROM*, p. 30)

¹ « - No me conoce, aunque me debería conocer... Yo soy Alfredo, el personaje de su novela La Resina... » (224).

² « - ¿ Alfredo ?

- Sí, Alfredo, aunque non me llame así ; por más que también estoy en la A pues yo soy Alberto...

- ¿ Y qué quiere usted, Alberto ?

- No... no me llame Alberto... Usted me puede llamar Alfredo... Yo se le consiento solo a usted... » (224-225).

³ Signalons ici une erreur importante dans la traduction d'Adolphe de Falgairolle : il a amalgamé les deux dernières répliques, ce qui rend le sens du morceau proprement incompréhensible puisque le personnage d'Albert remarque et contredit tout à la fois la coïncidence. Nous retraduisons également le mot « caso »

Ainsi exprimée, la situation semble impliquer que l'histoire de la résinière s'est déroulée dans le monde actuel du roman, celui du récit-cadre, et qu'Andrés l'a apprise comme un fait-divers. Peut-on essayer de reconstituer, même d'une façon fragmentaire, l'intrigue du roman écrit par Andrés ? La question posée par le romancier donne une première piste quant à l'héritage de la figure féminine. L'on apprend ensuite, de la bouche même d'Albert, qu'« [il s'est] séparé de [s]a femme »² et donne raison à Andrés qui a composé le passage suivant dans son roman :

[C'était] honteux de vivre³ de ces blessures du bois, de cette sève de la terre dans laquelle [il était enterré]... Il vivait, lui, dans son héritage [...]... C'est pourquoi l'assassin [n'aura pas achevé de tuer sa victime tant qu'il jouira de son argent]...⁴ (ROM, p. 30)

La traduction qui précède appelle quelques commentaires. Elle témoigne en effet d'un jeu sur l'emploi des pronoms qui rend plus que complexe l'association avec le bon référent. Selon notre hypothèse, le « il » mentionné dans « il était enterré » est le premier mari de l'épouse d'Albert, propriétaire légitime du domaine. Le suivant, dans « [i]l vivait », désigne Albert, de même que dans « il jouira de son argent ». Si l'on ajoute la précision d'Albert quelques lignes plus bas, « [j]'ai abandonné la Résinière, j'ai quitté mon épouse, j'ai quitté tout ce qui n'était pas mien »⁵ (ROM, p. 30) et celle d'Andrés un peu plus loin au sein d'un psycho-récit consacré à la situation de son personnage, « marié avec la femme adultère »⁶ (ROM, p. 31) c'est une intrigue passionnelle qui se dessine dans laquelle Albert est l'amant de l'héroïne et femme du propriétaire légitime de la résinière qui a été assassiné, visiblement par un tiers. Se pourrait-il que l'affaire ait été médiatisée, du moins dans les faits-divers, et qu'Andrés en ait fait une fiction ? Ce n'est visiblement pas ce qui ressort du « cas de conscience » qui se pose au romancier une fois Albert parti :

littéralement par « cas » et non par « histoire ». De même, dans la citation précédente, la traduction de Falgairolle, « Oui, Alfred, quoique je ne m'appelle pas ainsi » a été revue, pour faire ressortir l'impératif qui permet, couplé à la réplique suivante du personnage qui l'emploie de nouveau, d'insister sur le vacillement identitaire.

¹ « - ¿ Pero su mujer también heredó la Resinera del mismo modo que mi protagonista ?

- Sí, señor...

- ¡ Qué coincidencia !...

- No es coincidencia, señor, sino que es un caso completo que ha llegado a sus oídos y usted lo ha propalado... » (225).

² « Me he separado de mi mujer » (225).

³ Nous préférons cette traduction de « era vergonzoso vivir » à celle de Falgairolle (« Il était honteux de vivre »). C'est en effet ici la situation qui est honteuse, non un personnage.

⁴ « era vergonzoso vivir de aquellas heridas del bosque, de aquella savia de la tierra en que estaba enterrado muerto... Vivía él en su herencia [...]... Por eso el asesino no ha acabado de matar a su víctima mientras goce de su dinero... » (225).

⁵ « Yo he dejado a Resinera, he dejado a mi esposa, he dejado todo lo que no era mío » (225).

⁶ « casado con la adúltera » (226).

Tous les villages sont les mêmes ; tous les bois de pins sont les mêmes. Comment se pouvait-il que le même conflit s'abritât dans une Résinière dont il avait lui-même élevé l'édifice au milieu du bois, par véritable et pur caprice, pour situer la faute en pleine santé, en pleine vie ?

Le romancier avait toujours craint que ne se présentât chez lui quelqu'un de ses personnages, de ces personnages qui n'étaient personne en particulier – il n'aurait plus manqué que cela ! – mais qui étaient des types communs, des types qu'il n'avait acceptés que lorsqu'il s'était rendu compte que c'étaient des types généraux, des types que l'on pouvait rencontrer n'importe où.¹ (*ROM*, p. 31)

Ce qui semble ressortir d'un tel examen, c'est que l'histoire a été inventée de toutes pièces par Andrés et qu'il a peuplé son roman de types qui, logiquement, correspondent à des modèles dans la réalité : le mari défunt, l'épouse adultère, l'amant héritier illégitime, l'assassin. Pour le dire autrement, à son Alfred fictionnel correspond un Albert réel qui, par une coïncidence proprement inouïe et totalement invraisemblable, se trouvait être l'amant de l'héritière d'une résinière dont le propriétaire légitime a, comme dans la fiction, été assassiné. Lisant le roman, Albert et sa nouvelle femme, tous deux héritiers de la résinière, auraient pris la fiction au pied de la lettre, l'aurait crue autrement dit, et découvert, en tant que lecteurs, la vérité sur la mort du propriétaire légitime. C'est ce qu'impliquent les passages suivants : « “Je suis venu parce que je ne pouvais plus vivre là-bas, après vos découvertes...” »² puis « “[c]'est un drame, n'en doutez point... Ma femme et moi nous l'avons appris comme un drame” »³ (*ROM*, p. 30). Aussi la poétique ramonienne au sein de ce chapitre particulier est-elle davantage invraisemblable que métaleptique même si, une fois le chapitre terminé, il demeure difficile de se prononcer sans ambiguïtés sur sa signification exacte.

Comment comprendre en effet l'insistance d'Albert dans sa volonté d'être considéré comme un personnage d'Andrés à part entière ? « “On dit que cette œuvre est la meilleure que vous ayez produite... Par conséquent je suis votre meilleur personnage...” »⁴. L'on pourrait considérer qu'Albert fait montre d'une forme de bovarysme ou de quichottisme : ayant largement reconnu les données de sa propre existence dans le roman d'Andrés, il s'est mis à croire à la fiction, prenant pour des découvertes ce qui, dans la réalité, n'est jamais attesté, en l'occurrence, l'assassinat du premier mari. Mais une remarque du narrateur achève de jeter le trouble sur la scène : « Le personnage de son vieux roman, qu'il ne pouvait

¹ « *Todos los pueblos son lo mismo ; todos los bosques de pinos, lo mismo ; pero ¿ cómo podía ser el mismo el conflicto, que se albergase en una resinera, cuyo edificio levantó él en medio del bosque por verdadero capricho nada más, por plantear la falta en plena salud, en plena vida ? / El novelista siempre había temido que se presentase alguno de sus personajes, aquellos personajes que no eran nadie en particular – ¡ pues no faltaba más ! – sino que eran tipos comunes, tipos que no había aceptado hasta que no se había dada cuenta de que eran tipos genéricos, tipos que se podía encontrar uno en cualquier parte* » (226).

² « *Y me venido porque no podía seguir viviendo allí después de sus descubrimientos* » (225).

³ « *Y es un drama, no tenga usted duda... Mi mujer y yo nos lo hemos aprendido como un drama...* » (225).

⁴ « *- Dicen que esa es su mejor obra... Por lo tanto, yo soy su mejor personaje...* » (225).

convaincre de son inexistence réelle avant le livre, lui donna son adresse, et, après un instant de conversation, s'en alla »¹ (*ROM*, p. 31). Serait-ce donc bien Andrés qui a donné naissance à un Alfred devenu un Albert pour marquer la conquête de sa différence ontologique, de créature de fiction à être humain ? À moins que le narrateur ne soit tout aussi perdu que le lecteur par le brouillage ontologique et que ses propos doivent être ici considérés comme non fiables. Il est difficile de répondre catégoriquement dans la mesure où le dernier paragraphe achève de le placer sous le sceau de l'ambiguïté : « Il avait régénéré un homme, il l'avait convaincu ; mais il devait l'aider à vivre »². Pour régler cette aporie que constitue le chapitre, il est possible d'envisager que tout est précisément mis en œuvre par Ramón pour perdre son lecteur à travers un véritable jeu que mettrait aussi en exergue la première réplique d'Alfred/Albert à son entrée chez Andrés, interrompue par aposiopèse : « Je suis... »³ (*ROM*, p. 29), forme d'affirmation de son existence (réelle) par le personnage.

La comparaison avec une autre occurrence de cette tentation métaleptique permettra peut-être d'y voir plus clair. Le chapitre XLII en effet, intitulé « Intrigues », met aussi en scène une visite d'un personnage au domicile d'Andrés : le Docteur Witerman, protagoniste d'un « roman de laboratoire »⁴ (*ROM*, p. 345) dont le titre n'est jamais dévoilé, mais dont une partie de l'intrigue est livrée. Le docteur a eu deux filles jumelles et en a « escamoté une à la mère, au moment de l'accouchement pour en faire la novice de la science, l'être insoupçonné, pour expérimenter [se]s découvertes »⁵ (*ROM*, p. 346), en l'occurrence, celle du fonctionnement d'un cœur artificiel qui s'est soldé par un échec et la mort de la fillette. Comme dans le chapitre précédent, c'est un secret qui est au cœur de la rencontre entre le romancier et son personnage, mais un secret partagé là où il avait été vécu comme une révélation par le protagoniste de *La Résine*. Ce n'est pas toutefois la seule différence entre les deux passages. Cette fois, le personnage porte le même nom qu'à l'intérieur du roman d'Andrés et la question posée par le romancier implique une référence implicite au chapitre précédent et à l'histoire d'Alfred/Albert :

¹ « El personaje de su vieja novela, al que no podía convencer de su inexistencia real anterior al libro, le dio las señas, y después de un rato de conversación se fue » (225).

² « Había regenerado a un hombre, le había convencido, pero tenía que ayudarlo a vivir » (226).

³ « - Yo soy... » (224).

⁴ « una novela de laboratorio » (459).

⁵ « - ¿ Y escamoteó una a la madre en el doble parto para lograr la novicia de la ciencia, el ser insupuesto al que aplicar sus inventos ? » (459).

- Mais votre nom... - demanda le romancier.
- Witerman aussi...¹ (*ROM*, p. 345-346).

Une fois encore, Ramón s’amuse : la personne qui se trouve face à Andrés a certes le même métier que son personnage, médecin, et le même patronyme, mais l’on ne connaîtra jamais son prénom, indice révélateur, dans le cas précédent, d’une différence potentielle entre personne réelle et personnage fictionnel. Les traits physiques du docteur Witerman jettent néanmoins le trouble :

- Est-ce que je ne ressemble pas à la description que vous faites de moi ?... Regardez-moi bien sans crainte car je ne suis qu’un expérimentateur loyal.
- En effet, le docteur Witerman était le même que celui de la description romanesque.
- Oui, vous lui ressemblez beaucoup, sauf les yeux ; les vôtres sont noirs et les siens étaient verts.
- Les miens étaient verts en ce temps-là ; mais à force de travailler avec les bromures et autres produits, ils sont devenus noirs.² (*N*, p. 345).

Ce personnage, qui possède le même nom, le même physique et le même secret que celui du roman d’Andrés serait-il donc véritablement un personnage qui rend visite à son auteur³ ? Le passage est moins ambigu que le précédent, mais certains termes laissent malgré tout planer le doute sur la scène. Une forme de hasard préside aussi à la promotion du docteur Witerman comme personnage, lui qui semble exister dans le même monde qu’Andrés puisqu’il est « [l]e véritable docteur Witerman »⁴ (*ROM*, p. 346, nous soulignons), mais une autre expression relativise la coïncidence : « Vous ne vous rendez pas compte, vous les romanciers, que l’imagination du monde est un tout compact que traversent souvenirs et concepts accourus de divers lieux... »⁵ (*ROM*, p. 346). L’on reconnaît ici la perméabilité entre les consciences qui

¹ « - ¿ Pero su nombre ?... – preguntó el novelista.
- Witerman también... » (459).

² « - ¿ Es que no me parezco a la descripción que hace de mí ?... Míreme bien sin temor porque no soy más que un experimentador leal.

En efecto, el doctor Witerman era el mismo de la descripción novelesca.

- *Sí, se parece usted mucho a él, menos en los ojos, porque los de usted son negros y los de él eran verdes.*

- *Verdes eran los míos por aquel entonces, pero por haber trabajado tanto con los bromuros y otras desdichadas combinaciones, se me han quedado negros* (459).

³ La scène ramonienne évoque celle qui est décrite par le narrateur dans l’incipit de la nouvelle de Pirandello intitulée « La Tragédie d’un personnage », matrice de sa future pièce *Six personnages en quête d’auteur* : « J’ai la vieille habitude de donner audience, chaque dimanche matin, aux personnages de mes futures nouvelles ». Le narrateur mentionne ensuite les récriminations qui ne manquent pas de pleuvoir sur lui. La situation est toutefois différente chez Ramón dans la mesure où Andrés subit davantage la visite qu’il ne la choisit. L. PIRANDELLO, « La Tragédie d’un personnage », cité et traduit par P. RENUCCI, « *Six personnages en quête d’auteur* : Notice », in L. PIRANDELLO, *Théâtre complet I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 1338.

⁴ « *El verdadero doctor Witerman* » (460).

⁵ « *No se dan ustedes cuenta los novelistas de que la imaginación del mundo es un todo compacto al que atraviesan recuerdos y concepciones que están en alguna parte...* » (459).

marque aussi *Ulysse* et *Mrs Dalloway*. L'idée qui ressort d'une telle conception est aussi celle d'une perméabilité entre la vérité et l'imagination, qui expliquerait que les inventions des romanciers ne soient jamais pures, mais recourent en partie les aventures réelles de personnes vivantes qui se retrouvent transposées dans des personnages de fiction. La tentation métalectique met ainsi l'accent sur un discours métafictionnel insistant sur l'illusion de la séparation drastique entre vérité et fiction, entre le vrai et l'imagination :

chacun s'imagine être en dehors du concert compliqué auquel nous participons tous en même temps... Vous qui êtes créateur de fictions, vous pouvez dire que vous avez rencontré la vérité beaucoup plus souvent que ceux-là même qui la cherchent, parce que vous avez suivi des trajectoires libres, souterraines, qui sont allées jusqu'à moi et ont pénétré mon secret.¹ (*N*, p. 347)

En empruntant la voie de la fiction, on finit, selon une opération surnaturelle, par atteindre la vérité des êtres.

Il faut noter que cette tentation métalectique fait écho, dans la production ramonienne, au dernier chapitre de *L'Incongru* dans lequel Gustavo assiste au film de sa vie projeté sur un écran de cinéma « avec son propre visage, son expression propre, lui, tout à fait lui » (*I*, p. 214) et devient donc, *de facto*, aussi un personnage de fiction, se trouvant dans la même situation que les personnages d'Andrés Castilla. La suite du texte est particulièrement importante pour notre propos, ce qui impose de citer longuement :

les grands fonctionnaires du cinéma – peut-on vraiment dire : des acteurs ? – sont, non des êtres vivants, mais les représentants idéaux, les fantômes d'autres êtres qui, eux, vivent leur vie sans se mêler au cinématographe. Ainsi lui, qui avait le type et l'âme d'un personnage de films pleins de péripéties, de tournants du destin, de hasards, d'incongruités, avait été élu entre les [types humains] pour jouer ce rôle. De moindre importance était celui qui supportait le travail corporel du rôle, être qui n'avait rien à voir avec l'enchaînement des péripéties et qui, comme tous les personnages de cinéma, reçoit les applaudissements par délégation. [...]

L'Incongru vérifiait sa théorie [de la duplicité des grands types associés à la vie et au cinéma. Ils ne cessent pas d'être eux-mêmes, mais ils ne peuvent avoir notion de ce qu'ils sont] que lorsqu'ils se reconnaissent sur l'écran.² (*I*, p. 214-215)

¹ « todos se creen fuera del complicado concierto de lo que vive al mismo tiempo... Usted, que es creador de ficciones, puede decir que ha tropezado con la verdad muchas más veces que los mismos que la investigan, porque ha seguido rumbos libres, subterráneos, que han dado hasta conmigo y mi secreto... » (460).

² « los grandes funcionarios del cine - ¿ se puede decir actores realmente ? – eran, más que seres reales, representantes ideales, fantasmas de otros seres vivos que vivían su vida, sin mezclarse al cine. Por eso él, que tenía tipo y alma de personaje de cine en un film lleno de peripecias, de esquinazos del destino, de casualidades, de incongruencias, había sido escogido entre los tipos humanos para representar ese papel. Lo de menos era el que llevó sobre sí el trabajo corporal del papel, ser que no tenía que ver nada con la vida de las peripecias y que, como todos los personajes de cine, reciben por delegación las aclamaciones. [...] / El Incongruente se cercioraba de su teoría de la duplicitad de los grandes tipos para la vida y para el cine, sin dejar de ser ellos mismos, aunque no tengan idea de lo que hicieron hasta encontrarse en la película » (757-758).

Les êtres réels, dans le monde fictionnel premier projeté par le texte, sont ainsi tous susceptibles, selon la théorie développée par Gustavo, d'avoir un *alter ego* fictionnel et partant, de se reconnaître lorsqu'ils prennent connaissance de la fiction qui les implique. La traduction ci-dessus a néanmoins été revue, pour réintroduire le terme « type », répété à deux reprises et gommé par André Soucas. Finalement, le dénouement de *L'Incongru* explique les deux semi-métalepses du *Romancier* : comme Gustavo, Albert et le docteur Witerman, en raison précisément de leur vie romanesque, se sont retrouvés, dans tous les sens du terme, personnages de roman, d'une fiction qui a fonctionné pour eux comme un miroir. Les types n'existent pas en tant que tels dans la vie, mais la littérature s'inspire d'elle pour les créer : aussi les êtres se reconnaissent-ils sur l'écran ou sur la page lorsqu'ils retrouvent les données de leur existence que la littérature leur a empruntées pour les schématiser. Tout se passe chez Ramón comme si de types réels dont les vies sont de possibles romans, s'échappait une idée qui peut ensuite être saisie par un écrivain ou un cinéaste pour être mise en fiction. Ce que représente ainsi *Le Romancier*, d'une façon plus précise en vérité que le roman précédent dans la mesure où le cinéma, par l'incarnation d'un rôle qu'il suppose, implique la présence d'un tiers entre la personne réelle et l'idée, c'est ce fameux dédoublement. Albert et Alfred sont une seule et même personne, même si Albert découvre son *alter ego* par la lecture du roman d'Andrés, au point de devenir la proie d'une forme de vacillement identitaire qui le conduit à adopter, ne disons pas son nom de plume puisqu'il n'écrit pas, mais est écrit, disons donc son nom de page.

Il n'en demeure pas moins que cette théorie aboutit à un paradoxe logique qui engendre bel un bien l'effet de bizarrerie normalement associé à la métalepse : Gustavo, Albert, le docteur Witerman, sont à la fois réels et fictionnels. De plus, il semble, dans deux cas au moins, que la fiction anticipe sur la vie réelle dans la mesure où Gustavo va assister, à la troisième bobine, à un événement futur, son mariage avec l'inconnue rencontrée au cinéma, quand Albert, lui, a découvert la vérité sur la mort du premier époux de sa femme et a agi en conséquence. Le vertige va plus loin encore : comme Borges remarquant que notre trouble face à Hamlet-spectateur d'une pièce ou Don Quichotte-lecteur de ses aventures suscite en nous un frisson métaphysique venant de l'idée que, si les personnages de fiction sont eux-mêmes des spectateurs ou des lecteurs¹, alors nous-mêmes, qui les observons et les lisons, sommes peut-être observés ou lus, en résumé, sommes peut-être des héros de récits, la théorie

¹ « De telles inventions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs ». J.-L. BORGES, *Enquêtes : 1937-1952*, trad. P. BENICHO, S. ROUBAUD, R. CAILLOIS, Paris, Gallimard, 1957, p. 85.

de Ramón implique que je puisse posséder moi-même qui me crois unique et réel, tout comme vous, oui vous, chers lecteurs qui êtes en train de prendre connaissance de cet ouvrage, un *alter ego* fictionnel, qui existe d'ores et déjà dans un livre ou dans un film, que nous n'aurions pas encore découvert et qui pourrait potentiellement venir orienter le sens de notre existence à venir.

Si la bizarrerie métaleptique concerne, chez Ramón, les niveaux métadiégétique et diégétique, elle peut, dans d'autres exemples, toucher les niveaux diégétique et extradiégétique, suscitant une commune impression d'in vraisemblance. La pratique de la métalepse n'est pas sans engendrer des infractions au vraisemblable quand le récit du narrateur semble appartenir à deux strates temporelles distinctes. C'est ce qui se produit chez Virginia Woolf, aussi bien dans *La Chambre de Jacob* que dans *Orlando*. L'effet est moindre au sein du premier dans la mesure où le temps du récit est plus proche du temps de l'histoire et joue sur les temporalités pré ou post-Première Guerre mondiale. La narratrice, présente au côté de Jacob lors de sa déconvenue amoureuse, peut ainsi annoncer au lecteur le sort de Jimmy et Helen Atkin dans un temps ultérieur à celui de la diégèse. L'in vraisemblance est plus accusée au sein d'*Orlando*, dans le premier chapitre par exemple, où le narrateur se livre à une comparaison entre son époque et celle des Élisabéthains, du point de vue du rapport à l'intelligence d'abord¹, de celui d'une représentation d'*Othello* ensuite², au sein de ce même chapitre où il apparaissait comme un observateur, comme un scribe associé, au sein du monde fictionnel, au protagoniste. Plus loin, le même scribe, qui semble connaître le monde de 1928, se trouvera dans une position de témoin en assistant, dans le courant du XVII^e siècle, à la métamorphose d'*Orlando*.

b. L'autopastiche par hétéronymie

Un dernier effet resterait à observer, qui n'est pas à proprement parler métaleptique, mais qui engendre de la même façon une rupture de l'étanchéité entre les niveaux narratifs et un effet de bizarrerie. On n'a guère constaté l'effet pour le moins saisissant qu'engendrent des textes qui, à la manière de ceux de Ramón et, d'une façon beaucoup plus ponctuelle, de Gide,

¹ « Car il convient de se souvenir que le crime et la pauvreté n'avaient en rien l'attrait, pour les Élisabéthains, qu'ils ont pour nous. Ils n'avaient aucunement cette honte moderne du savoir livresque [...] » : « *For it has to be remembered that crime and poverty had none of the attraction for the Elizabethans that they have for us. They had none of our modern shame of book learning* » (O, p. 207/21).

² « Il apparut que le gros de la presse se tenait en face d'une loge ou scène à peu près semblable à celle de notre spectacle de marionnettes Punch et Judy, où une sorte de représentation théâtrale se déroulait » : « *The main press of people, it appeared, stood opposite a booth or stage something like our Punch and Judy show upon which some kind of theatrical performance was going forward* » (O, p. 225/39).

intègrent des fragments de fictions censément écrits par un auteur fictif dont le nom ne figure pas sur la couverture de l'œuvre que le lecteur a en main. Mais cette pratique particulière diffère-t-elle fondamentalement de ce que Genette appelle, à partir d'exemples comme *Vie de Henry Brulard*, *Poésies de A. O. Barnabooth* ou encore les romans signés Émile Ajar, « pastiche imaginaire » c'est-à-dire « le texte endossé par l'hétéronyme »¹ ? On serait tenté d'appliquer au *Romancier* les mots de l'auteur de *Palimpsestes* :

En toute rigueur et en principe, le pastiche imaginaire, n'ayant pas de modèle réel, n'est pas un véritable pastiche : l'auteur y forge de toutes pièces un idiolecte jusqu'alors inconnu, qui ne provient d'aucun texte préexistant et ne médiatise donc aucune relation transtextuelle.²

Et Genette d'ajouter que « ces styles imaginaires ne sont le plus souvent que des variations sur des styles existants »³, à l'image du style fin-de-siècle de Legrandin dans *La Recherche*. Il en va différemment toutefois quand un romancier fictif évoque le style de son propre auteur réel.

Il est aisément constatable que le style d'Édouard, par exemple, n'est guère différent de celui de Gide. Dans le seul fragment des *Faux-Monnayeurs* du romancier fictif intégré au roman, on repère en effet certains traits caractéristiques : l'antéposition de la proposition subordonnée complétive⁴, l'emploi du déterminant indéfini⁵, ou encore celui de termes relâchés dans un ensemble soutenu, empruntés à un langage populaire délibérément tenu à distance par l'emploi de l'indéfini⁶. Il en va de même chez Ramón dont les écrits d'Andrés rappellent, stylistiquement et thématiquement et en dépit de la différenciation nécessaire pour soutenir le projet de réalisme contrefactuel⁷, ceux de son créateur. L'on y trouve en effet l'usage abondant de la métaphore, des déterminants démonstratifs en lieu et place des articles, la place importante des objets, la récurrence de figures féminines souvent duplices, la présence de protagonistes presque systématiquement masculins placés au cœur d'intrigues sensuelles, amoureuses ou passionnelles.

Le cas de Ramón est néanmoins nettement plus complexe. Sur un certain nombre de points, le roman d'Andrés fonctionne comme un miroir grossissant des idiosyncrasies de son

¹ G. GENETTE, *Palimpsestes*, op. cit., p. 143.

² *Ibid.*, p. 139.

³ *Ibid.*, p. 143.

⁴ « Que le jeune Eudolfe eût volé, il ne lui suffisait pas de le savoir [...] » (*FM*, p. 442).

⁵ « Certain soir qu'Audibert dînait avec Hildebrand [...] » (*FM*, p. 442).

⁶ « Il est ce que l'on appelle : 'brûlé' » (*FM*, p. 443). Voir par comparaison, dans le chapitre III de la deuxième partie, « Malgré la première apparence, et encore que chacun, comme l'on dit, "y mît du sien", cela n'allait qu'à moitié bien entre l'oncle Édouard et Bernard » (*FM*, p. 308).

⁷ Voir *supra*, p. 350 et sq.

auteur : la quasi-totalité de ses romans sont en effet plus narratifs, plus romanesques et populaires, beaucoup s'appuyant sur les ressorts de l'amour et de la passion jusqu'au mélodrame, à l'image du rapport triangulaire entre le protagoniste de *La Cité de dame Benoîte*, sa maîtresse Rosario et le frère de cette dernière, exilé en Amérique après une relation incestueuse avec sa sœur et dont le retour aboutit à son assassinat par le protagoniste rendu fou de jalousie. Le projet d'Andrés le plus distinctement ramonien reste sans nul doute le texte publié précédemment par Ramón lui-même, *L'Introuvable*, faux roman policier mettant en scène le détective Rivas Ericson à la recherche du fils disparu d'un riche aristocrate irlandais. Comme chez Ramón, l'intrigue se limite à la situation initiale et à sa résolution dans les dernières pages, le reste du texte étant dévolu aux déambulations mi-impressionnistes mi-costumbristes du protagoniste dans les rues de Lisbonne. En résumé, c'est une inversion de dominante que le rapport entre Ramón et sa créature illustre : le roman moderniste teinté d'emprunts à la littérature populaire devient, chez Andrés, roman populaire teinté d'emprunts modernistes, selon un dosage variable suivant les textes insérés qui, tous, n'en évoquent pas moins la manière ramonienne. De ce point de vue, le roman intitulé *Les Sœurs siamoises* présente toutes les caractéristiques d'un autopastiche volontaire dans la mesure où Ramón donne libre cours, par les personnages éponymes, à son goût pour le grotesque, ici totalement débridé. Il radicalise aussi sa tendance, dont il aurait dès lors été pleinement conscient, à mettre en scène des figures féminines duplices en introduisant dans ce roman particulier une figure véritablement double : les sœurs siamoises Gracia et Dorothee.

Gérard Genette mentionne en quelques mots, dans *Palimpsestes*, ce qu'il nomme « autopastiche », qu'il considère comme une « notion quelque peu fantomatique, dont l'usage s'impose fréquemment à titre de métaphore ou d'hyperbole, mais qui ne recouvre presque aucune pratique réelle ». En effet, l'étiquette s'emploie le plus souvent, d'après Genette, d'une façon péjorative, lorsqu'il s'agit de brocarder un auteur qui « accentue son idiolecte en en multipliant ou en exagérant les traits caractéristiques »¹. Dans ce cas,

[I]a fictivité du soupçon porte sur le caractère volontaire de la pratique (« Ma parole, il le fait exprès ! »), mais la critique réelle vise en fait une sorte d'autocaricature involontaire, une aggravation inconsciente ou irresponsable des traits, due à la fatigue ou à la complaisance.²

C'est ainsi sous une optique négative que devrait se lire ce phénomène rare autant que problématique car

¹ G. GENETTE, *Palimpsestes*, op. cit., p. 135.

² *Ibid.*, p. 136.

[l']autopastiche involontaire n'est par définition qu'un *effet*, non une pratique délibérée. L'autopastiche comme genre ne pourrait consister qu'en auto-imitations volontaires. Pratique fort rare, [...] peut-être parce qu'elle suppose à la fois une conscience et une capacité d'objectivation stylistique peu répandues. Il y faut sans doute un écrivain doué en même temps d'une forte individualité stylistique et d'une grande aptitude à l'imitation.¹

D'une façon signifiante, Genette trouve les exemples d'écrivains qu'il estime dignes de pouvoir accomplir ce tour de force du côté du modernisme ou du postmodernisme : Proust, Joyce et Nabokov, dont il ne dit pas si les deux derniers se sont jamais autopastichés. Il traite en revanche l'exemple du discours d'Albertine sur les glaces dans *La Prisonnière* qui constitue un pastiche du style du narrateur et donc de l'auteur lui-même, un autopastiche en somme. Genette l'explique ainsi :

Albertine a pris peu à peu, en s'en apercevant, mais sans pouvoir s'en défendre, les tics de langage de son ami : il s'agit donc ici d'un pastiche involontaire fictif de Marcel par Albertine, qui accomplit en le couvrant un réel pastiche volontaire de Proust par lui-même.²

Le passage de *La Prisonnière* apparaît particulièrement retors dans la mesure où ce qu'Albertine imite, c'est moins le style oral du narrateur que le style écrit qu'il posséderait s'il écrivait – ce qu'il n'a bien sûr pas encore fait à ce stade de la *Recherche* – ou, comme nous savons la conclusion du cycle, qu'il aura quand il écrira. Genette y décèle à raison une touche d'invraisemblance :

Cet autopastiche proustien placé, c'est le cas de le dire, dans la bouche d'Albertine, n'est pas d'une absolue vraisemblance diégétique, puisqu'Albertine y imite (oralement) un style (écrit) qu'elle n'a jamais eu l'occasion de rencontrer : celui que, en fiction, Marcel est destiné à pratiquer plus tard, dans son œuvre à venir, bien après la mort d'Albertine.³

Toutefois, cette pratique de l'autopastiche n'est peut-être pas si isolée dans le corpus moderniste.

L'on en trouverait une trace, par exemple, dans le projet d'*Orlando* tel qu'il est exposé par Virginia Woolf dans son journal. Alors que l'idée du livre commence tout juste à prendre forme, à la date du 14 mars 1927, Virginia Woolf écrit que dans ce qui deviendra *Orlando*, « [s]a propre veine lyrique sera traitée par la satire »⁴. Le roman serait-il une gigantesque autoparodie ? Il serait éminemment réducteur de le considérer uniquement de la sorte, dans la mesure où il est aussi et surtout un pastiche du style de Sterne ou de Defoe, mais cela n'est

¹ *Ibid.*, p. 136.

² *Ibid.*, p. 136.

³ *Ibid.*, p. 138.

⁴ V. WOOLF, *Journal intégral 1915-1941*, op. cit., p. 674.

pas impossible pour autant¹. L'on pourrait en effet interpréter le goût immodéré d'Orlando – figure de poète, rappelons-le – pour l'image rare et précieuse comme un grossissement de celui de Woolf elle-même. Le premier chapitre en témoigne, particulièrement durant l'idylle entre le protagoniste et Sasha qui constitue un véritable défi à l'imagination poétique d'Orlando :

Neige, crème, marbre, cerises, albâtre, fil d'or ? Rien de tout cela. Elle était pareille à un renard, ou à un olivier ; pareille aux vagues de la mer lorsque vous les contemplez de très haut ; pareille à une émeraude ; pareille au soleil sur une verte colline encore ennuagée – pareille à rien qu'il ait vu ou connu en Angleterre.² (*O*, p. 217)

Le trait est appuyé, mais ne l'est-il pas aussi, par exemple, et pour choisir une autre scène sentimentale, lors des retrouvailles de Clarissa Dalloway et Peter Walsh :

Et Clarissa s'était penchée vers lui, lui avait pris la main, l'avait attiré vers elle, l'avait embrassé – elle avait, en fait, senti son visage à lui contre le sien avant de pouvoir maîtriser le brandissement des plumets aux éclairs d'argent qui s'agitaient dans sa poitrine comme l'herbe des pampas en pleine tempête tropicale.³ (*MD*, p. 1108-1109)

Il semble, à comparer le cas de Woolf et celui, à tous égards plus complexe, de Proust, que l'image est ce qui, chez un auteur et que le pastiche soit autographe ou allographe, l'intention satirique ou non, demeure le plus facile à imiter. En effet, de même que Proust lâche la bride à ses métaphores filées architecturales, qu'il s'agisse des « colonnes Vendôme de glace » ou des « obélisques de framboise »⁴, Woolf pastiche peut-être, dans *Orlando*, sa propension héritée de la littérature romantique à l'image naturelle un rien grandiloquente. Le cas est néanmoins problématique à un double niveau. En effet, la litanie de comparaisons proposées par Orlando dans un morceau de monologue narrativisé ne sert pas uniquement l'autoparodie, si c'en est une, mais aussi et surtout la mise en exergue du caractère sentimental et romantique d'un jeune poète qui n'est encore qu'aux prémises de sa formation. De plus, il n'est pas certain que la métaphore qui orne le baiser de Clarissa et Peter ne soit pas déjà parodique, Virginia Woolf se plaisant à jouer avec les attendus topiques d'une scène de retrouvailles entre anciens

¹ « Et donc, s'il est vrai qu'*Orlando* procède d'une multitude de textes lus par Virginia Woolf, il procède aussi, non moins sûrement, de ceux qu'elle a elle-même écrits ». F. PELLAN, *op. cit.*, p. 39.

² « *Snow, cream, marble, cherries, alabaster, golden wire ? None of these. She was like a fox, or an olive tree ; like the waves of the sea when you look down upon them from a height ; like an emerald ; like the sun on a green hill which is yet clouded – like nothing he had seen or known in England* » (33).

³ « *And Clarissa had leant forward, taken his hand, drawn him to her, kissed him, - actually had felt his face on hers before she could down the brandishing of silver-flashing plumes like pampas grass in a tropic gale in her breast [...]* » (50-51).

⁴ M. PROUST, *La Prisonnière*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 2008 [1923, posth.], p. 196.

amants en la transformant, notamment, en une véritable romance sans paroles puisqu'au sein de la conversation entre Clarissa et Peter, l'essentiel reste tu. Ailleurs en revanche, les images semblent employées au premier degré, par exemple, alors qu'Elisabeth, la fille de Clarissa, débarrassée de sa préceptrice Mrs. Kilman, attend l'omnibus et se sait observée par les passants : « Les gens commençaient à la comparer à un peuplier, à l'aurore qui se lève, à une jacinthe, à un faon, à l'eau vive, à un lys blanc »¹ (*MD*, p. 1188).

Genette aurait pu mentionner d'autres exemples modernistes, plus complexes. Il ne prend pas en compte en effet l'accentuation volontaire de l'idiolecte, des idiosyncrasies, ou de certaines tendances thématiques ou structurales d'auteurs qui, dans des œuvres comme *Le Romancier* et *Les Faux-Monnayeurs*, font intervenir des romanciers fictifs dont le lecteur a la possibilité, phénomène finalement extrêmement rare, de lire les textes sous forme de fragments. On sait que dans *Les Faux-Monnayeurs*, Gide illustre une forme de pastiche, ou plutôt ici de parodie tant c'est la perfidie qui guide l'imitation, dans les deux lettres parallèles de Bernard et d'Olivier, le second détournant les formules du premier d'une façon sommaire et grossière². Mais le mécanisme que dévoile le fragment inséré des *Faux-Monnayeurs* d'Édouard est tout autre. Dans l'exemple de Proust, Albertine pastiche involontairement le style d'un narrateur qui ne fait qu'un avec l'auteur qu'il sera, d'où l'emploi de la prolepse :

Et alors elle me répondit par ces paroles qui me montrèrent en effet combien d'intelligence et de goût latent s'étaient brusquement développés en elle depuis Balbec, par ces paroles du genre de celles qu'elle prétendait dues uniquement à mon influence, à la constante cohabitation avec moi [...]. Peut-être l'avenir ne devait-il pas être le même pour Albertine et pour moi. J'en eus presque le pressentiment en la voyant se hâter d'employer en parlant des images si écrites et qui me semblaient réservées pour un autre usage plus sacré et que j'ignorais encore.³

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, le fragment d'Édouard n'est pas un pastiche, il est une création originale d'un romancier situé à l'intérieur du monde fictionnel, mais le lecteur attentif y reconnaît l'écriture propre à Gide. Qu'Édouard écrive comme Gide, il ne suffit pas de le remarquer, encore faut-il en tirer toutes les conséquences. L'on ne saurait déceimment soupçonner l'auteur des *Nourritures terrestres* de ne pas savoir camoufler ses idiosyncrasies, ou de ne pas pouvoir s'adapter, pour des raisons de vraisemblance, aux particularités

¹ « People were beginning to compare her to poplar trees, early dawn, hyacinths, fawns, running water, and garden lilies » (147).

² « Cher vieux, / Que je te dise d'abord que j'ai séché le bachot » (*FM*, p. 299) // « Cher vieux, / Que je te dise d'abord que j'ai bien passé mon bachot » (*FM*, p. 331) ; « Une occasion unique s'est offerte à moi de partir en voyage. J'ai sauté dessus ; et je ne m'en repens pas » (*FM*, p. 299) // « Une occasion unique s'offrait à moi de partir en voyage. Je balançais encore ; mais après la lecture de ta lettre, j'ai sauté dessus » (*FM*, p. 331-332).

³ M. PROUST, *La Prisonnière*, op. cit., p. 195.

langagières de personnages qui parlent ou écrivent. L'on a remarqué bien des fois que les adolescents des *Faux-Monnayeurs* parlent et écrivent trop bien. Il suffit de lire le chapitre V de la troisième partie, qui met en scène les retrouvailles entre Bernard et Olivier après le rattrapage du premier, et la controverse qui les oppose sur le sens à prêter aux quelques vers de La Fontaine que Bernard a dû commenter lors de son examen, pour laisser rêveur tout professeur de lycée exerçant actuellement quant aux capacités d'analyse et d'expression de ces adolescents¹. Dans leurs lettres respectives néanmoins, Gide prend soin de rappeler que ce sont de jeunes garçons qui écrivent, notamment par l'emploi, parfois un peu gauche, de termes familiers ou argotiques comme « bachot »². Mais Édouard, lui, écrit comme Gide et ce dernier, comme Proust qui prenait soin d'égratigner son goût pour la métaphore dans une forme d'autocritique, met plaisamment en exergue l'un de ses tics d'écrivain, en faisant constater au petit Georges, auquel le texte d'Édouard est avant tout destiné, le ridicule des noms de personnages, ici Eudolfe et Hildebrant, ces noms rares qu'affectionne particulièrement Gide dans ses fictions : « - Eudolfe est un nom ridicule. Vous n'auriez pas pu le baptiser autrement ? » (*FM*, p. 444).

Du point de vue fictionnel, l'effet engendré est très différent de celui qui se produit, par exemple, lorsqu'un romancier s'essayant au genre épistolaire différencie les styles pour proposer autant d'idiosyncrasies que de personnages³ ou même de ce qui se produit chez Proust. Dans *La Prisonnière*, un personnage, Albertine, pastiche le style d'un autre personnage, le narrateur, dont l'on saura ultérieurement qu'il est l'auteur du texte que nous venons de lire et Albertine devient ainsi le masque de Proust s'autopastichant. En somme, le pasticheur et le pastiché appartiennent au même monde fictionnel et l'invraisemblance réside dans le fait que le style pastiché n'existe pas encore à ce stade de la diégèse du cycle. Andrés Castilla et Édouard, quant à eux, écrivent en pastichant la manière d'un auteur qui n'existe pas dans le même monde. Dans un cas comme dans l'autre, et du point de vue interne à la fiction, le pastiche est involontaire, et seul un lecteur qui connaît bien le style des deux auteurs réels peut s'en rendre compte. Soyons clair : les deux romans projettent un monde possible dans lequel un personnage de fiction écrit et, du point de vue du personnage, ce monde est le monde actuel. Il serait tout à fait possible d'envisager qu'Andrés pastiche le style d'un autre

¹ Dans le même ordre d'idées, l'on appréciera le mouvement de contrition de Bernard face à Laura : « Quand je songe à la lettre que j'écrivis à mon faux père avant de quitter la maison, *j'ai grand-honte*, je vous assure » (*FM*, p. 321, nous soulignons).

² Cela est vrai également des prises de parole retranscrites au discours direct, ainsi du « ton gouailleur et insolent » de Georges essayant de se débarrasser d'un Édouard trop curieux dans l'épisode du livre volé : « "Dites donc... ça vous arrive souvent de reluquer les lycéens ?" » (*FM*, p. 238).

³ Il suffit d'observer la façon dont Joyce, dans *Ulysse*, s'amuse du procédé, en constellant la lettre de Martha Clifford, par exemple, de fautes d'anglais dans une syntaxe relâchée.

romancier fictionnel duquel Ramón donnerait aussi les textes ou leurs extraits ou qu'Édouard, hypothèse hautement improbable eu égard à la caractérisation des deux personnages et aux données diégétiques, pastiche le style de Passavant, dont on ne lit rien cependant, comme Olivier pastiche Bernard. Or cela n'est pas le cas : si Andrés écrit comme un auteur, c'est comme Ramón. Du point de vue du personnage, le pastiche est involontaire, mais du point de vue de l'auteur, il s'agit d'un pastiche volontaire par hétéronymie.

L'insertion de textes dus à des romanciers fictionnels qui pastichent ceux de leurs auteurs de chair et de sang n'entraîne pas à proprement parler la transgression d'un niveau narratif et ne peut donc être considérée comme une pratique métalectique. Toutefois, la valeur transgressive du procédé le rapproche de la métalepse car le pastiche fonctionne à partir de la littérature d'un auteur qui se situe de l'autre côté d'une faille ontologique normalement infranchissable. Bien entendu, en tant que lecteur, nous savons que tout, du début jusqu'à la fin, a été écrit par un seul et même homme, Ramón Gómez de la Serna, et qu'Andrés Castilla n'est qu'un masque, une créature de fiction à laquelle il prête des textes qu'il a lui-même écrits, de même pour Gide. Cependant, si l'on suit la théorie du recentrement, et si l'on accepte que le lecteur, durant le temps que dure son immersion dans le texte, considère le monde fictionnel comme le monde actuel, la découverte d'une ressemblance stylistique ou thématique des œuvres des romanciers fictifs avec celles de leurs auteurs actuels annule, provisoirement, l'étanchéité ontologique entre le monde fictionnel et le monde réel. Reconnaître un (auto)pastiche de l'auteur qui les écrit, eux et les textes dont ils sont censés être les rédacteurs, nous place dans une position de supériorité : nous savons ce qu'eux-mêmes ignorent, c'est-à-dire qu'ils pastichent le style d'un auteur appartenant à un monde distinct du leur. Sans être métalectique, la pratique de l'autopastiche par hétéronymie suscite ainsi un effet de « bizarrerie » – le terme est consacré par les théoriciens¹ – voisin de celui de la métalepse qui tend peut-être à neutraliser le recentrement, rappelant au lecteur qu'il est bel et bien en train de lire une fiction.

Soit le passage du *Roman de la rue de l'arbre*, cité plus haut², à propos de Dolorès la Mexicaine, avec laquelle le narrateur-personnage entretient une brève relation sentimentale : « Elle arrivait vêtue de deuil, portant une enfant sur ses bras et suivie d'une autre, d'environ dix-sept ans, vêtue de blanc [...]. C'était la veuve qui ne pardonne pas » (*ROM*, p. 40). La mention des vêtements et de leurs couleurs fonctionne, pour le lecteur ramonien averti,

¹ Voir K. MEYER-MINNEMANN, « Un procédé narratif qui “produit un effet de bizarrerie” : la métalepse littéraire », in J. PIER, J.-M. SCHAEFFER (éds.), *op. cit.*, p. 133-150.

² Voir *supra*, p. 271.

comme une référence intertextuelle à un roman précédent, *La Veuve blanche et noire*. Mais si l'on considère *Le Roman de la rue de l'arbre* comme un roman écrit par le protagoniste d'un monde fictionnel considéré comme M^d par recentrement, la référence intertextuelle fonctionne en direction d'un monde possible actuel M^a, dans lequel Ramón Gómez de la Serna a composé *La Veuve blanche et noire*. Autrement dit, Andrés Castilla fait ici, sans le savoir, une référence intertextuelle à un texte qui n'appartient pas à son monde, mais au monde actuel de son créateur. Il en va de même, quoique d'une façon plus ténue, dans le fragment inséré des *Faux-Monnayeurs* d'Édouard qui fait intervenir un personnage du nom d'Hildebrant, nom déjà employé dans *Paludes* et porté par l'un des littérateurs qui participent au banquet d'Angèle.

La fantaisie moderniste repose ainsi sur une pratique courante de l'invraisemblance, qu'elle soit diégétique, structurale ou ontologique, qui semble recouper une tendance analysée, à partir de Kafka, par Doležel.

4) Le mythe moderne

a. La notion de monde hybride

Toutes ces invraisemblances permettent d'étayer certaines remarques de Doležel sur ce qu'il appelle le « mythe moderne », qu'il analyse comme une structure sémantique particulière, perceptible notamment chez un auteur comme Kafka qui constituerait, sous cet angle, un emblème du fonctionnement particulier de la fiction moderniste. Dans son article intitulé « *Kafka's Fictional World* », Lubomir Doležel étudie la structure de l'univers fictionnel de Kafka et défend l'idée selon laquelle ce dernier opérerait une transformation du monde mythologique défini par Doležel comme binaire, c'est-à-dire conçu selon une opposition modale entre le naturel et le surnaturel. « Par cette opération, le monde mythologique binaire est transformé en un monde *hybride* unifié »¹ que Doležel définit ainsi :

Le monde hybride est une structure sémantique où l'opposition modale entre le naturel et le surnaturel est neutralisée, de telle façon que le naturel comme le surnaturel sont des constituants à part entière d'un seul et même monde. En réalité, la sémantique du monde hybride doit abandonner la terminologie passant par les termes « naturel » et « surnaturel », laquelle était applicable au monde mythologique ; tous les phénomènes du monde hybride se déroulent d'une façon relativement naturelle et en tout état de fait. Si nous devons spécifier les phénomènes du monde hybride qui sont au-delà des restrictions des modalités naturelles, nous

¹ L. DOLEŽEL, « *Kafka's Fictional World* », in *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 11, n°1, Toronto, University of Toronto Press, 1984, p. 63 : « *By this operation, the binary mythological world is transformed into a unified hybrid world* ».

y référerons en tant que phénomènes *bizarres*. Comme il n’y a pas de domaine surnaturel dans le monde hybride, on ne peut y référer comme à la source explicative des phénomènes bizarres. En fait, une telle explication est contradictoire par rapport aux principes intrinsèques de la sémantique de Kafka ; si les phénomènes bizarres sont interprétés comme surnaturels, le monde hybride de Kafka est réduit à la structure mythologique et est par conséquent privé de son originalité sémantique spécifique et de son efficacité esthétique. Il nous faut accepter la règle modale de base du monde hybride : il génère et motive totalement, à la fois les phénomènes bizarres et non bizarres.¹

Deux remarques s’imposent ici. Premièrement, le terme même employé par Doležel, « bizarre », est le même qui a été consacré par les théoriciens de la métalepse pour éviter toute confusion avec des catégories comme l’étrange, le fantastique et le merveilleux qui impliquent toutes un rapport thématique au surnaturel. Secondement, l’analyse de Doležel n’est pas sans évoquer certaines remarques de Forster sur la fantaisie :

Vous vous attendez maintenant à ce que je dise qu’un livre fantastique nous demande d’accepter le surnaturel. Je le dirai mais à contrecœur, car toute affirmation concernant le sujet et la matière de ces romans les livre aux griffes de l’apparat critique, dont il importe qu’ils soient sauvés. C’est encore plus vrai s’agissant de ces livres que des autres livres, ces livres dont le contenu ne peut nous être révélé que par la lecture et dont l’attrait est singulièrement personnel : ce sont des spectacles à l’intérieur de la manifestation principale. Dans la mesure du possible je préférerais donc m’échapper par la tangente, en disant qu’ils nous demandent d’accepter le surnaturel comme d’accepter son absence.²

L’hésitation entre la présence et l’absence du surnaturel dans la fantaisie théorisée par Forster constitue, ce nous semble, la préfiguration de ce que Doležel définit comme le bizarre d’un certain roman moderne. La neutralisation du domaine surnaturel à proprement parler et la mise en place d’une structure sémantique hybride apparaît par conséquent dans chacun des exemples analysés plus haut, d’une manière qui est localisée chez Gide, Joyce et Woolf – mais aussi chez Schnitzler et Thomas Mann – et généralisée chez Ramón qui, sous cet aspect, pourrait apparaître comme le digne pendant espagnol de Kafka.

¹ *Ibid.*, p. 64 : « *The hybrid world is a semantic structure where the modal opposition between the natural and the supernatural is neutralized, so that both natural and supernatural phenomena are integral constituents of one and the same world. In fact, the semantics of the hybrid world has to abandon the “natural”, “supernatural” terminology which was applicable to the mythological world ; all phenomena of the hybrid world happen quite “naturally” and as a matter-of-fact. If we need to specify phenomena of the hybrid world which are beyond the restrictions of natural modalities, we will refer to them as bizarre phenomena. Since there is no supernatural domain in the hybrid world, it cannot be referred to as the source of explanation of bizarre phenomena. In fact, such an explanation is contradictory to the very principles of Kafka’s semantics ; if bizarre phenomena are interpreted as supernatural, Kafka’s hybrid world is reduced to the mythological structure and thus deprived of its specific semantic originality and aesthetic effectiveness. We have to accept the basic modal rule of the hybrid world: it generates and fully motivates both the non-bizarre, and the bizarre phenomena* ».

² E. M. FORSTER, *op. cit.*, p. 117.

b. *Quand Ramón rencontre Franz...*

En lisant le prologue de *L'Incongru* composé par Ramón pour la révision de son texte en 1947, l'on peut légitimement être surpris de noter à la fois l'insistance et l'obscurité d'une référence à Kafka en lien avec la première publication de son roman en 1922 :

Et il faut ainsi signaler qu'il n'y avait ni Kafka ni kafkaïsme, car Kafka mourut en 1924, mais ses premières œuvres n'apparurent pas avant 1926 dans sa langue ; la France ne le consacra que quelques années plus tard et il devint alors seulement universel et citable.¹

Cette référence n'a que peu été glosée par la critique ramonienne. Dans l'introduction du quatrième volume de l'espace littéraire « *Novelismo* » des œuvres complètes, José-Carlos Mainier parle de l'« orgueil un peu puéril »² de Ramón dans le prologue de son roman. De quel orgueil s'agit-il ? Inventeur de sa propre version de la psychanalyse avant Freud d'après le prologue du *Docteur invraisemblable*, Ramón serait-il également l'inventeur du kafkaïsme avant Kafka ? Ce n'est sans doute pas ce qu'il sous-entend ici, mais bien plutôt que son roman pourrait présenter des similitudes avec l'art poétique du romancier pragois, sans s'interdire bien sûr de s'octroyer la place de précurseur dans un domaine particulier de la réfection romanesque, quitte à oublier que quelques textes de Kafka comme « Le Verdict » ou « La Colonie pénitentiaire » avaient déjà été publiés avant leur édition par Max Brod à partir de 1925.

Le texte de *L'Incongru* justifie-t-il le rapprochement opéré par Ramón avec Kafka ?

Le récit le plus célèbre de Franz Kafka est une forme ouverte où s'entrelacent des contes étranges, sortes de variations sur le thème principal. [...] Dans ces contes que sont les divers chapitres, le réel le plus exact et l'incongru le plus ahurissant sont étroitement associés, comme en trompe-l'œil, en des épisodes à l'ordre interchangeable [...].³

Cette description du *Procès* n'est pas sans évoquer la structure même du roman de Ramón. Les « contes étranges », « à l'ordre interchangeable » qui constituent autant de « variations sur le thème principal » semblent pouvoir désigner les chapitres qui composent *L'Incongru* qui pourraient fort bien, pour la plupart en tout cas, voir leur ordre modifié, hormis le premier et

¹ « Y conste que entonces no había Kafka ni kafkismo, pues Kafka muere el año 1924 y hasta 1926 no aparecen en su idioma sus primeras obras, consagrándole Francia algunos años más tarde y volviéndose solo entonces universal y citable » (603).

² J.-C. MAINIER, « *Nueve años de novelismo (1928-1937)* », in R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Obras completas XII. Novelismo IV : El Caballero del hongo gris y otras novelas (1928-1937)*, Barcelona, Círculo de lectores, Galaxia Gutenberg, 2000, p. 43 : « orgullo un poco pueril ».

³ B. VERGNE-CAÏN, G. RUDENT, « Préface » in Franz Kafka, *Le Procès*, trad. A. NESME, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 2001, p. 22.

le dernier et les rares exemples de chapitres dévoilant une intrigue suivie¹. Au-delà de ce simple fait d'ordre structural, la nature même du monde fictionnel qui fait cohabiter chez Kafka « le réel le plus exact et l'incongru le plus ahurissant » semble aussi pouvoir renvoyer à la fiction ramonienne. Les points communs peuvent encore être creusés, du plus anodin au plus fondamental, en commençant par l'identité incomplète des personnages : Josef K. et Gustavo². Mais cela n'est guère probant dans la mesure où l'on trouverait le même état de fait chez Gide par exemple, avec son personnage d'Édouard le sans nom et l'état-civil incomplet semble, ni plus ni moins, que l'une des multiples façons modernistes de créer des blancs afin de matérialiser par l'absence la prise de distance avec les réalismes du siècle précédent.

Il serait tout aussi facile, voire fallacieux, d'alléguer les chapitres « La Citation du tribunal » suivi de « À huis-clos » qui apparaissent dans le roman de l'auteur espagnol. Gustavo reçoit certes « une citation du tribunal »³ (I, p. 145), mais la raison n'est pas tue comme chez Kafka. Elle s'expliquerait par un « abus commis sur une jeune personne nommée Hélène »⁴ (I, p. 145) dont est très vite, après un procès en bonne et due forme, acquitté le prévenu.

Le rapprochement semble possible et justifié au-delà de ces critères superficiels, sur le terrain fictionnel. C'est d'ailleurs Ramón lui-même qui l'indique dans le « Prologue des romans de la nébuleuse » qui précède *L'Homme perdu* : « Ce doit être quelque chose qui ne soit ni dans le réalisme de l'imagination, ni dans le réalisme de la fantaisie, une *autre réalité*, ni au-dessus, ni au-dessous, mais simplement *autre* »⁵. L'insistance ramonienne sur la version alternative de la réalité que constitue la fiction n'est pas sans évoquer les genres alternatifs définis par Françoise Lavocat, et en rappelant la nature allégorique du *Docteur invraisemblable* et celle, contrefactuelle, du *Romancier*, l'on en viendrait à voir en Ramón un

¹ Signalons ici qu'il en irait de même du *Procès* : si les éditeurs du texte au Livre de poche, se fondant sur le fac-similé, placent comme ironiquement le chapitre « *Ende* » au commencement du texte, il semble difficile de placer « Conversation avec Mme Grubach, puis avec Mlle Bürstner » avant « Arrestation » et le double chapitre « Le négociant Block – Renvoi de l'avocat » avant « L'oncle – Leni » qui illustre la première rencontre de K. avec l'avocat en question.

² C'est ce que remarque Miguel Gonzalez-Gerth : « Un détail, l'état-civil incomplet du protagoniste, est commun à Kafka, Ramón et aux praticiens du Nouveau Roman [...] » : « *One detail, the incomplete nominality of the protagonist, is common to Kafka, Ramón, and the practitioners of the New Novel [...]* ». M. GONZALEZ-GERTH, *op. cit.*, p. 152.

³ « *una citación de los Tribunales* » (715).

⁴ « *abuso cometido contra una jovencita llamada Elena* » (715). L'on est en droit de voir dans le prénom de la jeune femme, d'autant plus que le rapprochement avec la figure de Beauté idéale classique est effectué par le narrateur lui-même, un commentaire implicite de Ramón sur sa propre esthétique, lui qui ferait aussi violence à l'idéal classique. « Il chercha dans sa mémoire une Hélène, mais il n'y trouva [dans les bas-fonds] qu'un buste en plâtre qui avait une certaine physionomie classique » : « [...] *buscó en su memoria una Elena ; pero non encontró en los sótanos de su memoria más que un busto en yeso que tenía fisonomía clásica* » (I, p. 145/716).

⁵ R. GÓMEZ DE LA SERNA, « Prologue aux romans de la nébuleuse », in *L'Homme perdu*, trad. F.-M. DURAZZO, Marseille, André Dimanche, 2001, p. 27.

praticien chevronné de ce genre de la fiction. L'on aboutit ici au premier point de rencontre entre *Le Procès* et *L'Incongru* : impossibles à rattacher avec certitude à un genre romanesque prédéfini, les deux œuvres pourraient avoir en commun le genre fictionnel de l'allégorie.

Le Procès peut être lu comme une fiction alternative allégorique : son « vrai sens », à partir de l'expérience précise du protagoniste Josef K. dans un monde qui n'est ni tout à fait le nôtre, ni tout à fait un autre, réfère, selon un discours de type universel, « au monde vrai, réel » et à la place qui est celle de l'homme en son sein, condamné d'avance, à l'image de Josef K., pour une faute qu'il ne connaît pas. La nature potentiellement allégorique de *L'Incongru* est moins avérée. De ce point de vue, le recours aux fonctions d'authentification et de saturation – la gestion des blancs au sein du monde fictionnel, sur laquelle nous reviendrons plus amplement dans la fin de cette étude¹ – se révèle utile en ce qu'il met en lumière des points communs entre les deux œuvres. Dans un cas comme dans l'autre, l'authentification dyadique est de mise, constituant en faits les descriptions les plus étonnantes. De plus, dans les deux romans, il semble que ce soit le domaine indéterminé et celui des blancs de la fiction qui dominant, passant par des textures implicites et par des trous, en particulier en lien avec l'identité du protagoniste, mais aussi son aspect physique – Gustavo est un être sans visage – et le cadre spatio-temporel de la fiction, réduit à sa plus simple expression, autant de critères facilitant une lecture universaliste des données fictionnelles.

Gustavo, ce personnage sans contours et sans visage, au nom incomplet, ne figure-t-il pas simplement la place nouvelle de l'homme dans le grand bain d'une modernité qu'aucun autre roman de Ramón, pas même *Polycéphale et madame*, ne viendra figurer d'une manière aussi exhaustive ? Contrairement aux romans de Gide, Joyce et Woolf, le narrateur ne quitte jamais son protagoniste et il reste difficile, sinon impossible, de savoir si les autres individus fictionnels du monde ramonien projeté dans *L'Incongru* – hormis ceux qui croisent le chemin du personnage éponyme – sont frappés du sceau de l'incongruité sauf à considérer certains indices disséminés dans le roman. Ces derniers renverraient à l'époque, non pas fictionnelle dans la mesure où le temps chez Ramón est extrêmement indéterminé, mais actuelle, selon la logique de l'allégorie qui conduit la fiction à actualiser une référence, obligatoire, à un monde possible M^a, celui, par exemple, qui est décrit par Michel Raimond en ces termes :

¹ Voir *infra*, p. 493 et sq.

le monde moderne, ce ne sont pas seulement des engins, c'est une nouvelle façon de voir et de sentir, d'aimer¹, de concevoir le monde, c'est une couleur de vie, une réalité morale autant que matérielle.²

De ce point de vue, le premier chapitre apparaît fondamental. Après l'examen de quelques phénomènes incongrus s'étant déroulés durant l'enfance de Gustavo, le narrateur aboutit à cette affirmation : « Gustavo était, en raison de tous ces antécédents, un cas particulièrement grave du mal du siècle, de l'incongruité »³ (notre traduction). Il figurerait ainsi l'archétype d'une condition nouvelle durant le début du vingtième siècle. Une autre notation va dans le même sens car Gustavo est « [f]ils d'un père qu'avaient déjà touché les premières notions d'incongruité du monde [...] »⁴ (notre traduction). Tout se passe ainsi comme si l'incongruité, en tant que mal du siècle, s'était développée dans le temps et que ce qui n'était que l'arrière-plan assez vague de la vie du père devenait la nature même de l'existence du fils. Et si, pour reprendre l'expression employée par Françoise Lavocat dans son article, *L'Incongru* était finalement « une version travestie [...] d'une réalité », celle des premières décennies du vingtième siècle, voire de la modernité ? Contre les sens stables que l'histoire ou la science pourraient donner à cette époque, Ramón affirme, par un roman allégorique mettant en scène un archétype de cette condition, l'incongruité de la vie dans un monde rendu étrange par les bouleversements épistémologiques, l'incongruité de tous les êtres et de toute une période.

Pour ce faire, Ramón déploierait, comme Kafka, une structure sémantique hybride, fondée sur la neutralisation de l'opposition modale entre le naturel et le surnaturel. C'est peut-être le sens à conférer à deux notations importantes disséminées dans le roman. La première se trouve dans le chapitre XVI, au sein de l'un des rares monologues rapportés de Gustavo : « il ne m'est jamais rien arrivé d'absolument surnaturel... Toutes ces facéties dont me gratifie le destin ont toujours une base de réalité »⁵ (I, p. 88). Plus loin, le narrateur authentifie ce qui, du point de vue du personnage, relevait de la seule croyance, d'une authenticité relative par

¹ Il semble que ce soit cet aspect particulier de la vie moderne qui intéresse Ramón au premier chef. Aussi *L'Incongru* peut-il se lire, par l'accumulation des relations amoureuses toujours brèves de son protagoniste, comme un art d'aimer moderne, fondé sur la vitesse, que reprendra aussi amplement *Polycéphale et madame*, en particulier dans ce délicieux passage : « Perfecto se mit à toucher, par-dessous la table, le petit pied d'Edma. / - Que faites-vous ? lui demanda-t-elle. / - J'appuie sur l'accélérateur. Cela va trop lentement » : « Perfecto comenzó a pisar por debajo de la mesa el piecito de Edma. / - ¿ Qué hace usted ? - le preguntó ella. / - Doy al acelerador... Esto va muy despacio... » (PM, p. 25/364).

² M. RAIMOND, *Éloge et critique de la modernité : de la première à la deuxième guerre mondiale*, op. cit., p. 9.

³ « Era Gustavo, por todos antecedentes, un caso agravado del mal del siglo, del incongruencia ». (606)

⁴ « Hijo [...] de un padre al que habían alcanzado las primeras nociones de incongruencia del mundo [...] » (606).

⁵ « Además, a mí nunca me ha pasado nada completamente sobrenatural... Todas esas bromas que me gasta el Destino han tenido siempre una base de realidad » (666).

conséquent : « Gustavo [...] tirait du naturel tout le surnaturel »¹ (I, p. 195). Ces deux énoncés sont-ils à entendre selon la théorie de Doležel, à savoir, comme vrais dans un monde qui a aboli, à la manière kafkaïenne, la distinction modale entre naturel et surnaturel, ou au sens todorovien, synonyme d'étrange, le surnaturel pouvant être effacé par une explication rationnelle ? Différons pour l'instant la réponse qui nécessite, pour être livrée, de convoquer d'abord l'un des chapitres-clés du roman.

c. *À propos d'une humaine poupée de cire*

Un autre chapitre, au moins, ne laisse pas d'interroger : « Fuite vers le pays des poupées de cire » dont l'importance est soulignée par sa longueur inhabituelle. Il met en scène la rencontre et la naissance d'un amour, visiblement partagé, entre Gustavo et une femme de cire. Mais la question même de savoir si l'épisode est à associer à une forme de naturel ou de surnaturel perd de sa prégnance chez Ramón, ce que prouve, notamment, le peu de surprise du personnage éponyme à se retrouver « [d]ans la ville des poupées de cire »² comme le lui annonce « un homme à casquette d'argent, sur le ruban de laquelle on lisait : *Interprète* »³ (I, p. 117-116) peu avant que Gustavo ne se couche. La surprise n'est pas plus grande au réveil :

« Ainsi donc, je suis dans la ville des poupées de cire ? » [...]

L'incongruité cherchait pour lui ce qui ne se trouve point, mais ce avec quoi il avait sympathisé toute sa vie.

Car l'idéal de Gustavo était une poupée de cire et son rêve était de voir, assise sur un divan, la femme silencieuse et fidèle à qui ses cheveux naturels et suaves conféraient toute son authenticité.⁴ (I, p. 117)

Gustavo ne témoigne pas non plus un étonnement hyperbolique à la page suivante lorsque ce dernier voit « la femme la plus belle du monde, quelque chose de fascinant et d'inaccessible »⁵ (I, p. 118) :

« Elle est sublime ! s'écria-t-il, enthousiasmé.

- Merci beaucoup, monsieur, dit la femme de cire.

- Elle parle donc ? demanda Gustavo au guide.

¹ « Gustavo [...] sacaba de lo natural todo lo sobrenatural » (743).

² « el pueblo de las muñecas de cera » (687).

³ « un caballero con gorra de plato, en cuyo galón ponía : "Intérprete único" » (687).

⁴ « "¿ Así es que estoy en el pueblo de las muñecas de cera ?" [...] / Parecía que la incongruencia buscaba para él lo inencontrable, pero con lo que había simpatizado más en la vida. / Porque el ideal de Gustavo era una muñeca de cera, poder tener sentada en un diván la mujer silenciosa y fiel, con sus cabellos naturales y suaves, cabellos auténticos, que le darían toda la verdad » (687-688).

⁵ « la mujer más hermosa del mundo, algo fascinador e inasequible » (688).

- Elles parlent, oui... Car ce ne sont pas des poupées de cire, mais des femmes de cire... C'est-à-dire qu'elles en sont à ce moment où elles deviennent poupées, un peu avant que de demeurer immobiles et le sang figé dans la plus violente des embolies... [...] ».¹ (I, p. 118)

Le statut de la figure féminine n'est pas établi clairement : ni femme réelle, ni poupée animée, ni pleinement humaine, ni tout à fait objet, la figure est hybride, tant du point de vue de son être que de son évolution. Présentée par le seul « être en chair et en os »² (I, p. 117) de la ville, figure mystérieuse à la fonction ambiguë³, la figure féminine n'est pas authentifiée comme « poupée de cire », mais comme « femme de cire », d'abord d'une façon relative par le guide, puis pleinement par le narrateur⁴. Double paradoxe que cette femme de cire : du point de vue des lois de la nature d'abord⁵, mais potentiellement aussi du point de vue de la logique, puisqu'elle est à la fois humaine – une femme qui possède du « sang » – et non humaine, car faite de cire. Le terme de la vie des femmes de cire est en effet, et cela apparaît à deux reprises, fixé par un événement funeste : l' « embolie »⁶. La neutralisation de l'opposition modale entre naturel et surnaturel, qui recoupe ici celle entre humanité et artificialité, se redouble à l'intérieur même du discours de Gustavo – qu'il soit de l'ordre du psycho-récit ou du discours rapporté – à deux reprises : « Il y a plus de vérité dans tes yeux que dans ceux des autres, car tu es [plus] belle »⁷ (I, p. 119) ; « Comme tu es belle quand tu parles ! Ton visage

¹ « - ¡ Es sublime ! – exclamó Gustavo entusiasmado.

- Muchas gracias, caballero – dijo la mujer de cera.

- ¿ Pero habla ? – preguntó Gustavo al guía.

- Hablan, sí... Porque no son muñecas de cera, sino mujeres de cera... Es decir, el momento antes de volverse muñecas, el momento antes de quedarse inmóviles y con la sangre cuajada en la mayor de las embolias... » (689).

² « un ser de carne y hueso » (687).

³ D'abord authentifié comme « Interprète [unique] » (I, p. 116), c'est le terme de « guide » : « guía » (I, p. 118/688) qui le qualifie dans la suite du texte, appellations ambiguës dans la mesure où l'une comme l'autre se révèlent inopérantes : interprète quand il devrait être guide à l'arrivée de Gustavo, le guide n'a plus besoin de son rôle d'interprète lors de la rencontre dans la mesure où Gustavo et la femme de cire se comprennent.

⁴ « La femme de cire répondit pour Gustavo, en jetant au guide un regard digne et farouche » : « La mujer de cera contestó por Gustavo, dirigiéndole su mirada dignísima y adusta al guía » (I, p. 118/689).

⁵ On apprend, au gré d'un morceau de discours direct adressé à Gustavo, qu'elle n'est pas sujette au vieillissement : « - Sais-tu ce que c'est que de supporter éternellement celle qui ne change point et ne perd jamais sa beauté, bien que tu vieilles ? » : « ¿ Tú sabes lo que es soportar siempre a la imposibilitada que no se descompone, que no perderá su belleza, aunque tú envejecas ?... » (I, p. 120/690). Ajoutons que la femme de cire ne possède pas de sexe ou que, si elle en possède un, elle ne peut en faire usage : « il faut que tu acceptes, comme la plus grande douceur que je puisse t'offrir, la mélancolie de me voir à présent incapable de pouvoir supporter ta fougue de jeune homme, si ce n'est avec des regards ou des paroles » : « tienes tú que recibir, como la mayor dulzura que yo puedo ofrecerte, la melancolía de verme ahora incapaz de poder soportar tu fogosidad de joven nada más que con las miradas y las palabras » (I, p. 120/690).

⁶ Outre la citation de la note précédente, le terme apparaît dans un morceau de discours rapporté de la femme de cire : « Je te donne, pour ton toujours, une beauté que tous envieraient, afin que tu me tiennes toujours compagnie, afin que tu me défendes des commerçants qui nous emportent sitôt l'embolie venue et qui nous guettent, moi comme les autres » : « Yo te doy por tu siempre una belleza que todos envidiarían ; por que me hagas compañía siempre ; por que me defiendas de los comerciantes que vienen por las embólicas, cuyo estado esperan en mí como en las demás... » (I, p. 119/690).

⁷ « - En tus ojos hay más verdad que en los otros, porque eres más bella... » (689).

n'achève pas de s'animer, c'est-à-dire que rien en lui ne se contracte. C'est comme si l'on entendait parler un tableau »¹ (I, p. 119). Ce qui peut se comprendre dans la première occurrence selon une vision classique de la beauté conçue comme adéquation avec la vérité, devient plus ambigu dans le deuxième exemple, qui tisse une analogie entre animation et absence de contraction : paradoxalement, ce qui s'anime ne bouge pas. De plus, si la femme de cire possède « ce cœur [si féminin] »² (I, p. 119), l'appellation « tes sœurs »³ (I, p. 119) pour désigner les humaines comme Gustavo achèvent de la séparer, ontologiquement parlant, mais seulement en partie, de son prétendant.

Dans le monde hybride projeté par le texte, la figure féminine est à la fois humaine et artificielle. Le statut réel de la poupée ou de la femme de cire a beau rester incertain et ambigu – est-elle une femme transformée en mannequin ou un pur *artefact* – rien ne conduit ici le récit dans le champ du surnaturel, c'est-à-dire, d'une anomalie dans l'ordre naturel qui serait présentée en tant que telle au sein du monde fictionnel. Si cette anomalie existe pour le lecteur, ce dernier est obligé de maintenir, comme dans une fiction kafkaïenne, son statut dans le flou. Le monde fictionnel ramonien se fait hybride et la catégorie « surnaturel » se voit dépourvue de prégnance. L'impossibilité se situe donc, dans ce chapitre, à la fois sur le terrain du vraisemblable, mais aussi, quoique d'une façon plus discrète, sur celui de la logique et il devient particulièrement difficile de procéder à une opération de réduction de l'impossibilité.

La fin du chapitre laisse malgré tout planer un doute quant à l'authenticité de l'épisode puisque Gustavo, étant retourné chez lui pour réunir les documents indispensables au mariage prévu avec la femme de cire, ne parvient jamais à retrouver le village et doit « à la fin, renoncer à retrouver la plus belle femme du monde »⁴ (I, p. 122). D'autres détails suggèrent qu'il pourrait s'agir ici d'un rêve de l'incongru. À l'échelle du chapitre, Gustavo s'endort en effet deux fois, d'abord, avant l'achat de la motocyclette qui constitue son moyen de locomotion :

Décidé à faire l'emplette d'une motocyclette, il s'endormit comme l'enfant qui attend qu'un nouveau matin lui apporte un joujou. [...]

Gustavo rêva de motocyclette et, à son réveil, son premier soin fut de se rendre au bazar des motocyclettes.⁵ (I, p. 112)

¹ « ¡ Qué bella te pones hablando !... No se acaba de animar tu rostro ; es decir, no se contrae en ningún rincón. Es como si se oyese hablar un cuadro... » (690).

² « aquel corazón tan femenino » (689).

³ « tus hermanas » (690).

⁴ « al fin que desistir de volver a encontrar la más bella mujer del mundo » (692).

⁵ « Decidido a comprarse una motocicleta, se durmió como el niño que espera un juguete cuando amanezca el nuevo día. / Soño con motocicletas, y cuando se despertó, lo primero que hizo fue salir a la calle, dirigiéndose al

Ensuite, après son arrivée dans le village et sa rencontre avec l'interprète, ce dernier offre à Gustavo un matelas : « Gustavo s'y étendit et bientôt il ronflait »¹ (*I*, p. 117). Avant cela, c'est la motocyclette qui, par hypallage, semble atteinte de la somnolence qui gagne son propriétaire. Nous proposons ici une traduction alternative, André Soucas ayant escamoté une référence directe au rêve : « [vers minuit seulement, la motocyclette se ralentit et l'on remarqua en elle les symptômes du rêve, les symptômes du cœur qui s'arrête] »² (*I*, p. 114). Au-delà de ces simples références, la nature même de l'aventure de Gustavo n'est pas sans évoquer, par certains de ses détails, un rêve. C'est le cas, par exemple, de l'ignorance du moyen idoine pour arrêter une action :

Gustavo, en passant devant une auberge, voulut arrêter sa machine et c'est alors qu'il comprit qu'il avait oublié, ou plutôt que le vendeur ne lui avait pas appris, comment il fallait faire.³ (*I*, p. 113)

Il en va de même de la perturbation dans l'appréciation des distances : « Le village qui paraissait proche était une ville lointaine, où Gustavo ne parvint qu'à grand-peine [...] »⁴ (*I*, p. 114). À l'échelle du roman toutefois, les rêves de l'Incongru sont signalés et un chapitre entier, le vingt-huitième, leur est dévolu. De plus, le recours à l'argument mentaliste reviendrait à lire l'épisode d'une façon rationnelle neutralisant la nature hybride de la fiction. En résumé, tout semble conduire à appliquer à la fiction ramonienne l'affirmation de Doležel sur Kafka : « [i] nous faut accepter la règle modale de base du monde hybride : il génère et motive totalement à la fois les phénomènes bizarres et non bizarres ».

d. *Deus ex machina*

« [I] ne m'est jamais rien arrivé d'absolument surnaturel... Toutes ces facéties dont me gratifie le destin ont toujours une base de réalité ». L'énoncé conserve, en dépit de l'analyse qui précède, un détail troublant : la mention du destin. Parmi les termes qui reviennent en effet comme des *Leitmotive* à l'intérieur du texte ramonien figurent principalement, outre le mot « incongruité », celui de « destin », auquel il faut associer « providence » et « fatalité ». Or, si l'incongruité qui poursuit Gustavo est le fait du destin ou

bazar de las motocicletas » (683).

¹ « Gustavo se tiró sobre él y pronto estuvo roncando » (687).

² « A eso de la medianoche su motocicleta perdió velocidad y se notaron en ella los síntomas del sueño, los síntomas del corazón que se para » (685).

³ « Gustavo, al pasar frente a un ventorro, sintió la necesidad de parar su máquina, y entonces se dio cuenta de que se le había olvidado o no se lo habían enseñado al venderle la moto » (684).

⁴ « El pueblo, que parecía proximo [...] era un pueblo lejano, al que le costó mucho trabajo llegar [...] » (685).

de la providence, n'est-ce pas postuler que le monde fictionnel de *L'Incongru* n'est pas hybride, à l'inverse du monde kafkaïen, mais binaire, c'est-à-dire fondé sur l'opposition modale entre le naturel et le surnaturel ? La réponse implique de se (re)pencher sur l'héritage baroque à l'œuvre dans le roman de Gómez de la Serna.

Quoi que fasse Gustavo, l'incongruité le rattrape et il ne peut lui échapper. Mais ce qui pourrait constituer une problématique tragique est, dans *L'Incongru*, traité sous la forme d'un roman comique. C'est du moins l'image que traduit la vision de Gustavo par son père, que nous restituons dans la traduction suivante, André Soucas n'ayant pas conservé les marques du possessif fonctionnant ici comme autant d'hypocoristiques :

C'est dans son destin qu'était le mal de [son] Gustavo – encore les conséquences de son incongruité n'étaient-elles jamais graves. L'incongruité qui persécutait [son Gustavo] était plutôt humoristique, et si elle avait parfois un caractère assez tragique, ce n'était guère qu'une menace.¹ (*I*, p. 11)

Roman comique que *L'Incongru* car l'accomplissement de l'itinéraire de Gustavo, et ce n'est pas un hasard, repose dans la contraction d'un mariage au sein du dernier chapitre, final traditionnel de la comédie. Jamais l'incongruité n'est traitée comme un risque au sein du roman d'autant plus que « Gustavo vo[it] la vie avec tranquillité, car il se trouv[e] d'accord avec son destin »² (*I*, p. 14). Force est de constater que Gustavo n'est pas, au sein du roman, une figure de la révolte. Mais s'il accepte l'incongruité qui dirige son existence, prenant souvent la forme de rencontres féminines inattendues, Gustavo n'est pas prêt à accepter toutes les conséquences de ces dernières et le roman pose aussi la question, que l'on sait centrale dans le baroque espagnol, du libre-arbitre du personnage. Qu'un destin pèse sur lui ne doit pas l'empêcher d'agir et le premier chapitre mentionne un doctorat soutenu par Gustavo autour d'un sujet qui concerne précisément la liberté :

Son discours de doctorat fut une des choses les plus curieuses de ce temps, car le thème par lequel il épouvanta les jurisconsultes fut : « Du droit qu'a tout un chacun d'agir comme bon lui semble »³ (*I*, p. 13).

Cette référence au baroque espagnol éclaire d'une autre lumière la structure du roman de Ramón : chaque figure féminine que le destin place sur la route de Gustavo ou presque

¹ « Era en el destino donde tenía el mal su Gustavo, y menos mal que nunca eran graves las consecuencias de la incongruencia. La incongruencia que le perseguía a su Gustavo era más bien bromística, aunque a veces tuviese caracteres trágicos. Los caracteres trágicos eran como una amenaza más que nada » (607).

² « Gustavo veía ya la vida con tranquilidad, pues se hallaba conforme con su destino » (609).

³ « Su discurso de doctorado fue una de las cosas curiosas de esa época pues el tema, que asustó a los jurisconsultos, fue : “El derecho que tiene todo el mundo a hacer lo que le da la gana” » (608).

souhaite en effet l'enfermer dans les liens du mariage, le protagoniste parvenant toujours, par l'exercice de sa liberté, à fuir. C'est sans doute cette association entre le nombre des conquêtes et la fuite quasi systématique du protagoniste qui a entraîné Guillermo de Torre à voir dans *L'Incongru* « le roman du donjuanisme »¹. Si la figure de Don Juan est évoquée à l'arrière-plan du roman, il n'en demeure pas moins que le donjuanisme de Gustavo apparaît foncièrement curieux et ne conserve rien ou presque des mythes traditionnellement associés au mythe tirsien.

Gustavo ne cherche pas à multiplier les conquêtes, mais ce sont bel et bien ces dernières qui, du fait de son destin incongru, viennent à lui. De même, qui serait le commandeur ? Il est notable que le roman de Ramón demeure assez avare en figures masculines susceptibles de rappeler Gustavo à ses devoirs. L'une des jeunes filles abandonnées par Gustavo à l'autel est la fille d'un général, mais ce dernier n'intervient que fort peu dans l'intrigue qui se noue autour du mariage avorté. Deux autres figures masculines gagneraient à être mentionnées ici, toutes deux énigmatiques. La première apparaît dans le chapitre IV, « La Tante Monique », et son sens n'est jamais livré au lecteur. Le chapitre raconte la façon dont Gustavo demeure étonné, des années durant, par la présence, « au portemanteau de la tante Monique » à laquelle il rend visite chaque après-midi, d'« un sabre d'ordonnance et [d']un képi »² (I, p. 30) sans que jamais aucun militaire ne soit reçu en sa présence. Un après-midi pourtant, le militaire en question, anonyme et désigné par la tante comme « L'homme [de l'épée et du képi] du vestibule »³ (I, p. 32) se trouve dans le salon et la rencontre inattendue avec Gustavo occasionne une scène étrange et muette. Le soldat finit par s'en aller, sans qu'aucune question ni la moindre parole n'aient été échangées⁴ et le dialogue qui suit entre Gustavo et sa tante constitue la figure militaire en énigme :

« Mais enfin, qui était-ce ?

- Ne me demande rien... je ne sais rien... je ne comprendrai jamais... mais promets-moi que tu me garderas le secret et que tu ne m'en reparleras plus.

- Je te le promets », dit Gustavo.⁵ (I, p. 32)

¹ G. DE TORRE, *Ramón Gómez de la Serna : Antología. Cincuenta años de literatura*, Buenos Aires, Losada, 1955, cité par M. GONZALEZ-GERTH, *op. cit.*, p. 26 : « la novela del donjuanismo ».

² « Su tía Mónica tenía en el perchero siempre un sable de guarnición y un ros » (620).

³ « El de la espada y del ros del recibimiento » (622).

⁴ Faut-il y voir le signe d'un personnage statufié, le texte faisant ainsi une allusion indirecte à la statue du Commandeur ? Les indices sont trop peu nombreux pour se risquer ici à une réponse ferme.

⁵ « - ¿ Pero quién era ?

Y ella le contestó :

- No me preguntes nada... Yo nada sé... No me le podré explicar nunca ; pero prométeme que no se lo dirás a nadie ni volveremos a hablar nunca de ello...

Quel sens donner à cette figure ? S'agit-il d'un fantôme venu récupérer les objets qui lui appartenaient de droit comme la peur de la tante pourrait le suggérer ? Ou s'agit-il plutôt d'une figure de commandeur, apparaissant à Gustavo juste après sa première aventure galante avec la femme sous l'escalier dans le chapitre III ? Cette dernière hypothèse est peu probable tant le protagoniste n'est dans la suite jamais puni de sa conduite. La figure n'est ensuite plus jamais mentionnée et n'empêche pas Gustavo de continuer à être pourchassé par les assiduités féminines, qu'il accepte d'assez bonne grâce.

La seconde figure masculine pourvue d'une certaine importance à l'échelle du roman est celle de « l'ami de son père », mourant, lui aussi anonyme, qui fait de Gustavo son héritier, lui léguant « [cinq] maisons sur les grands boulevards... Les [cinq] plus belles maisons de Paris »¹ (I, p. 183) et assortit son legs de certaines conditions. Premièrement, Gustavo doit être « dur avec les locataires et donne[r] congé chaque fois qu'[il] le pourra »², ne rien changer aux appartements, pas même le papier, car ils pourront ensuite être vendus à des antiquaires, et soigner *Salot*, l'oiseau noir du propriétaire. C'est aussi un conseil qui est prodigué à Gustavo : ce dernier doit en effet « apprendre à faire des économies »³ (I, p. 184). Mais une fois l'ami de son père mort, Gustavo prend l'exact contre-pied de ses recommandations et conseils. Il commence en effet par hypothéquer les bâtiments, puis, une fois l'argent encaissé, se prépare pour la « grande vie [qu']il allait mener à Paris ! »⁴ (I, p. 185). Aucune figure tutélaire n'est ainsi en mesure d'agir sur Gustavo. Le monde fictionnel de *L'Incongru* serait-il privé de morale ? On serait enclin à le penser eu égard à l'impunité quasi totale avec laquelle agit Gustavo. Mais à bien y regarder, le premier chapitre du roman dément la lecture selon laquelle Ramón se livrerait à un baroque amoral :

s'il est vrai que le monde est fait d'incongruités, et si l'incongruité même n'est autre que cette grimace avec laquelle nous devons observer la vie, nous n'en courons pas moins le risque, à nous libérer sans mesure, de voir notre morale se corrompre et s'affaiblir.⁵ (I, p. 11).

- *Te lo prometo – dijo Gustavo* » (622).

¹ « *cinco casas en los grandes bulvares... Las cinco mejores casas de París* » (735). La traduction d'André Soucas parle de « quatre maisons ». Est-ce pour corriger, en faisant la moyenne, une erreur de Ramón qui, dans le texte original, parle de « *cinco casas* » pour en faire, deux pages plus loin, hypothéquer « *tres* » à Gustavo ? Il s'agit manifestement d'une erreur du romancier, la tournure employée faisant intervenir l'article défini n'impliquant pas que Gustavo en ai hypothéqué trois sur les cinq : « *se fue al Banco Hipotecario e hipotecó las tres casas* » : « il s'en fut à la banque et hypothéqua les trois maisons ». L'erreur est d'autant plus étonnante que le texte a été revu par Ramón en 1947. Faut-il voir dans son maintien une énième façon pour le romancier d'entériner l'in vraisemblance de son roman ?

² « *desahucia a todo el que puedas* » (735).

³ « *Tienes que saber hacer economías...* » (736).

⁴ « *¡ Qué gran vida se iba a dar en París !* » (737).

⁵ « *aunque es cierto que toda está hecho a base de incongruencias y esa debe ser la mueca con que se debe*

Mais à qui répondre de cette morale ? La question pourrait ainsi être élargie en interrogeant, à l'échelle de l'œuvre, la présence d'une éventuelle transcendance. La récurrence des allusions au destin, à la providence ou à la fatalité semble l'impliquer même si le roman ne recèle qu'une allusion directe à Dieu au sein d'une comparaison qui intervient dans le dernier chapitre :

il se savait le martyr de l'incongruité, et pour ainsi dire le rédempteur des petits incongrus : comme un nouveau fils de Dieu, il [allait obtenir, grâce à la gravité de ses incongruités, le pardon de son père et Seigneur pour toutes les insignifiantes incongruités des hommes].¹ (*I*, p. 214)

Il est tentant de se servir du dernier chapitre du roman pour réinterpréter l'arrière-plan baroque du reste du texte, mais il faut demeurer prudent avec Ramón. Il est en effet loin d'être certain que le romancier systématise sa référence baroque au point de permettre au lecteur de retrouver, au sein de la structure du texte, une véritable cohérence. Il reste toujours possible en effet que Ramón, anticipant de ce point de vue largement sur la dynamique ludique du postmodernisme, se serve de la référence pour elle-même, sans souci de cohérence et en amalgamant des détails qui pourraient fort bien se contredire les uns les autres. Il illustrerait alors, en somme, l'affirmation polémique de Jeanyves Guérin selon lequel, si « [l]e burlador de Tirso s'émancipe de l'apologétique posttridentine », le baroque du vingtième siècle ne peut être qu'une forme dévoyée sinon décadente car

[l]e transfert du baroque au XX^e siècle n'est pertinent que lorsque sous la pression multiforme de l'environnement social, ses éléments disponibles, erratiques, épars, précipitent, se combinent et se solidarisent en une synthèse neuve qui ne ressortit pas à la paraphrase de clichés.²

Mais il est aussi possible d'interpréter le roman comme une inversion ludique des motifs, comme le chemin de croix bouffon d'un personnage placé entre les mains d'un Dieu rieur qui, par la succession des aventures incongrues, lui impose une série d'épreuves desquelles Gustavo peut se sortir par l'exercice de son libre-arbitre jusqu'à ce que la providence se manifeste véritablement. À proprement parler en effet, cette dernière ne donne qu'un seul signe tangible au sein du texte, en l'occurrence, dans le dernier chapitre, en montrant sur

mirar la vida, se corre el peligro, desligándolo todo demasiado, de que sus pocos deberes se corrompan y se debiliten » (606).

¹ « *se sabía el mártir de la incongruencia, algo así como el redentor de los pequeños incongruentes ; el que, como hijo otra vez de Dios, iba a conseguir, gracias a la gravedad de sus incongruencias, el perdón de su padre y señor, para todas las insignificantes incongruencias de los hombres* » (757).

² J. GUÉRIN, *art. cit.*, p. 39.

l'écran de cinéma le film de sa destinée à Gustavo. Le choix du cinéma en guise de *medium* privilégié d'expression de la providence ne doit pas étonner si l'on rappelle, avec Brigitte Magnien, que dans l'Espagne des années vingt, « [l]e cinéma fascine et inquiète, par sa capacité à représenter le réel autant que par son pouvoir magique »¹. *Medium* magique que le cinéma en effet, qui permet de projeter à l'Incongru un film qui le met lui-même en vedette, sans qu'il n'ait jamais participé au tournage,

un film américain dont le héros était l'Incongru lui-même, avec son propre visage, son expression propre, lui, tout à fait lui – et d'ailleurs, s'il en avait douté, il aurait reconnu son épingle de cravate et sa chaîne de montre.² (I, p. 214)

L'écran de cinéma devient ainsi un véritable miroir sur lequel est projetée une version alternative de sa propre vie suscitant une forme de dédoublement elle-même baroque :

Cela aurait pu être la relation de faits d'une vie antérieure si les circonstances et les modes n'avaient été contemporaines. Comment pouvait-il être ce personnage alors que jamais, fût-ce en songe, il n'avait connu ces gens ni traversé ces paysages ?

Mais le fait est qu'à mesure que se déroulait le film, Gustavo se reconnaissait mieux dans le grand miroir.³ (I, p. 214)

Le texte va plus loin encore : l'héroïne qui partage avec Gustavo le rôle-titre du film se trouve à son côté, dans la salle de cinéma. S'étant reconnus, ils se préparent à assister à la projection de la troisième bobine sur laquelle est imprimée « leur destinée ». Mais l'épisode a aussi valeur de symbole pour Gustavo : ayant rencontré son âme-sœur, « il ne tenterait plus d'échapper à son destin – au contraire ! »⁴ (I, p. 217). Le signe est en effet suffisamment tangible pour que le protagoniste s'y soumette. C'est ce qui différencie ce chapitre de la série XV-XVII mettant en scène la femme « aux guiches interrogatives ». Leur présence commune sur une même photographie aurait pu, elle aussi, constituer un signe de la providence et faire de la figure féminine l'âme-sœur de Gustavo. Mais rappelons que l'épisode ressortissait d'un surnaturel expliqué, les épreuves de deux photographies ayant été mélangées. Aussi le désir de mariage de la jeune pianiste, réapparue dans le chapitre XXXIII, ne pouvait-il passer pour sérieux, mais comme une lecture erronée des signes livrés par la providence, une

¹ B. MAGNIEN, « Crise du roman », in C. SERRANO, S. SALAÛN, *Temps de crise et « années folles » : les années 20 en Espagne (1917-1930)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 237.

² « una película norteamericana, de la que era él el protagonista, él, con su mismo rostro, su misma expresión, todo lo mismo ; y por si lo dudaba, hasta el afiler de corbata y la leontina del reloj » (757).

³ « Tenía realmente algo de trasunto de una cosa sucedida en otra encarnación, si los hechos y todo el ropaje de la película no fuesen contemporáneos. ¿ Cómo podía ser él aquel personaje de película, cuando nunca, ni en sueños, había pasado por aquellos parajes ni había reconocido a aquellas gentes ? / Pero el caso es que, a medida que pasaba la película, se sentía más el mismo en el gran espejo » (757).

⁴ « Ahora sí que no intentaría escaparse al destino » (760).

surinterprétation d'une erreur humaine davantage qu'une prophétie divine. À l'inverse, l'épisode du cinéma ne peut recevoir aucune explication rationnelle, mais n'est pas non plus bizarre au sens dolezélien et kafkaïen du terme : il a trait, purement et simplement, au miracle, à l'intervention de la providence. Au moment des présentations en effet,

[I]a mère [de la jeune femme] pleura, car si la Providence savait que tout cela devait arriver, ayant même été « filmé » à l'avance, la pauvre mère, elle, ne s'y attendait guère, et, franchement, ne pouvait le soupçonner.¹ (*I*, p. 219)

Toutes les aventures de Gustavo n'auront ainsi été que des épreuves ludiques préparant la véritable soumission, joyeuse, du protagoniste à la providence. Dans une dernière incongruité, la plus éclatante de toutes, Gustavo met fin à toute incongruité en raison de son acceptation de son destin qui clôt le roman par un *happy-end*. Mais le jeu ramonien se redouble : si la providence a voulu cette union, elle permet aussi au Dieu de la narration, Ramón lui-même, de mettre fin à son roman qui aurait pu continuer sur bien des chapitres encore. Dans cette scène de cinéma, rarement l'expression de *deus ex machina* aura été aussi appropriée.

La présence du destin et de la providence, origine des incongruités de Gustavo, neutralise *in fine* le rapprochement avec Kafka dans la mesure où le monde projeté par la fiction ne peut plus être considéré comme hybride, mais bien comme binaire : le domaine naturel, tout incongru qu'il soit, est néanmoins séparé du domaine surnaturel et la relation entre les deux n'est pas symétrique. La providence peut agir sur ceux qui peuplent le monde naturel, au premier rang desquels Gustavo : l'inverse n'est pas possible et, quoi qu'il en dise, le surnaturel existe bel et bien dans le monde de l'Incongru.

La nature tantôt incroyable, tantôt impossible de la fiction moderniste ne cache-t-elle pas, en vérité, une réflexion d'ordre métafictionnel ? Plus largement encore, et si l'on se livre à la même lecture à rebours que semblent promouvoir certaines œuvres elles-mêmes, il paraît possible de constater, depuis les premières analyses proposées dans ce chapitre, que toute la problématique de la fiction moderniste l'oriente du côté de la métafiction. Cela est vrai de la perte graduelle de l'autorité d'authentification du narrateur et des jeux sur la vérité fictionnelle qui en découlent, lesquels impliquent le travail herméneutique et heuristique accru du lecteur. Il en va de même de la pratique répandue de la métalepse, qui fragilise l'étanchéité entre les niveaux narratifs. La nature métafictionnelle du roman moderniste tend, au surplus, à

¹ « *La madre lloró, porque así como sabía la Providencia que aquello tenía que suceder y hasta estaba filmado hacía tiempo, la pobre madre no lo esperaba, francamente no lo había sospechado siquiera* » (761-762).

fragiliser l'ontologie des personnages romanesques comme du monde lui-même, mais aussi la vérité fictionnelle des énoncés pris en charge par le narrateur. Pourtant, un paradoxe se fait jour par rapport à certaines affirmations classiquement associées à ces romans, non seulement par les *modernist studies*, mais aussi par les études du récit, narratologiques ou pragmatiques, qu'il s'agisse de la promotion d'un personnage-personne plus réaliste que réaliste ou d'une immersion fictionnelle facilitée par la primauté du discours intérieur. Nul besoin toutefois de recourir ici au discours critique : les œuvres elles-mêmes apparaissent suffisamment paradoxales. En effet, ce roman qui dévoile une poétique fictionnelle volontiers invraisemblable n'en construit pas moins son cadre spatio-temporel à partir des données du monde actuel, permettant ce que Jean-Marie Schaeffer appelle une « amorce mimétique »¹, mais les déréalise dans un même temps en multipliant les blancs qui rendent nécessaire un travail de recréation accru du lecteur. De plus, il semble hésiter, dans le processus de création du personnage, entre l'individu possible et le fantoche alors même que la majorité des projets modernistes reposent sur la volonté de représenter la vie. La clé du modernisme réside dans la possibilité d'associer ses ambitions illusionnistes comme métafictionnelles à cette fameuse vie appelée de leurs vœux par les romanciers.

¹ J.-M. SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 261.

Chapitre six

À la recherche de la vie

I. La saturation des mondes fictionnels modernistes

1) L'incomplétude intrinsèque de la fiction

a. Une caractéristique discutée

Les théoriciens de la fiction ont depuis longtemps déjà montré que l'incomplétude est l'une des caractéristiques intrinsèques des univers fictionnels. Deux tendances s'opposent toutefois quant au traitement de l'incomplétude fictionnelle, recoupant largement la distinction entre un accent mis sur les fonctions intensionnelles ou extensionnelles, et surtout, sur une méthode d'appréhension subjective – la fiction étudiée à partir du rapport qu'entretiennent avec elle ses usagers, les lecteurs – ou au contraire objective, soit la manière dont un texte particulier travaille la fiction et ses caractéristiques intrinsèques.

Le premier camp est principalement représenté par Thomas Pavel et Marie-Laure Ryan. Selon eux, le lecteur doit envisager, durant le temps que dure sa lecture, que le monde projeté est, comme le monde actuel, complet, mais que le système sémiotique qu'est le texte ne saurait en rendre compte d'une manière absolument exhaustive. En somme, « les textes réels ne sont que des représentations fragmentaires de leur *Magna Opera* »¹. Selon les romans, les auteurs tâchent de minorer le plus possible cette incomplétude intrinsèque de la fiction ou, au contraire, en jouent. Au surplus, comme le remarque Ruth Ronen, l'incomplétude devient souvent, dans la sphère des théories littéraires des mondes possibles, « un *objet de considérations esthétiques* et un produit de manipulations rhétoriques »². En effet,

Les conventions de la reconstruction d'un monde peuvent [...] attribuer une valeur littéraire aux indéterminations. Les fins ouvertes ou les ambiguïtés peuvent être considérées comme un mérite des textes.³

Au regard des caractéristiques traditionnellement alléguées par les théoriciens des *modernist studies*, notamment de celle qui consiste à analyser le roman moderniste comme le modèle de

¹ TH. PAVEL, *Univers de la fiction*, op. cit., p. 135.

² R. RONEN, op. cit., p. 121 : « an object of aesthetic considerations and a product of rhetorical manipulations ».

³ Ibid., p. 193 : « Conventions of world reconstruction might [...] attribute literary value to indeterminacies. Open-endedness or ambiguities can be considered a merit in texts ».

l'œuvre littéraire refusant tout dénouement, il semble que l'étude des romans de la période à partir de cette notion d'incomplétude fictionnelle s'impose.

Cette idée est particulièrement présente dans les théories de Lubomir Doležel, principal représentant du second camp qui, sans l'oblitérer totalement, ne s'appuie pas sur le principe de l'écart minimal comme le remarque Marie-Laure Ryan :

Tandis que l'écart minimal postule que les entités fictionnelles possèdent la même totalité ontologique que les objets réels, Doležel invoque la théorie des mondes possibles en tant que support d'un modèle sémantique qui met en exergue l'incomplétude radicale des mondes fictionnels : parce qu'il est impossible pour l'esprit humain d'imaginer un objet (encore moins un monde) dans toutes ses propriétés, chaque monde fictionnel présente des zones d'indétermination radicales.¹

Chez Doležel, l'idée d'incomplétude est pourvue d'une certaine plasticité car « la texture du texte fictionnel manipule l'incomplétude de nombreuses manières différentes et selon différents degrés qui déterminent la saturation du monde »². Cette fonction découle des jeux intensionnels – couplés à une incomplétude extensionnelle et intrinsèquement liée à la fiction – sur le degré de cette incomplétude. Selon Doležel en effet, tout texte fait apparaître différentes textures : l'explicite qui constitue le domaine déterminé, c'est-à-dire « le noyau dur du monde fictionnel, ses faits déterminés »³ ; l'implicite, qui doit être actualisé et interprété par le lecteur et qui constitue le domaine indéterminé et enfin la texture zéro qui correspond aux blancs du monde fictionnel. Ainsi, en prenant pour exemple *Les Faux-Monnayeurs*, la bâtardise de Bernard fait partie du domaine déterminé, le nom de famille d'Édouard est un blanc de la fiction, impossible à remplir même pour le lecteur le plus attentif, et la nuit d'amour entre Bernard et Sarah appartient au domaine indéterminé. Le lecteur en comprend l'existence après l'ellipse qui sépare les chapitres VIII et IX de la troisième partie, mais le fait lui-même n'est jamais accrédité par le narrateur impersonnel de troisième personne et c'est en interprétant le comportement d'Armand, qui observe d'abord les deux jeunes gens dormir puis finit par se saisir du mouchoir légèrement taché de sang sous l'oreiller, que le fait devient tangible.

¹ M.-L. RYAN, « Possible Worlds », art. cit. : « While minimal departure assumes that fictional entities possess the same ontological fullness as real objects, Doležel invokes PW [possible worlds] theory in support of a semantic model that stresses the radical incompleteness of fictional worlds : because it is impossible for the human mind to imagine an object (much less a world) in all of its properties, every fictional world presents areas of radical indeterminacy ».

² L. DOLEŽEL, *Heterocosmica*, op. cit., p. 169 : « the fictional text's texture manipulates incompleteness in many different ways and degrees, determining the world's saturation ».

³ *Ibid.*, p. 182 : « the solid core of the fictional world, its determinate facts ».

Les trois domaines coexistent évidemment au sein de toute fiction et Doležel nomme densité¹ « [l]a distribution des textures explicite et implicite et de la texture zéro »². Il précise ensuite :

Dans de nombreux textes, et particulièrement les textes littéraires, la densité montre certaines régularités. Si nous percevons une densité régulière, nous pouvons affirmer qu'une fonction intensionnelle à trois valeurs est endossée par la texture. Elle projette la densité du texte dans le monde fictionnel en structurant sa saturation : la texture explicite construit le domaine déterminé, la texture implicite le domaine indéterminé et la texture zéro le domaine des blancs.³

La densité des fictions du corpus est-elle régulière ? L'œuvre moderniste est plus qu'aucune autre emblématique d'une littérature à trous qui attend son interprétation du lecteur qui s'en saisit. Aussi les romans modernistes pourraient-ils devenir le symbole de la plasticité que Doležel confère aux blancs qui constituent

une caractéristique nécessaire et universelle des mondes fictionnels. Cependant, des textes fictionnels particuliers varient le nombre, la portée et les fonctions des blancs en variant la distribution de la texture zéro.⁴

Il n'est dès lors pas impossible de postuler, une fois encore, que le modernisme, dans ce qui constitue en propre sa fictionnalité, pourrait se définir par le manque.

b. *L'incomplétude moderniste et ses effets*

La question de l'incomplétude se trouve au cœur des problématiques associées à la fictionnalité moderniste. Thomas Pavel ébauche ainsi, dans *Univers de la fiction*, une opposition entre réalisme et modernisme que nous développerons en aval de ce chapitre. En partant du principe que les grands textes de Balzac, Zola ou encore Roger Martin du Gard postulent « que l'incomplétude peut être vaincue en principe et minimisée en fait »⁵, il défend l'idée selon laquelle, au contraire, les époques de transition ou de conflit maximisent l'incomplétude des mondes fictionnels :

¹ Doležel emploie le terme dans un sens différent de celui de Pavel. Voir *supra*, p. 221.

² *Ibid.*, p. 182 : « *the distribution of explicit, implicit, and zero texture* ».

³ *Ibid.*, p. 182. « *In many texts, and particularly literary texts, density shows certain regularities. If we perceive a regularity of density, we can say that a three-value intensional function is supported by the texture. It projects the text's density onto the fictional world structuring its saturation : the explicit texture constructs the determinate domain, the implicit texture the indeterminate domain, and zero texture the domain of gaps* ».

⁴ L. DOLEŽEL, *Heterocosmica, op. cit.*, pp. 169-170 : « *a necessary and universal feature of fictional worlds. Yet particular fictional texts vary the number, the extent, and the functions of the gaps by varying the distribution of zero texture* ».

⁵ TH. PAVEL, *Univers de la fiction, op. cit.*, p. 136.

Dans de telles situations, on est inévitablement tenté d'abolir graduellement toutes les contraintes de la détermination et de laisser l'incomplétude attaquer la texture même des mondes de la fiction. Le modernisme cède joyeusement à cette tentation.¹

Cette assertion de Thomas Pavel est d'importance à deux niveaux au moins. Premièrement, elle traduit l'idée d'un accroissement concerté de l'incomplétude fictionnelle² qui serait pourvue, secondement, d'un objectif ludique. Or si l'incomplétude est voulue comme telle, ou plutôt, si la caractéristique que constitue l'incomplétude intrinsèque de la fiction est prise en compte par les modernistes pour en jouer, alors la fictionnalité moderniste est intrinsèquement métafictionnelle. Précisons : la métafictionnalité moderniste ne revient pas, pour l'auteur³, à poser la question « est-ce de la fiction », mais « comment fonctionne la fiction ? ».

S'il est évident que le propre de la métafiction est en premier lieu une visée anti-illusionniste⁴, ce que rappellent Birgit Neumann et Ansgar Nünning en alléguant les recherches de Linda Hutcheon⁵ et Patricia Waugh⁶ qui reposent souvent majoritairement sur des romans postmodernistes, elle n'en possède pas moins d'autres fonctions potentielles qui

s'étendent de la sape de l'illusion esthétique jusqu'à l'auto-réflexivité poétique, les commentaires sur les procédures esthétiques, la célébration de l'acte de raconter, et l'exploration ludique des possibilités et des limites de la fiction.⁷

Cette nature métafictionnelle des romans modernistes, si elle est avérée, pourrait sembler doublement paradoxale, en premier lieu, du fait du projet commun des auteurs qui consiste à

¹ *Ibid.*, p. 137.

² La même idée se trouve chez Ronen qui écrit que « [l]es manifestations d'incomplétude sont une question de choix : les textes littéraires peuvent soit accentuer la nature incomplète des mondes qu'ils projettent soit la dépasser ou la supprimer » : « *Manifestations of incompleteness are a matter of choice : literary texts may either accentuate an incomplete quality of the worlds they project or they can overcome or suppress it* ». R. RONEN, *op. cit.*, p. 122.

³ Une telle nature ne peut ressortir que de l'intention auctoriale comme le remarque Ruth Ronen d'une façon plus générale : « L'auctorialité d'un texte fictionnel reflète une compréhension de la fictionnalité comme action intentionnelle (de projection du monde, d'imagination, de suspension de la croyance) » : « *The authorship of a fictional text reflects an understanding of fictionality as an intentional action (of world-projecting, of imagining, of belief-suspending)* ». *Ibid.*, p. 92.

⁴ « En reflétant leur propre processus de construction fictionnelle, les textes métafictionnels [...] attirent l'attention du lecteur sur la construction du récit et sapent le réalisme de la narration » : « *By mirroring their own process of fictional construction, metafictional texts [...] draw the reader's attention to the storytelling process and undermine the realism of the narrative* ». B. NEUMANN, A. NÜNNING, « *Metanarration and Metafiction* », in U. MARGOLIN (dir.), *The Living Handbook of Narratology* [en ligne], <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction>.

⁵ L. HUTCHEON, *Narcissistic Narrative : the Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1980.

⁶ P. WAUGH, *Metafiction*, London, New York, Routledge, 1984.

⁷ B. NEUMANN, A. NÜNNING, *art. cit.* : « *range from undermining aesthetic illusion to poetological self-reflection, commenting on aesthetic procedures, the celebration of the act of narrating, and playful exploration of the possibilities and limits of fiction* ».

fonder leurs textes sur une recherche de la vie¹. Cependant, en reprenant l'idée développée par Marielle Macé², notre hypothèse est que si le réel est quelque chose que l'on connaît et le monde quelque chose que l'on habite, la vie n'est pas seulement quelque chose que l'on vit, le pléonasmisme est délibéré, mais aussi que l'on *crée*. Il s'agirait, dès lors, d'une troisième voie, ajoutant un terme à une dichotomie dessinant la différence entre réalisme et postmodernisme – le premier fondé sur une dominante épistémologique impliquant l'analyse du récit, le second sur une dominante ontologique impliquant l'analyse de la fiction. Le modernisme, qui tire de cette position médiane une grande partie de sa valeur même, nécessiterait de coupler, ce à quoi nous nous astreignons depuis le début de cette partie, analyse du récit et de la fiction, épistémologie et ontologie. L'être est une question centrale pour la poétique fictionnelle moderniste, mais celle-ci ne saurait être dissociée de la recherche du lecteur qui permet, du fait de l'enquête imposée par des textes jouant délibérément de la répartition des blancs, d'essayer de connaître les mondes et les êtres qui les peuplent.

En second lieu, la nature potentiellement métafictionnelle du roman moderniste peut étonner si, comme on va le voir, les mondes fictionnels projetés constituent des *analogon* du monde actuel s'appuyant, en surface du moins, sur l'encyclopédie du lecteur. Le roman moderniste ne sape donc pas totalement la détermination fictionnelle. C'est ce que remarque Adolphe Haberer au sein de la notice associée à *La Chambre de Jacob* dans l'édition de la Pléiade :

Si le programme du mouvement moderniste est de rompre avec la représentation, cette rupture ne peut pas être totale. [...] La nature même de l'écriture de fiction l'impose, et il n'y a guère qu'en peinture, en musique, voire en poésie, que la représentation peut être totalement évacuée de l'œuvre. [...] L'œuvre de fiction nécessite un ancrage référentiel, le vide demande à être contenu, les trous à être bordés. Et, en effet, il y a bien un ancrage et un étayage référentiels qui fournissent à *La Chambre de Jacob* sa matière de fiction, qui le font se tenir et qui, en fin de compte, le rendent lisible comme roman. Ce sont les effets de sens, autrement dit, qui permettent les effets de trou.³

Autrement dit, la fiction a besoin d'une forme de détermination pour faire ressortir ses textures implicites ou ses blancs. Les mondes peuvent ainsi fort bien ne pas être livrés directement au lecteur, mais reposer sur des mécanismes retors de reconstruction puisque « la saturation variable du monde fictionnel est un défi lancé au lecteur, un défi qui augmente tandis que la saturation décroît »⁴. Il semble ainsi que la nature métafictionnelle des romans

¹ Voir *supra*, p. 189 et *sq.*

² Voir *supra*, p. 184.

³ A. HABERER, « *La Chambre de Jacob* : Notice », in V. WOOLF, *Œuvres romanesques I*, *op. cit.*, p. 1410.

⁴ L. DOLEŽEL, *Heterocosmica*, *op. cit.*, p. 170 : « *The variable saturation of fictional worlds is a challenge to*

modernistes fasse d'eux des exemples rêvés pour le mode d'investigation critique qu'est la théorie littéraire des mondes possibles dans la mesure où cette dernière

insiste sur le fait que le monde est construit par son auteur et que le rôle du lecteur est de le reconstruire. Le texte qui a été composé par le travail de l'écrivain est un ensemble d'instructions à destination du lecteur à partir duquel procède la reconstruction du monde.¹

La nature métafictionnelle des textes permet cependant de franchir un pas de plus car

[I]es stratégies métafictionnelles [...] produisent souvent un paradoxe herméneutique : les lecteurs sont forcés de reconnaître le statut fictionnel de la narration, alors qu'ils deviennent co-créateurs de sa signification dans un même temps.²

Nous voudrions ainsi prouver dans la fin de cette étude que le propre de la fiction moderniste est de proposer à son lecteur une expérience paradoxale qui consiste à le placer en plein cœur de la vie pour mieux interroger les limites de la fiction : elle construit un monde que le lecteur devra actualiser pour mieux s'y perdre, tout en lui rappelant que tout ce qu'il lit n'est que de la fiction. Car la métafiction moderniste n'est pas qu'anti-mimétique. Elle vise surtout à interroger « les possibilités et les limites de la fiction » d'une manière ludique, par le recours, comme nous le verrons, à une forme d'infra-réalisme dans la figuration du personnage notamment. C'est dire que si « [I]es ellipses, les manques qui concernent le dessin des personnages relève[nt] d'une sorte de nécessité constitutive »³, ils peuvent aussi être utilisés, analysés, joués, dans une posture réflexive et signifiante.

Si le roman réaliste veut nous donner l'illusion du vrai et de la complétude, le roman moderniste, lui, veut nous faire réfléchir sur l'incomplétude, son sens et ses effets, tout en nous plaçant au cœur de la vie. La fiction moderniste multiplie donc les blancs à l'inverse du réalisme qui fantasme la réalisation, quoique nécessairement vouée à l'échec, de la complétude maximale du monde fictionnel. Au surplus, il semble, à la lecture des auteurs associés aux esthétiques réaliste et naturaliste, que le domaine privilégié – mais pas le seul bien entendu – de ces fictions soit celui du déterminé, créé par des textures explicites, engendrant des œuvres particulièrement denses. À l'inverse, les fictions modernistes, jouant

the reader, a challenge that increases as the saturation decreases ».

¹ L. DOLEŽEL, *op. cit.*, p. 21 : « insists that the world is constructed by its author and the reader's role is to reconstruct it. The text that was composed by the writer's labors is a set of instructions for the reader, according to which the world reconstruction proceeds ».

² B. NEUMANN, A. NÜNNING, *art. cit.* : « [m]etaphictional strategies [...] often produce a hermeneutic paradox : readers are forced to acknowledge the fictional status of the narrative, while at the same-time they become co-creators of its meaning ».

³ CH. MONTALBETTI, *Le Personnage*, *op. cit.*, p. 14.

sur un surcroît d'indétermination, se présenteraient comme des fictions peu denses. Sans chercher à schématiser à l'excès, la différence entre les esthétiques réalistes et le modernisme se joue sans doute autant sur le terrain de la saturation que sur celui de l'authentification. Aux mécanismes métafictionnels déployés par les romans, qui engendrent un questionnement d'ordre ontologique, s'associe une diminution notable de la densité du monde fictionnel qui oriente le lecteur vers une quête épistémologique.

c. Espace, temps et personnage

Lubomir Doležel ne distingue aucune catégorie au sein de la fonction de saturation. Aussi, nous nous proposons d'utiliser « les trois dimensions de la deixis grâce auxquelles le lecteur pourra s'orienter dans un monde qu'il ne connaît pas » mentionnées par Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino à propos de l'*incipit* romanesque, mais qui concernent finalement la totalité du roman, à plus forte raison lorsqu'il joue, comme le texte moderniste, à perdre son lecteur, à savoir « une personne, un temps, un lieu »¹. La question pourrait ainsi être posée à partir des trois catégories ontologiques qui constituent toute fiction : l'espace, le temps et le personnage pour dissocier, du point de vue de la saturation fictionnelle, un domaine spatial, temporel et humain. Mais de quels domaines parlons-nous exactement ? Premièrement, d'espace narratif, c'est-à-dire « l'environnement existant physiquement dans lequel les personnages vivent et se meuvent »² ; deuxièmement

une dimension constitutive du monde qui est [...] fondée sur une évocation verbale et une interaction avec d'autres éléments du monde narré, qui [...] sert de paramètre de référence

¹ J. MOLINO, R. LAFHAIL-MOLINO, *op. cit.*, p. 96. Précisons également que l'assertion selon laquelle « Le début de roman n'est pas seulement un problème formel mais aussi un problème ontologique, puisque le récit pose l'existence d'êtres et d'objets situés dans l'espace et dans le temps » peut, de même, être élargie à la totalité du roman. *Ibid.*, p. 95.

C'est aussi ce que postule Ruth Ronen dans son ouvrage : « Un monde, quel que soit son statut ontologique, contient un ensemble d'entités (objets, personnes) organisées et reliées de manières spécifiques (à travers des situations, des événements et l'espace-temps) » : « *A world of any ontological status contains a set of entities (objects, persons) organized and interrelated in specific ways (through situations, events and space-time)* ». R. RONEN, *op. cit.*, p. 8. Elle précise aussi que « [I]es événements, le cadre, les personnages et l'espace-temps sont des modes de l'organisation narrative qui reflètent la nature et les problématiques de la construction d'un monde fictionnel » : « *Events, setting, characters and space-time are modes of narrative organization that reflect the nature and concerns of fictional-world construction* ». *Ibid.*, p. 15. Elle ajoute enfin que « Les états de choses se déroulent dans le temps et l'espace, tout comme les histoires qui sont composées d'états de choses narrativisés » : « *States of affairs take place in time and space, as do stories that are composed of narrativized states of affairs* ». *Ibid.*, p. 197.

² M.-L. RYAN, « *Space* », in U. MARGOLIN (dir.), *The Living Handbook of Narratology* [en ligne] : « *the physically existing environment in which characters live and move* », <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>.

lorsqu'il s'agit de définir la relation entre l'ordre chronologique de l'« histoire » et du « discours »¹ ;

troisièmement enfin,

des objets abstraits, librement conçus ou construits par un esprit humain actuel dans des actes d'hypothèse, de supposition ou d'imagination. Ils sont appelés à exister et manifestés intersubjectivement par des moyens d'expression invoquant des entités [...], comme les noms propres ou les descriptions définies, c'est-à-dire à travers les mécanismes de référence et de description du langage naturel.²

Sans chercher à hiérarchiser nécessairement l'affaiblissement de la densité dans ces trois catégories, force est de constater que c'est l'espace qui semble, dans l'ensemble de notre corpus, rester le plus déterminé et le lecteur, hormis dans le cas de la fiction ramonienne, n'est pas fondamentalement désorienté. Précisons toutefois que l'espace est entendu ici comme un *analogon* du monde actuel que le texte construit par des moyens discursifs, non pas dans un sens d'espace formel textuel³.

L'analyse de la fonction de saturation dans le corpus moderniste doit néanmoins être précédée de deux questions. À la première, Lubomir Doležel n'offre qu'une réponse ambiguë : l'incomplétude doit-elle être traitée à hauteur extensionnelle, comme une caractéristique du monde fictionnel, ou à hauteur intensionnelle c'est-à-dire à l'échelle du discours qui le crée d'une façon performative ? En d'autres termes, les blancs sont-ils des blancs du texte ou du monde fictionnel lui-même ? La première intuition consiste à postuler qu'il s'agit des blancs du texte et que c'est le discours narratif qui rend compte du monde, pas ce dernier lui-même, qui est incomplet. Un tel postulat est implicite dans les mots de Pavel cités plus haut : l'incomplétude attaque, selon lui, la texture, c'est-à-dire les moyens discursifs mis en œuvre

¹ M. SCHEFFEL, A. WEIXLER, L. WERNER, « Time », *ibid.* : « a world-constitutive dimension which is [...] based on verbal evocation and interplay with other elements of the narrated world and which [...] serves as reference parameter when it comes to defining the relation between the chronological order of "story" and "discourse" »,

<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/time>.

² U. MARGOLIN, « Individuals in Narrative Worlds : An Ontological Perspective », *art. cit.*, p. 847 : « [a]bstracts objects, freely devised or constructed by an actual human mind in acts of hypothesizing, supposing, or imagining. They are called into existence and intersubjectively manifested by means of entity-invoking expressions [...], such as proper names and definite descriptions, that is, through the referring and describing mechanisms of natural language ».

³ C'est Joseph Frank qui, le premier, aborde la question de « la forme spatiale de la littérature moderne » dans son fameux essai du même titre publié en 1945. Frank nomme « forme spatiale » la lecture nouvelle, verticale, que le texte prescrit à son lecteur. Le sens d'œuvres comme *Ulysse* ou *Le Bois de la nuit* de Djuna Barnes n'émerge plus d'une lecture linéaire s'adaptant au déroulement d'une intrigue, mais des renvois, échos et autres *Leitmotive* qui ne prennent leur sens qu'une fois tous combinés et analysés par le lecteur. J. FRANK, « Spatial Form in Modern Literature », *art. cit.* Voir *supra* p. 43.

pour la création d'un monde. C'est ce que remarque aussi logiquement Marie-Laure Ryan, en sa qualité de théoricienne du principe de l'écart minimal :

Si le modèle de Doležel rend bien mieux compte de la signification esthétique des caractéristiques formelles du texte que les théories fondées sur le principe de l'écart minimal, il laisse non résolue la question de la localisation de l'incomplétude des objets fictionnels : est-elle une caractéristique du monde narratif extensionnel ou intensionnel ? [...] L'on pourrait soutenir que c'est en postulant la complétude du monde extensionnel que les blancs dans sa représentation (c'est-à-dire dans le monde intensionnel) deviennent notables et acquièrent une signification.¹

Dans *Heterocosmica*, Doležel considère que les mondes fictionnels sont logiquement incomplets, en tant que construction humaine, dans la mesure où « il faudrait un texte d'une longueur infinie pour construire un monde fictionnel complet »². C'est là d'ailleurs l'argument-massue employé contre la théorie littéraire des mondes possibles par ses détracteurs, les fictions ne pouvant projeter que des simili-mondes possibles, puisque ceux de la logique modale correspondent à des états de choses complets³. Mais si l'on accepte un fonctionnement analogique – les fictions sont *comme* des mondes possibles sur certains aspects – alors, selon Doležel, « l'incomplétude est une propriété extensionnelle de la structuration du monde fictionnel »⁴ et la saturation renvoie à la manière de jouer avec cette incomplétude propre à un auteur, ce qu'il choisit de cacher ou de révéler⁵.

Il pourrait néanmoins sembler que l'idée d'une incomplétude à hauteur extensionnelle heurte le sens commun. Si le narrateur gidien ne fait jamais état des jambes de Robert de Passavant, est-ce à dire que, dans le monde fictionnel des *Faux-Monnayeurs*, ce dernier est cul-de-jatte ? Il semble ainsi difficilement envisageable de faire l'économie du principe

¹ M.-L. RYAN, « Possible Worlds », art. cit. : « While Doležel's model accounts much better than theories based on minimal departure for the aesthetic significance of the formal features of the text, it leaves unresolved the location of the incompleteness of fictional objects : is it a feature of the extensional or of the intensional narrative world ? [...] [O]ne could argue that it is by assuming the completeness of the extensional world that the gaps in its representation (i.e., in the intensional world) become noticeable and acquire significance ».

² L. DOLEŽEL, *Heterocosmica*, op. cit., p. 169 : « It would take a text of infinity length to construct a complete fictional world ».

³ Voir *supra*, p. 310.

⁴ L. DOLEŽEL, *Heterocosmica*, op. cit., p. 169 : « incompleteness is a universal extensional property of the fictional-world structuring ».

⁵ C'est aussi, implicitement, la position défendue par Ruth Ronen qui écrit que « [p]our les théoriciens de la littérature, le problème *logique* de l'existence fictionnelle et de l'incomplétude des entités fictionnelles est transformé en problème *rhétorique* » : « For literary theorists, the problem of fictional existence and the incompleteness of fictional entities is transformed from a problem of a logical order into a problem of a rhetorical order » et surtout que « [l]'incomplétude se reflète à la fois sur les aspects logiques et sémantiques de la fictionnalité : elle a à voir avec le statut essentiel des objets fictionnels et avec le mode verbal de leur construction » : « Incompleteness reflects on both logical and semantic aspects of fictionality : it has to do with the essential status of fictional objects and with the verbal mode of their construction ». R. RONEN, op. cit., p. 112 et p. 115.

d'écart minimal dans la fonction de saturation puisque c'est ce dernier qui lui permet de fonctionner et de lui conférer un intérêt esthétique que ne nie pas Marie-Laure Ryan selon laquelle « Doležel met en exergue l'importance esthétique des stratégies de caché-dévoilé qui régulent le décloisonnement de l'information narrative »¹. Cela dit, l'écart minimal ne doit pas être traité non plus en toute candeur. En effet, il est logiquement impossible de postuler un monde fictionnel complet et, si la reconstruction de ce dernier s'appuie largement sur l'encyclopédie du lecteur, cette dernière n'est jamais infaillible et ce principe mime finalement notre rapport empirique au monde. Dans le temps que dure sa lecture, le lecteur visualise le monde fictionnel en lui appliquant les données de son encyclopédie empirique qui est, pour une large part, une encyclopédie de surface. Un personnage sera saisi comme anthropomorphe, le syntagme « bâtiment » en évoquera l'idée et les effets sémantiques et esthétiques naîtront, précisément, du surcroît ou à l'inverse d'un manque de détails. Ces derniers apparaîtront au surplus d'une façon plus saillante si l'histoire littéraire est convoquée dans le processus herméneutique. La disparition du portrait apparaîtrait-elle au lecteur du corpus moderniste comme une caractéristique aussi importante si le réalisme ne l'avait pas promu comme instrument de connaissance fictionnelle du monde narratif et de ceux qui le peuplent ? Cela est douteux et l'analyse sémantique même des textes de fiction n'est pas vierge de tout présupposé historico-esthétique. Il en va de l'incomplétude du roman moderniste comme de sa modernité : elle se construit aussi *par rapport* à.

Une précision toutefois : associer le principe de l'écart minimal à la fonction de saturation ne parasite pas le fonctionnement performatif de la fonction d'authentification prise en charge par le narrateur et n'implique pas nécessairement le retour à une sémantique mimétique dans la mesure où certaines des impossibilités des fictions modernistes, qu'elles soient de l'ordre de la croyance ou de la logique, sont, comme on l'a vu, irréductibles. En d'autres termes, « l'encyclopédie des mondes actuels et fictionnels se superpose largement »², mais pas totalement. Ces textes peuvent en effet être marqués par des îlots d'impossibilité qui exemplifient parfaitement la difficulté, mise en lumière par Françoise Lavocat, à évaluer la possibilité globale d'une fiction³.

La seconde question qui se pose renvoie au lien entre détermination du monde fictionnel et description. Les auteurs de *Homo fabulator* écrivent qu'

¹ M.-L. RYAN, « Possible Worlds », art. cit. : « Doležel stresses the aesthetic importance of the strategies of showing and hiding that regulate the disclosure of narrative information ».

² L. DOLEŽEL, *Heterocosmica*, op. cit., p. 178 : « the fictional and the actual-world encyclopedia overlap to a large degree ».

³ Voir *supra*, p. 315.

[o]n parle de description lorsqu'un texte détaille les qualités d'un être ou d'un cadre spatiotemporel. Mais il y a déjà une forme embryonnaire de description dès que l'on ajoute un adjectif pour qualifier un substantif.¹

Pour répondre pleinement à la question, il convient de dissocier du personnel romanesque l'espace et le temps. C'est ce que fait Ruth Ronen :

Les mondes fictionnels sont très souvent ancrés dans des époques et des lieux réels. En vérité, une telle situation est beaucoup plus fréquente que l'utilisation de figures historiques. Alors qu'une figure historique constitue rarement le personnage central d'une histoire fictionnelle, les récits réalistes, fantastiques et même science-fictionnels relient couramment leur structure spatio-temporelle aux époques et aux lieux de la réalité, en ayant recours à la chronologie de l'Histoire universelle et aux détails géographiques de la topographie mondiale.²

Dans des mondes fictionnels globalement homologues au monde actuel, un nom et une date suffisent, sans autre forme de précision, pour déterminer schématiquement ou à grands traits l'espace et le temps dans l'esprit du lecteur. En effet, même dans le cas d'un roman qui hypothéquerait la description systématique, comme c'est fréquemment le cas dans les esthétiques modernistes, l'encyclopédie du lecteur permet de réaliser les frontières spatiales du monde fictionnel et suffit tant que le texte ne dicte pas un ajustement nécessaire³. L'apport de la description, « stratégie discursive majeure pour la révélation d'informations spatiales »⁴ n'est dans ce cas pas quantitatif, mais qualitatif : elle permet, non de déterminer davantage, mais de déterminer mieux l'espace fictionnel. Il en va de même du temps. Savoir qu'*Ulysse* se déroule le 16 juin 1904 suffit à déterminer *grosso modo* le cadre temporel du monde fictionnel joycien et il est inutile, à moins que l'intrigue ne le réclame, de connaître les événements qui se sont déroulés durant toute cette année⁵. Mais si les déterminations spatiale et chronologique sont réductibles au nom de la localité ou à la date, il n'en va pas de même des personnages. On le comprend aisément : sauf indication contraire, le lieu et la date fictionnels correspondent à notre géographie et à notre Histoire réelle et leur description, possible, n'est

¹ J. MOLINO, R. LAFHAIL-MOLINO, *op. cit.*, p. 282.

² R. RONEN, *op. cit.*, p. 197 : « *Fictional worlds are very often anchored in real times and places. In fact, fictional worlds are much more massively anchored to times and places of the real world than they are to historical figures. Whereas a historical figure rarely makes a central character in a fictional story, narratives of realistic, fantastic and even science fictional kinds, usually relate their spatio-temporal structure to the times and places of reality drawing on the chronology of world-history and on the geography of world-topography* ».

³ Comme dans le cas, par exemple, de la Statue de la liberté brandissant un glaive en lieu et place d'une torche dans l'incipit d'*Amerika* de Kafka, détail qui contrevient à l'encyclopédie du lecteur, ce qui ne l'empêchera pas, sauf indication contraire, de meubler, en l'absence de descriptions, la même ville de New York de gratte-ciel par exemple. Ce qui est vrai de l'espace l'est aussi du temps : un roman qui prendrait la forme d'un récit contrefactuel qui s'ouvrirait en 1954 dans une ville de Paris encore occupée par des troupes allemandes nécessiterait une description événementielle, même minimale.

⁴ M.-L. RYAN, « *Space* », *art. cit.* : « *the major discourse strategy for the disclosure of spatial information* ».

⁵ Cela ne revient pas, bien entendu, à nier le rôle de l'Histoire dans nos romans. Il n'est pas question, ici, du sens à donner aux événements historiques mentionnés, mais de la simple détermination temporelle de la fiction.

pas absolument nécessaire. Mais le personnage, lui, sauf à être une figure historique ou célèbre, ne saurait se passer d'une description, même minimale, car « [l]es noms propres et les descriptions définies sont les moyens référentiels aptes à introduire des entités singulières au sein d'un monde »¹. Une micro-biographie fictionnelle est ainsi nécessaire, sous peine de voir le personnage demeurer une énigme et, en dépit de son existence fictionnelle, un blanc du texte :

Quelle énigme par soi-même embrouillée Bloom debout, partant, rassemblant les pièces multicolores multiformes de son vêtement, appréhendait-il volontairement de ne pas comprendre ?

Qui était M'Intosh ?² (U, p. 792)

Le fameux « homme au mackintosh » d'*Ulysse* incarne le symbole de ce type de personnage moderniste, personnage-blanc sur lequel nous reviendrons bientôt.

2) Saturation spatiale

a. Degré de détermination

Aucun romancier du corpus ne fait le choix, pour le traitement de l'espace fictionnel du monde que le texte projette, de la texture zéro, mais plutôt d'une saturation irrégulière, entre détermination et indétermination. Plus largement, rares sont finalement les romanciers de cette période, y compris parmi les plus novateurs, à oblitérer la détermination spatiale, même minimale. Ce faisant, ils emblématisent « la dépendance quasi totale à la géographie du monde réel » qui est celle « de la construction de l'espace fictionnel »³. Il n'y aurait guère que Kafka qui, aussi bien dans *La Métamorphose* que *Le Procès*, ne précise jamais le cadre de l'action romanesque. Néanmoins, l'espace, chez Kafka, ressortit davantage à la texture implicite que de la texture zéro. En effet, les noms des personnages, comme Gregor Samsa ou Josef K., par leur consonance comme par leur orthographe, ancrent les fictions, sans davantage de précision toutefois, du côté de l'Europe de l'Est.

Hormis cet exemple fameux, les fictions modernistes sont déterminées spatialement et au sein de l'œuvre gidienne par exemple, les décors sont parfaitement plantés. Dans *Les*

¹ R. RONEN, *op. cit.*, p. 137 : « [p]roper names and definite descriptions are the referring means apt for introducing singular entities into a world ».

² « What selfinvolved enigma did Bloom risen, going, gathering multicoloured multiform multitudinous garments, voluntarily apprehending, not comprehend ? / Who was M'Intosh ? » (U, p. 690).

³ R. RONEN, *op. cit.*, p. 197 : « the massive reliance of fictional space construction on the geography of the real world ».

Caves du Vatican, le lecteur est transporté de Rome à Paris, en passant, au gré du périple d'Amédée Fleurissoire dans le sud de la France, par Marseille ou Toulon. De même, les trois parties structurant *Les Faux-Monnayeurs* portent, rappelons-le, le nom de localités : Paris pour la première et la troisième, Saas-Fée pour la partie centrale. Chaque roman de Ramón rend compte du point d'arrivée géographique des déambulations des protagonistes. Pas un roman qui ne propose une sorte de tour d'Europe, plus ou moins long, influence du roman de voyage oblige : Madrid et Paris dans *L'Incongru* ; Madrid, Londres, Paris et Lisbonne dans *Le Romancier*. À ce titre, *Polycéphale et madame* demeure de loin le plus prolixe dans la figuration d'espaces divers : de l'Argentine initiale, terre du couple formé par Perfecto et Edma, à Paris, en passant par Dublin et Venise.

La même détermination est de mise dans les romans anglo-saxons traditionnellement rattachés au *high modernism* : sans parler des espaces clairement déterminés que sont Dublin et Londres respectivement dans *Ulysse* et *Mrs Dalloway*, au sein de *La Chambre de Jacob*, roman pourtant très elliptique, un même soin semble être apporté par la narratrice pour ne pas perdre le lecteur et, si les lieux ne sont guère décrits, le lecteur n'en sait pas moins toujours où il est. Le roman débute ainsi en Cornouailles, pour se poursuivre, au gré de la progression de Jacob, à Scarborough, Cambridge, puis, vie de bohème oblige, à Paris et en Grèce avant le retour final en Angleterre. Il n'y a pas jusqu'à *Orlando* qui ne décrive, en son sein, les localités, même si ces dernières semblent parfois dépeintes d'une façon plus que fantaisiste, la géographie propre au roman conduisant le lecteur de Londres à Constantinople.

Selon la théorie de l'écart minimal, le nom seul semble ainsi suffire pour faire exister ces villes dans l'esprit du lecteur qui a recours à son encyclopédie pour leur donner une forme, même schématique, dans le cas où ces dernières seraient peu décrites. Autrement dit, la seule utilisation des noms propres de villes comme Paris, Dublin ou Londres suffit à placer l'espace de la fiction dans le domaine du déterminé et à charge ensuite au lecteur de réaliser les accommodements que le texte impose selon son degré d'isomorphisme. De même, l'aspect déterminé de l'espace semble indépendant de la quantité de détails employée pour en rendre compte : le lecteur reconstruit une version minimale de Paris, par exemple, même si la ville est peu voire pas décrite puisqu'il la façonne selon les données de son encyclopédie. Cela reste différent d'une fiction qui, d'une part, se situerait à Paris sans que la voix du narrateur pourvu de l'autorité d'authentification ne le dise jamais, mais où un détail viendrait nous le signifier implicitement en plantant le décor (le protagoniste passe sous la Tour Eiffel ou remonte les Champs-Élysées) ou qui, d'autre part, ne nommerait jamais l'espace arpenti.

b. *Qualité de la détermination*

Bien entendu, au sein de cette détermination spatiale globale du monde fictionnel, demeure une marge relative d'indétermination : quartiers, rues, cours d'eau, monuments remarquables. En d'autres termes, détermination n'est pas synonyme de complétude absolue. Précisons ainsi qu'à l'échelle du corpus, la qualité de la détermination spatiale diverge selon les œuvres, en proportion de la part, non pas nécessairement de description, mais de détails – un nom de rue ou le terme « Liffey » dans *Ulysse* en constitue un sans être nécessairement décrit davantage – que les romans recèlent en lien avec le projet esthétique de l'auteur.

On rappelait plus haut la réflexion d'Édouard sur la place de la description dans le « roman pur » qu'il s'ingénie en vain à théoriser dans *Les Faux-Monnayeurs*, selon laquelle « [m]ême la description des personnages ne [lui] paraît point appartenir proprement au genre » (*FM*, p. 227). Ce que Gide écrit de la description des personnages semble pouvoir s'appliquer aussi à celle du cadre au sein duquel ils évoluent. Néanmoins, la description comme l'emploi du détail réaliste ne sont pas oubliés chez certains modernistes, y compris chez Gide. Cela est patent dans *Les Faux-Monnayeurs*, roman dans lequel la ville de Paris se trouve déterminée d'une façon précise. Ainsi, au début du chapitre IV de la première partie, le lecteur, conjointement au narrateur, suit le personnage de Vincent Molinier dans ses pérégrinations nocturnes :

Du haut de la rue Notre-Dame-des-Champs où il habite, Vincent descend jusqu'à la rue Saint-Placide qui la prolonge ; puis rue du Bac [...]. Il s'arrête rue de Babylone devant une porte cochère, qui s'ouvre. (*FM*, p. 199)

Le roman gidien n'est pas sans évoquer ici le roman policier dans la mesure où cette série de précisions, énumérées sur un rythme particulièrement rapide, permet au lecteur de suivre la filature de Vincent entreprise par le narrateur, jusqu'à aboutir au bâtiment qui constitue l'objectif de la marche du protagoniste, la seule mention de la porte « qui s'ouvre » sans plus de précision engendrant un effet de suspense. Lorsque l'on ajoute le détail qui permet de déterminer la nature exacte de « [c]e tripot », à savoir que « [c]eci se passait chez Pierre de Brouville, qu'on appelait plus communément Pedro » (*FM*, p. 201), l'affaire achève de se dessiner sous des traits quasi crapuleux que le romancier parvient à faire voir au lecteur. La même précision est de mise dans le journal d'Édouard lorsque ce dernier relate l'une des ses visites au couple La Pérouse : « Leur nouvel appartement, que je ne connaissais pas encore, est à l'entresol, dans ce petit renforcement que forme le faubourg Saint-Honoré avant de couper le boulevard Haussmann » (*FM*, p. 259).

D'une façon étonnante lorsque l'on connaît les prétentions anti-réalistes de la sotie, la même détermination se trouve dans *Les Caves du Vatican*. En effet, si la mention de Rome intervient dès la première phrase du roman, une précision supplémentaire intervient assez vite dans le chapitre mentionnant l'appartement du couple Armand-Dubois « [o]ccupant tout le premier étage du palais Forgetti, via in Lucina [...] » (CAV, p. 996) qui fait suite à un premier logement « via di Bocca di Leone » (CAV, p. 997)¹. La même précision se retrouve avec Paris, dans le premier chapitre du livre deuxième : « Le 30 mars, à minuit, les Baraglioul rentrèrent à Paris et réintégrèrent leur appartement de la rue de Verneuil » (CAV, p. 1020), mais aussi avec le sud de la France, d'abord en lien avec « La comtesse Guy de Saint-Prix [...] de retour dans le coquet château de Pezac, à quatre kilomètres de Pau [...] » (CAV, p. 1057), puis le voyage entrepris par Amédée Fleurissoire :

Le second jour il fit un faux départ. [...] [I]l se trompa de train et fila droit sur Lyon, ne s'en aperçut qu'à Arles, au moment où le train repartait, et dut poursuivre jusqu'à Tarascon ; il dut redéfaire la route ; puis prit un train du soir qui le porta jusqu'à Toulon, plutôt que de coucher une nouvelle nuit à Marseille où les punaises l'avaient gêné. (CAV, p. 1084)

Il semble que pour deux des auteurs assimilés au modernisme le plus expérimental, Joyce et Woolf, le fantasme réaliste d'une incomplétude « minimisée en fait » pour reprendre les mots de Pavel, se maintienne, du moins dans le domaine de l'espace, lequel est mieux déterminé encore que chez Gide. Rappelons la fameuse remarque de Joyce à Frank Budgen, consignée dans l'ouvrage de ce dernier : « Je veux livrer une image de Dublin tellement complète que si la ville disparaissait soudainement un jour de la surface de la terre, elle pourrait être reconstruite grâce à mon livre »², ambition qui lui permet de donner naissance à un « [m]onument verbal dressé en représentation exacte de la capitale irlandaise [...] »³. Dans les romans associés au *high modernism*, la précision est de mise, d'autant plus que l'intrigue ne se déroule que dans un seul et même lieu qui s'en voit, par conséquent, d'autant mieux déterminé. De ce point de vue, le détail que constitue l'insertion des cartes topographiques dans les éditions de la Pléiade serait uniquement amusant s'il ne constituait, à proprement parler, un contresens éditorial par rapport aux projets esthétiques respectifs de Joyce et de

¹ Dans *Ulysse*, les multiples déménagements des Bloom concourent aussi à dessiner la géographie de la ville irlandaise.

² F. BUDGEN, *op. cit.*, p. 69 : « I want [...] to give a picture of Dublin so complete that if the city one day suddenly disappeared from the earth it could be reconstructed out of my book ».

³ R. SALADO, « Les Mondes possibles dans *Ulysse* de Joyce », *art. cit.*, p. 246.

Woolf¹. En effet, en suivant Marie-Laure Ryan, l'insertion de cartes et autres plans concerne des genres bien précis :

Quand la topographie est de première importance pour la logique de l'intrigue, comme cela peut être le cas dans le roman policier, les limites du langage comme *medium* d'une représentation spatiale peuvent être annulées par une carte du monde narratif. Une autre fonction des cartes, particulièrement prégnante dans les histoires pour enfants, les récits de voyage et la littérature fantastique, est d'épargner au lecteur l'effort de construire une carte cognitive, facilitant ainsi les visualisations mentales qui produisent l'immersion.²

Le contresens engendré par l'insertion de cartes visuelles dans les éditions d'*Ulysse* et de *Mrs Dalloway* est double. Premièrement, l'objectif de Joyce et de Woolf, comme nous le verrons ultérieurement³, est précisément de repousser les limites du langage, d'essayer de les oblitérer pour aboutir à une poétique fictionnelle du détail. Secondement, ces cartes, dont l'ajout n'était évidemment pas souhaité par les romanciers, « épargnent l'effort au lecteur de construire une carte mentale » alors que la difficulté est voulue en tant que telle pour différencier le projet moderniste des projets romanesques antérieurs.

L'on ajoutera que le domaine spatial déterminé contient aussi les localités qui ne sont pas physiquement incarnées dans les pages du roman c'est-à-dire celles qui n'existent que dans la mémoire des protagonistes, ainsi de Bourton chez Woolf ou de Howth et Gibraltar chez Joyce. Elles forment, conjointement avec les espaces qui servent de cadre aux actions des différents personnages, l'espace de l'histoire, soit « tous les cadres spatiaux et toutes les localités mentionnées par le texte qui ne sont pas la scène d'événements se déroulant réellement »⁴.

Un mécanisme inverse est à l'œuvre dans les textes de Ramón dont la détermination spatiale ne dépasse guère le nom de la ville. Le chapitre XXXVIII de *L'Incongru*, « Une nuit au cabaret », dans lequel Gustavo et sa compagne du moment traversent un dédale de rues parisiennes peut ainsi être comparé à la filature de Vincent dans *Les Faux-Monnayeurs* pour en faire ressortir l'imprécision :

¹ Voir *supra*, p. 230.

² M.-L. RYAN, « *Space* », art. cit. : « When topography is of prime importance for the logic of the plot, as it may be in detective fiction, the limitations of language as a medium of spatial representation can be remediated by a graphic map of the narrative world. Another function of graphic maps, particularly prominent in children's narratives, travel stories and fantastic literature, is to spare the reader the effort of building a cognitive map, thereby facilitating the mental visualizations that produce immersion ».

³ Voir *infra*, p. 550 et sq.

⁴ M.-L. RYAN, « *Space* », art. cit. : « all the spatial frames plus all the locations mentioned by the text that are not the scene of actually occurring events ».

Du milieu de la Seine un homme criait :

« Je me repens déjà de m'être suicidé ! Sauvez-moi ! Sauvez-moi ! »

[...]

Devant eux allaient un homme et une femme dansant le cancan. C'était singulier, cette danse dans la solitude de la rue. Une autre ruse ?

Ils prirent la première rue qu'ils rencontrèrent. Un homme était pendu à un bec de gaz. [...]

Il ne savait plus où il était. Elle le conduisait par la main et l'arrêta devant un portail de la rue la plus sombre de Paris [...].¹ (I, p. 195)

Aux mentions de la « Seine » – cette dernière étant d'ailleurs escamotée dans la version de 1947 comme si Ramón voulait encore accentuer l'indétermination – et de « Paris » qui assurent une détermination minimale, s'ajoute l'indétermination des rues qui valent moins pour elles-mêmes que pour les êtres bigarrés qui les peuplent. Rodolfo Cardona considère ainsi que « Gustavo vit dans un monde où les facteurs de temps et d'espace ne comptent pas »². Si cela est quelque peu exagéré³, il est certain que la détermination spatiale chez Ramón est minimale⁴. *L'Incongru* se déroule d'abord à Madrid, ensuite à Paris, mais pas un détail ne vient affiner l'image de la ville espagnole : pas un quartier, pas un nom de rue. N'était la mention de la ville, longtemps retardée, dans le chapitre XXXIV intitulé « En route vers Paris »⁵, le cadre des aventures de Gustavo ne serait qu'un décor urbain impossible à rattacher à une quelconque géographie actuelle et il faudrait recourir, comme chez Kafka, à des inférences géographiques fondées sur les consonances des noms pour localiser le cadre de l'action. Il faut noter toutefois que la mention de la capitale a été retirée de la version de 1947.

¹ « En el fondo del Sena gritaba un hombre :

- ¡ Que ya me he arrepentido de suicidarme ! ¡ Salvadme ! ¡ Salvadme !

[...]

Delante de ellos iban un hombre y una mujer bailando un cancan. Era extraño aquel baile en la soledad de la calle. ¿ Sería otra trampa ?

Torcieron por la primera calle que encontraron. En ella había colgado de un farol un ahorcado. [...]

Ya no sabía dónde estaba. Ella le conducía de la mano, y así le detuvo en un portal de la calle más oscura de París [...] (1092-743-744).

² R. CARDONA, *Ramón : A Study of Gómez de la Serna and His Works*, New York, Eliseo Torres and sons, 1957, p. 101 : « Gustavo lives in a world where factors of time and space do not count ».

³ Ce serait d'ailleurs le point de vue d'une autre exégète de l'œuvre ramonienne, Rita Mazzetti, qui considère, elle, que l'espace joue un rôle si important chez Ramón qu'il pourrait renvoyer à un type entier de romans dans l'ample production de l'auteur, « des romans centrés sur des villes, des lieux ou des ambiances particulières » : « [n]ovelas que se centran en ciudades, lugares o ambientes específicos ». R. MAZZETTI GARDIOL, *Ramón Gómez de la Serna*, New York, Twayne Publishers, 1974, p. 42, citée par A. SOBEJANO-MORÁN, *art. cit.*, p. 268.

⁴ Ramón n'est cependant pas un cas isolé. Marie-Laure Ryan remarque en effet que « dans bien des cas, les lecteurs seront capables de comprendre des histoires avec seulement une représentation rudimentaire de leur géographie globale parce que l'espace dans une narration sert habituellement d'arrière-plan aux personnages et à leurs actions, non de centre d'intérêt » : « [i]n many cases, readers will be able to understand stories with only a rudimentary representation of their global geography because [...] space in narrative usually serves as a background for characters and their actions, and not as a focus of interest ». M.-L. RYAN, « Space », *art. cit.*

⁵ Gustavo, déjà à bord du train qui le conduit vers la capitale française, se rend compte qu'il a oublié son rasoir. Impossible, pour autant, de retourner le chercher, le personnage étant déjà « [...] à dix kilomètres de Madrid » : « a diez kilómetros de Madrid » (I, p. 171/1090).

Ainsi, le cadre espagnol du roman n'est purement et simplement jamais déterminé dans cet état final du texte. Alors même que la période la plus expérimentale de sa prose est déjà loin derrière lui à cette date, Ramón sacrifie quasi totalement la détermination spatiale, déjà fort mince, de sa fiction. Faut-il y voir une volonté de constituer *L'Incongru* en matrice de ses romans de la nébuleuse (*novelas de la nebulosa*) ? La composition de son *Hombre perdido* le conduit en effet, dans son « Prologue au roman de la nébuleuse » (« *Prologo a las novelas de la nebulosa* ») de 1946, à réunir sous cette étiquette ce dernier roman, ainsi que *L'Incongru*, *Le Romancier* et *¡Rebecca!* Si tel est le cas, il est étonnant que *Le Romancier* demeure relativement déterminé du point de vue de son cadre spatial. Il faut sans doute y voir là encore la nécessité d'offrir à ce roman particulier, pour rendre ses ambitions métafictionnelles et polyréférentielles efficaces, une facture plus classique, toutes proportions gardées.

À l'inverse, *Polycéphale et madame* semble le roman le plus précis du point de vue de la détermination spatiale. Il s'ouvre en effet par une description qui, pour symbolique qu'elle soit, réalise mieux Buenos Aires que le Madrid de *L'Incongru* :

Buenos Aires souriait comme un grand nid de possibilités, nid sûr au creux duquel une race nouvelle était déjà solidement enracinée.

La silhouette de la ville ne manquait pas de grandeur et les architectures les plus diverses composaient un ensemble qui n'avait rien de monotone.

On vivait joyeux, ou plutôt satisfait, dans cette ville d'un type si particulier, saturée de la lumière blanche et salée des plages.

Des villas et des jardins entouraient la vaste cité aux maisons d'un étage que prolongeait une pampa de villas.

[...]

Buenos Aires n'est pas une ville pour carte postale ; elle ne se regroupe pas autour d'une cathédrale où d'un quartier de banques, mais s'éparpille à travers la campagne avec un goût particulier pour toutes les directions.¹ (*PM*, p. 11-12)

Une description d'une telle précision est extrêmement rare chez Ramón et l'image de Buenos Aires que le début du roman illustre est d'autant plus étonnante que, d'abord poétique, elle se colore ensuite de traits stylistiques plus réalistes. En effet, là où le paragraphe liminaire du roman fonctionne sur la combinaison d'une personnification et d'une comparaison, la suite, si

¹ « Buenos Aires sonreía como un gran nido de posibilidades, nido firme y poderoso en el que ya estaba arraigada una raza nueva.

La silueta de la ciudad tenía grandeza y se ensamblaban las arquitecturas más diferentes para no dejar tomar un solo aspecto al conjunto.

Todos vivían satisfechos más que alegres en esta estructura de ciudad con tipo personal, en la que se adentraba la luz blanca y salitrosa de las playas.

Immensa ciudad de casas de un solo piso, rodeada de hotelitos con jardín, extendida en pampas de chalets [...].

Buenos Aires es la ciudad de la que no puede dar idea una postal, porque no se agrupa alrededor de una catedral o de unos bancos, sino que se esparce hacia el campo y tiene predilección en todas direcciones » (355-356).

elle maintient la personnification par le recours au terme « silhouette » ou à des verbes d'action comme « se regrouper » ou « s'éparpiller » dont la ville est le sujet, dévoile des mécanismes descriptifs plus académiques. Il en va de même, d'une façon beaucoup plus ramassée cependant, au moment de l'arrivée du couple principal à Paris, dans le chapitre V :

Dans la chambre grise qu'on leur donna, au Grand Hôtel, ils éprouvèrent déjà cette émotion d'estuaire qui saisit tous ceux qui arrivent à Paris, d'où qu'ils viennent, quelles que soient les marées qui les ont amenés.¹ (*PM*, p. 35)

La métaphore marine filée ne masque pas ici l'ancrage spatial que le chapitre suivant vient préciser : « Comme l'hôtel se prêtait mal à un séjour prolongé, ils s'installèrent dans un petit appartement qui donnait sur la Seine, Quai Voltaire »² (*PM*, p. 41).

Comment rendre compte de cet infléchissement de la fiction ramonienne vers une détermination spatiale plus précise ? La première explication consisterait à rappeler que *Polycéphale et madame* ne fait pas partie des romans de la nébuleuse. À les observer de près en effet, et *Le Romancier* mis à part, tous témoignent d'une détermination spatiale inconséquente, réduite à sa plus simple expression. Ce qui est vrai de l'espace le serait aussi du temps à en croire Miguel Gonzalez-Gerth :

Le temps et l'espace qui ne semblent pas compter pour Gustavo comptent bel et bien pour nous, cependant ; il en est ainsi car en dernière analyse, leur inconséquence est une partie de la fiction dont nous ne pouvons pas totalement faire abstraction après notre expérience, chronologique, de lecture. Et pourtant, c'est la chronologie même que ce roman tente d'effacer.³

L'expérience de lecture décrite est ainsi éminemment paradoxale : en pénétrant dans un roman de la nébuleuse, le lecteur est sommé de faire abstraction des données spatio-temporelles, plongé qu'il est dans un lieu quasi blanc et où le temps semble ne pas suivre le même cours que dans le monde actuel. La détermination spatiale des romans hors de cet ensemble serait ainsi plus consensuelle et correspondrait aussi, dans le cas de *Polycéphale et madame*, à l'essoufflement relatif des expériences fictionnelles ramoniennes.

¹ « Ya en la habitación grisácea que les dieron en el Gran Hotel encontraron esa emoción de estuario para todos los que arriban, vengan de donde vengan, háyanles traídos las mareas que hayan querido » (372).

² « Como el hotel no era posible para una estancia larga, se establecieron en un pisito que daba al Sena, en el Quai Voltaire » (376).

³ M. GONZALEZ-GERTH, *op. cit.*, p. 138 : « The time and space that do not seem to count for Gustavo do count for us, however ; they do because ultimately their not counting is a part of the fiction which we cannot totally let go after our chronological experience of reading it. And yet it is chronology precisely that this narrative attempts to elude ».

Si la fiction moderniste ne semble guère porter de coups à la détermination spatiale en son sein, hormis au seul niveau qualitatif et le cas de Ramón mis à part, la situation semble différente en ce qui concerne le traitement du temps qui implique une participation active du lecteur dans un processus qui peut parfois s'apparenter à une véritable enquête dont le roman s'applique à compliquer le déroulement par des artifices parfois oxymoriques.

3) Saturation temporelle : le lecteur mène l'enquête

a. Une détermination indéterminée

Il semble que les jeux de saturation temporelle les plus marqués soient présents au sein de l'œuvre de Virginia Woolf, dans laquelle il faut dissocier le diptyque formé par *La Chambre de Jacob* et *Orlando de Mrs Dalloway*. Tous trois ont néanmoins en commun une forme oxymorique de détermination indéterminée destinée à masquer un édifice chronologique qui demeure, en dépit des prises de position polémiques de la romancière, ancré sur le temps de l'Histoire.

Au sein de *La Chambre de Jacob*, la romancière multiplie à l'envi les dates souvent très peu précises, comme si la prolifération de la texture implicite et des blancs devait lui permettre de s'affranchir de l'héritage post-victorien. Le roman commence par une précision saisonnière, mise selon l'habitude woolfienne entre parenthèses et non accompagnée d'un quelconque indice lié à l'année, comme si la précision temporelle devait être ici indifférente : « (on était déjà le 3 septembre) »¹ (*CJ*, p. 891). Si l'on propose un relevé systématique des indications chronologiques, l'on voit que c'est une certaine indétermination qui domine, les années étant peu indiquées, à l'inverse des mois ou encore des événements marquants jalonnant la vie de Jacob Flanders, protagoniste dont le roman, on l'a vu, semble nous narrer la formation². Ainsi, l'on découvre, peu à peu, que le temps passe dans les blancs des pages. Dans le chapitre II, « il fallait les [les deux aînés des enfants Flanders] préparer au collège »³ (*CJ*, p. 904) quand, cinq pages plus loin, « [c]'était le dernier jour des vacances de Pâques »⁴ (*CJ*, p. 909), signe que Jacob est bel et bien entré au collège. Il faut attendre la suite du chapitre pour comprendre qu'il poursuit son cursus scolaire en même temps qu'apparaît la toute première date précise du roman, tardivement au regard des habitudes réalistes : « Jacob

¹ « (it was the third of September already) » (3).

² Voir *supra*, p. 297 et sq.

³ « and must be got ready for school » (14).

⁴ « It was the last day of the Easter holidays » (18).

Flanders, donc, entra à Cambridge en octobre 1906 »¹ (*CJ*, p. 913). D'une façon plaisante, c'est parfois au lecteur érudit ou simplement curieux qu'il revient de reconstituer la chronologie du roman, Virginia Woolf se plaisant à citer des événements historiques desquels il reste possible de retrouver la date, ainsi, dans le chapitre IV, la mention d'un événement mondain :

Les journaux illustrés étaient livrés ponctuellement le dimanche, et elle [Mrs. Pascoe, une figurante du roman] restait longuement plongée dans le mariage de Lady Cynthia à l'abbaye de Westminster.² (*CJ*, p. 938)

Cette cérémonie permet, d'après l'édition du texte établie par Adolphe Haberer, de dater l'action au 28 juillet 1910.

Dans la suite du roman, les mois semblent se succéder sans jamais que la moindre année ne soit mentionnée : « Jacob [...] descendait Haverstock Hill entre 4 et 5 heures le matin du 6 novembre [...] »³ (*CJ*, p. 960), puis nous sommes ensuite le « 22 février »⁴ (*CJ*, p. 993), puis « au mois de janvier entre 2 heures et 3 heures du matin »⁵ (*CJ*, p. 996), notation doublement étonnante. Premièrement, elle implique l'écoulement d'une année entière en trois pages de texte, une pratique du sommaire comme jeu sur l'écoulement du temps narratif dont le modernisme est coutumier. Secondement, elle fait apparaître une contradiction avec ce qui suit. Comme dans *Vers le phare*, le temps continue de passer, sans dates précises : « On était à la mi-février »⁶ (*CJ*, p. 1003), « [i]l était 4 heures par une belle journée de début avril »⁷ (*CJ*, p. 1006). Si l'on se fonde sur le déroulement mentionné plus haut par rapport au mariage, le lecteur se situe, à ce stade du roman, en 1912. Mais le chapitre XI insère une mention implicite et cryptée d'un événement historique qui vient retrancher une année à la chronologie du roman : « À propos, est-ce que le roi [George] va céder sur la question des Lords ? »⁸ (*CJ*, p. 1014). La note de l'édition de la Pléiade indique ainsi que cet épisode est probablement

¹ « *Jacob Flanders, therefore, went up to Cambridge in October, 1906* » (22). Auparavant, la datation du début de l'intrigue ne peut être que relative, au regard d'un passage dans lequel la narratrice remonte les époques à partir des évolutions de la mode : « Regardez bien la jupe de la dame ; la grise fera l'affaire – au-dessus des bas de soie rose. Elle se modifie, drape les chevilles – les années 1890 [...] » : « *Fix your eyes upon the lady's skirt ; the grey one will do – above the pink silk stockings. It changes ; drapes her ankles – the nineties [...]* » (*CJ*, p. 903/13). L'intrigue commence donc après cette date, dans le courant des années 1890.

² « *The picture papers were delivered punctually on Sunday, and she pored long over Lady Cynthia's wedding at the Abbey* » (44).

³ « *Jacob [...] walked down Haverstock Hill between four and five o'clock in the morning of November the sixth [...]* » (63).

⁴ « *on the twenty-second of February* » (94).

⁵ « *in January between two and three in the morning* » (96).

⁶ « *It was the middle of February* » (102).

⁷ « *It was four o'clock on a fine day early in April* » (105).

⁸ « *I say, will King George give way about the peers ?* » (113).

« situé pendant la crise constitutionnelle de 1911 »¹. Dans la mesure où la chronologie du roman, aussi indéterminée soit-elle, reste linéaire, il s'agit selon toute vraisemblance d'une erreur de Woolf elle-même qui constitue un brillant exemple, bien qu'involontaire, des effets d'une telle détermination indéterminée : elle engendre le flottement et l'erreur potentielle.

Les dates disparaissent dans la suite, Woolf ne distillant que de maigres indices. Dans le chapitre XIII, la narratrice mentionne « un défilé avec des banderoles [qui] s'avancait dans Whitehall »² (*CJ*, p. 1056) et qui pourrait être « celui des partisans de la guerre qui eut lieu dans l'après-midi du 4 août 1914 »³, journée qui coïncide avec la déclaration de guerre de la Grande-Bretagne à l'Allemagne. Le lecteur assiste finalement, dans les dernières pages du roman de Virginia Woolf, à la disparition de toute indication temporelle. « Les canons »⁴ (*CJ*, p. 1060) entendus par Mrs. Flanders évoquent bien entendu la Guerre, sans plus de précision dans la mesure où ils deviennent un symbole du conflit, tandis que le dernier chapitre, mettant en scène Betty Flanders et Oliver Bonamy dans la chambre de Jacob, place le lecteur dans un temps indéterminé, à partir de 1914, sans la moindre possibilité de connaître l'année exacte de la mort du protagoniste.

La multiplication de précisions temporelles marquées par le même oxymore d'une détermination indéterminée – le jour et le mois sont souvent indiqués, parfois l'heure, plus rarement l'année – permet de retrouver l'idée, lieu-commun des analyses associées aux *modernist studies*, d'un modernisme intrinsèquement lié à l'infiniment petit, effaçant les années et cryptant les événements historiques pour détourner la précision de mise dans les esthétiques réalistes et naturalistes. De plus, la présence de rares événements historiques, toujours situés à l'arrière-plan – le mot guerre lui-même n'est jamais employé, ni par la narratrice, ni par un personnage – sert également à marquer la distance du roman avec des précurseurs réalistes et naturalistes qui conféraient bien souvent une importance explicite à l'Histoire, au point, comme on l'a vu, qu'ils puissent être lus comme des textes référentiels⁵.

Une même détermination indéterminée semble se maintenir dans *Orlando* dans lequel un chapitre équivaut *grosso modo* à un siècle traversé par la figure éponyme, du XVI^e au XX^e siècle. Toutefois, les dates clairement exposées sont très peu nombreuses au sein du texte puisque l'on n'en dénombre que deux : « C'était le mardi 16 juin 1712 »⁶ (*O*, p. 318) et « le

¹ A. HABERER, « *La Chambre de Jacob* : Notice », in V. WOOLF, *Œuvres romanesques I*, op. cit., p. 1437.

² « a procession with banners was passing down Whitehall » (150).

³ A. HABERER, « *La Chambre de Jacob* : Notice », in V. WOOLF, *Œuvres romanesques I*, op. cit., p. 1443.

⁴ « *The guns* » (154).

⁵ Voir *supra*, p. 248.

⁶ « *The occasion was Tuesday, 16 June 1712* » (137).

jeudi onze octobre mil-neuf-cent-vingt-huit »¹ (*O*, p. 409), précision qui apparaît dans les ultimes lignes, marquant la réunion du temps du récit et de celui de l'histoire. Or à bien y regarder, ces datations, précises au point d'indiquer le jour et, pour la seconde, l'heure même, toute symbolique, « le douzième coup de minuit »², semblent évidemment ludiques, la romancière se plaisant à exacerber la précision de dates qui demeurent à l'échelle du roman extrêmement peu nombreuses pour mieux se moquer de la prétention à l'exactitude absolue qui gouverne la rédaction d'une biographie. En forçant un peu le trait, nous pourrions affirmer que la métafiction de Virginia Woolf cherche avant tout à se moquer, non seulement des prétentions à l'exhaustivité de tout biographe digne de ce nom, mais aussi de celles de la fiction en général qui s'inspire de ce genre référentiel pour déterminer avec exactitude un espace et une chronologie immédiatement compréhensibles pour le lecteur. Ce dernier est en effet sommé de se livrer à une véritable enquête, page après page, afin de savoir, non pas où il est, mais quand il est. Cette dernière est plus complexe que dans *La Chambre de Jacob* car le temps de l'histoire est beaucoup plus vaste.

Comme dans *La Chambre de Jacob*, le pseudo-biographe indique fréquemment des dates auxquelles il « oublie » d'adjoindre l'année. Les exemples sont nombreux : « vers les 6 heures du soir, le septième jour de janvier [...] »³ (*O*, p. 211), « [p]ar un matin de juin – c'était le samedi 18 – [...] »⁴ (*O*, p. 231), « à 7 heures le lundi 21 avril »⁵ (*O*, p. 243), « [l]e septième jour de sa catalepsie (le jeudi 10 mai) [...] »⁶ (*O*, p. 277), « [h]uit ou neuf jours s'étaient passés de la sorte, mais le dixième, qui était le 26 octobre [...] »⁷ (*O*, p. 362), « nous voici donc à Kew [...] aujourd'hui (le 2 mars) [...] »⁸ (*O*, p. 384), quand l'accouchement d'Orlando a lieu le « jeudi 20 mars, à 3 heures du matin [...] »⁹ (*O*, p. 386) de la même année, probablement.

D'une façon plus franche que dans le roman de 1922 toutefois, Virginia Woolf gonfle largement la part d'indétermination chronologique, développant le domaine implicite de son texte, en disséminant des indices historiques, empruntés au monde actuel, qu'il appartient au lecteur de reconnaître pour parvenir à dater les faits. Le chapitre I ne donne que peu d'indications chronologiques pérennes ? Qu'à cela ne tienne, le pseudo-biographe égrène,

¹ « Thursday, the eleventh of October, Nineteen Hundred and Twenty-eight » (232).

² « the twelfth stroke of midnight » (232).

³ « about six in the evening of the seventh of January [...] » (25).

⁴ « One June morning – it was Saturday the 18th – [...] » (46).

⁵ « at seven o'clock on Monday, 21 April » (59).

⁶ « On the seventh day of his trance (Thursday, 10 May) [...] » (93).

⁷ « Eight or nine days had been spent thus, but on the tenth, which was 26 October [...] » (183-184).

⁸ « So here then we are at Kew, and I will show you today (the second of March) [...] » (207).

⁹ « Thursday, 20 March, at three o'clock in the morning » (209).

implicitement, des indices pour permettre au lecteur de dater le temps de l'action, lequel est pourvu d'une certaine élasticité. Dans le chapitre I en effet, et en quelques lignes, les indices historiques permettent de dater avec une plus ou moins grande précision une période qui s'étend sur plusieurs décennies, ainsi de ces « guerres de Pologne »¹ (*O*, p. 203) qui se déroulèrent de 1558 à 1582 et dont la mention est suivie par celle des « canons [qui] tonnaient dans la Tour »² (*O*, p. 203) marquant probablement la défaite de l'Invincible Armada en 1588, cinq lignes condensant une période de trente ans. Plus loin, la mention de la « Cour du roi Jacques »³ (*O*, p. 207) indique qu'à ce stade, nous sommes en 1603 ou plus. « Le Grand Gel »⁴ (*O*, p. 209) qui suit s'est déroulé en 1608. De la même façon, l'énoncé « [...] ces jours odieux du Parlement étaient révolus et il y avait maintenant, à nouveau, une couronne en Angleterre »⁵ (*O*, p. 259), délibérément placé entre parenthèses comme s'il ne s'agissait que d'un pur détail, renvoie au règne de Charles II qui monte sur le trône après une période de troubles politiques durant laquelle l'Angleterre était aux mains d'Oliver Cromwell et du Parlement : nous sommes donc entre 1660 et 1685. Plus précisément, le début du chapitre III, qui mentionne « la révolution qui éclata pendant qu'[Orlando] était en fonction »⁶ et « l'incendie qui s'ensuivit »⁷ (*O*, p. 267), permet de choisir l'année 1666 comme point de repère. Dans le chapitre IV, la précision qui concerne « la reine Anne »⁸ (*O*, p. 317) situe l'action entre 1702 et 1714 avant que l'une des deux dates complètes livrées au lecteur ne vienne éclaircir la temporalité véritable comme énoncé ci-dessus et que le début du chapitre V ne mentionne la « première journée du XIX^e siècle »⁹ (*O*, p. 339). Puisque le pseudo-biographe fait ensuite référence au télégraphe développé par Morse à partir de 1837, nous sommes alors aux environs de 1817 lorsqu'on lit le passage suivant : « Ses bras chantaient et vibraient comme les fils télégraphiques chanteraient et vibreraient quelques vingt ans plus tard »¹⁰ (*O*, p. 347). Très vite ensuite, nous sommes sous le gouvernement de « Lord Palmerston » (*O*, p. 358) entre 1855 et 1865. Vient enfin l'ultime chapitre et la mention du

¹ « *the Polish wars* » (17).

² « *the guns were booming at the Tower* » (17).

³ « *at the Court of King James* » (22).

⁴ « *The Great Frost* » (23).

⁵ « *[...] the odious Parliament days were over and there was now a Crown in England again* » (76).

⁶ « *the revolution which broke out during this period of office* » (84).

⁷ « *the fire which followed* » (84).

⁸ « *Queen Anne* » (136).

⁹ « *the first day of the nineteenth century* » (160).

¹⁰ « *Her arms sang and twanged as the telegraph wires would be singing and twanging in twenty years or so* » (169).

« roi Edouard »¹ (*O*, p. 386) qui situe l'action entre 1901 et 1910, avant la coïncidence entre temps de l'histoire et temps de l'écriture.

Le traitement du temps constitue bel et bien l'un des aspects les plus ludiques de la fiction woolfienne : elle fait d'une pseudo-biographie, dans laquelle, en tant que récit factuel supposé, la part du déterminé devrait primer, un texte où l'implicite règne, conduisant le lecteur à un recours quasi systématique à sa propre encyclopédie, c'est-à-dire à accomplir le travail normalement dévolu au biographe. Nous construisons ainsi, autant que ce dernier, la vie du protagoniste et sommes aussi un peu à ses côtés lors de son parcours.

b. La saturation d'une journée

Au domaine chronologique largement indéterminé de *La Chambre de Jacob* et d'*Orlando* qui vise à engendrer l'enquête lectoriale, vient s'adjoindre la question des classiques du *high modernism* : *Mrs Dalloway* et *Ulysse*. Spontanément, l'envie est grande d'affirmer que dans ces deux romans, le domaine déterminé prime. Plus que pour n'importe quelles autres œuvres de la modernité romanesque, l'on peut en effet dater l'action de ces deux romans resserrée en une journée : le 16 juin 1904 chez Joyce et un jour de juin 1923 chez Woolf. La précision irait même jusqu'à la possibilité, pour le lecteur attentif, de minuter le déroulement de ces deux romans à l'aide d'indices plus ou moins explicites disséminés au fil des textes.

Dans ses premières pages, *Mrs Dalloway* suggère que le narrateur sera plus généreux que ceux des deux autres romans du point de vue de la chronologie directement délivrée au lecteur. Dès l'incipit en effet, les marqueurs temporels abondent : le souvenir de Bourton laisse apparaître un semblant de datation à l'échelle de la biographie fictionnelle de l'héroïne par le recours à la toute première parenthèse du roman : « (pour la jeune fille de dix-huit ans qu'elle était alors) »² (*MD*, p. 1069). Puis c'est une pensée de Clarissa tournée vers Peter Walsh qui aiguille déjà le lecteur, dès la première page, vers la saison durant laquelle se déroule l'intrigue ou ce qui en tient lieu : « Peter Walsh. Il allait rentrer des Indes, un jour ou l'autre, en juin ou en juillet, elle ne savait plus exactement [...] »³ (*MD*, p. 1069). Intervient ensuite la première occurrence de ce qui deviendra un *Leitmotiv* dans la suite du roman, la sonnerie de Big Ben : « Et voilà ! Cela retentit ! D'abord un avertissement, musical. Puis

¹ « *King Edward* » (209).

² « (*for a girl of eighteen as she was then*) » (3).

³ « *Peter Walsh. He would be back from India one of these days, June or July, she forgot which [...]* » (3).

l'heure, irrévocable. Les cercles de plomb se dissolvaient dans l'air »¹ (*M*, p. 1070). Enfin, une datation périodique vient émailler l'incipit du roman woolfien : « Car c'était la mi-juin. La guerre était finie [...] »² (*MD*, p. 1070-1071).

Ce seul incipit est révélateur de la méthode woolfienne dans *Mrs Dalloway*, visiblement héritée de *La Chambre de Jacob*, qui repose sur un jeu constant entre une précision chronologique explicite et une imprécision développant le domaine de l'indéterminé passant par une texture implicite qui rend nécessaire un travail d'enquête du lecteur. Chronologiquement, le début de *Mrs Dalloway* reste en effet assez flou et suscite davantage de questions qu'il ne livre de réponses : hormis le mois, aucune précision ne permet véritablement d'ancrer la fiction dans son temps. Big Ben sonne l'heure, mais laquelle ? La guerre est finie, certes, mais depuis combien de temps ? Sans parler de la datation des souvenirs de Bourton : Clarissa y a dix-huit ans, mais puisque le lecteur ignore son âge exact au début du roman, il reste difficile de les dater avec précision, à moins qu'il ne se livre à des inférences typiques de la réception d'une fiction dans laquelle domine le domaine indéterminé en pratiquant la lecture métafictionnelle définie par Saint-Gelais³. En effet, la mention de la fin de la guerre est suivie de cette précision :

La guerre était finie, sauf pour quelqu'un comme Mrs. Foxcroft qui, hier soir, à l'ambassade, se rongait les sangs parce que ce gentil garçon s'était fait tuer, et maintenant, le vieux Manor House allait revenir à un cousin. Ou encore pour Lady Bexborough qui, paraît-il, avait ouvert une vente de charité en tenant à la main le télégramme : John, son préféré, tué.⁴ (*MD*, p. 1070-1071)

Les questions d'héritage engendrées par le décès de certains soldats ou la présence d'un objet symbolique – le télégramme reçu par la figure maternelle – laissent penser que l'action se déroule au lendemain de la Première Guerre mondiale, non en 1918 – l'armistice a été signé le 11 novembre et le roman débute en juin – mais potentiellement en 1919. Tout le début du roman témoigne ainsi implicitement d'une proximité immédiate du conflit, de « [c]ette épreuve que le monde venait de connaître [...] »⁵ (*MD*, p. 1075). C'est une même impression que le passage de la voiture du dignitaire traduit, par l'émotion qu'elle fait naître chez le figurant Mr. Bowley : « ces pauvres femmes qui attendent pour voir passer la reine, ces

¹ « There ! Out it bloomed. First a warning, musical ; then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air » (4).

² « For it was middle of June. The War was over » (4).

³ Voir *supra*, p. 379, n. 2.

⁴ « The War was over, except for some one like Mrs. Foxcroft at the Embassy last night eating her heart out because that nice boy was killed and now the old Manor House must go to a cousin ; or Lady Bexborough who opened a bazaar, they said, with the telegram in her hand, John, her favorite, killed [...] » (5).

⁵ « This late age of the world's experience [...] » (10).

pauvres femmes, ces petits enfants si mignons, ces orphelins, ces veuves, cette guerre [...] »¹ (*MD*, p. 1084). Il faut attendre une étape assez éloignée du début du roman, comme dans *La Chambre de Jacob*, pour qu'un démenti soit apporté à cette impression initiale, Peter Walsh mentionnant dans son courant de conscience « cinq années – de 1918 à 1923 – »² (*MD*, p. 1131) qui ont, selui lui, beaucoup compté³. Il est révélateur que cette mise à distance soit opérée par le seul personnage qui n'était pas présent en Angleterre au moment du conflit et tout le début du roman de Woolf, en aiguillant le lecteur sur une fausse piste du fait de l'indétermination chronologique, utilise la texture implicite afin de témoigner d'une façon plus aiguë de la proximité de la Guerre, de sa permanence à cinq années de distance. Le conflit est fini, certes, mais il n'en est pas moins encore présent, présence que la romancière met paradoxalement en exergue par une absence : celle des datations précises.

À partir de cette indication, il semble possible, en partant de l'hypothèse d'une intrigue située en 1923, de dater plus ou moins précisément les souvenirs de Bourton. En effet, dans l'incipit, Clarissa Dalloway est observée par un figurant du roman, Scrope Purvis, auquel, selon sa technique habituelle, Virginia Woolf confère malgré son statut extrêmement secondaire, un embryon de vie intérieure :

Une femme charmante, se dit Scrope Purvis (qui la connaissait comme on connaît, à Westminster, les gens qui habitent la maison d'à côté) ; elle avait quelque chose d'un oiseau, un geai, bleu-vert, avec une légèreté, une vivacité, bien qu'elle ait plus de cinquante ans, et qu'elle ait beaucoup blanchi depuis sa maladie.⁴ (*MD*, p. 1070)

Si Clarissa a environ cinquante ans en 1923 et qu'elle en avait dix-huit du temps de ses souvenirs de Bourton, alors ces derniers remontent aux alentours de 1891. La datation est néanmoins des plus floues, l'indétermination allant de pair avec une authentification relative du fait fictionnel.

Le flou qui semble marquer les premières pages de *Mrs Dalloway* est finalement relatif tant il demeure possible de dater, avec une précision plus ou moins grande et à l'aide d'inférences que la suite du texte viendra infirmer ou confirmer, non seulement l'intrigue londonienne au présent, mais également les souvenirs de Bourton au passé. L'on pourrait d'ailleurs noter ici le jeu qui se met immédiatement en place et qui porte précisément sur la

¹ « - poor women waiting to see the Queen go past – poor women, nice little children, orphans, widows, the War [...] » (21).

² « five years – 1918 to 1923 – » (21).

³ Voir *supra*, p. 420.

⁴ « A charming woman, Scrope Purvis thought her (knowing her as one does know people who live next door to one in Westminster) ; a touch of the bird about her, of the jay, blue-green, light, vivacious, though she was over fifty, and grown very white since her illness » (4).

question de la détermination ou de l'indétermination des données que sont l'espace, le temps et le personnage. Nous avons analysé plus haut le rôle joué par les figurants dans la dynamique transfictionnelle des premiers romans de Virginia Woolf¹. Il semble aussi qu'ils puissent, alors que les données de leur biographie fictionnelle sont pour le moins sommaires et que, du point de vue de la construction du personnage, ce sont les blancs qui dominent, assurer l'ancrage temporel de la fiction. Évidemment, le lecteur, surtout durant sa première appréhension du texte synonyme de découverte du monde fictionnel, ne s'arrête pas sur ces éléments implicites pour faire des calculs : il lit un point c'est tout, d'où une probable impression de flou chronologique². Mais cette dernière est finalement toute relative puisque le travail du texte et l'exercice d'éclaircissement de l'implicite fondant le domaine indéterminé de la chronologie fictionnelle permettent de retrouver un ancrage plus clair. Aussi pourrions-nous être tenté d'affirmer que le modernisme woolfien sape moins l'échafaudage chronologique du roman post-victorien qu'il ne le masque derrière des mentions implicites, cryptées, ou en déplaçant la possibilité de détermination du temps vers des personnages très secondaires. Cet effet de flou se trouve d'ailleurs renforcé par la délégation du récit aux personnages eux-mêmes qui annule l'authentification maximale de la fiction. C'est en effet Clarissa qui évoque, dans son for intérieur, les souvenirs de Bourton, lesquels n'ont nul besoin d'être précisément datés, l'ancrage chronologique étant assuré par la mémoire de l'âge – dix-huit ans – plus subjective que celle de la date, l'imprécision engendrant aussi un effet de vie. Il s'agit là d'une forme de détermination associée à une perception, condamnée à l'implicite, phénomène original de saturation dont les modernistes font aussi grand usage dans le domaine de la description physique du personnage, nous y reviendrons. Il convient de conserver à l'esprit cette authentification relative de l'univers fictionnel de même que l'ancrage chronologique demeurant dans un certain flou dans la mesure où le statut canonique du roman woolfien – mais cela serait vrai aussi et surtout d'*Ulysse* – a engendré la prolifération d'un discours critique qui assure, lui, un ancrage spatio-temporel strict pouvant résumer, du fait de la structure des deux œuvres, chaque heure d'une intrigue resserrée en une journée seulement.

La suite du roman semble toutefois plus claire du point de vue de l'écoulement du temps. Il suffit, pour s'en convaincre, de relever les occurrences du *Leitmotiv* « les cercles de

¹ Voir *supra*, p. 377 et sq.

² Aussi l'idée de Joseph Frank en lien avec *Ulysse*, qu'il fut sans doute le premier à développer dans le champ de la critique d'un modernisme qui ne portait pas encore ce nom, selon laquelle « Joyce ne peut pas être lu – il peut seulement être relu » : « *Joyce cannot be read – he can only be re-read* », garde-t-elle toute sa prégnance en termes fictionnels et s'appliquerait aussi largement à l'œuvre de Virginia Woolf. J. FRANK, « *The Spatial Form in Modern Literature* », *art. cit.*, p. 234-235. Avant lui, Gide lui-même l'écrivit noir sur blanc dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs* : « Je n'écris que pour être relu » (*JFM*, p. 536).

plomb se dissolvaient dans l'air » ou, d'une façon plus sporadique, les indications horaires disséminées par le narrateur du roman. La première d'entre elles reste cependant ambiguë en ce que le temps semble d'abord subjectivement vécu par les personnages de Clarissa et de Peter – nous sommes à l'issue de la scène de retrouvailles – avant d'être précisé par les monuments londoniens. Le passage débute par cette indication : « [Le son de] Big Ben sonnait la demi-heure résonna entre eux avec une vigueur extraordinaire [...] »¹ (*MD*, p. 1110). Dans un premier temps, le détail de la demi-heure annule la précision horaire, celle-ci n'étant pas livrée. Elle ne l'est pas davantage dans le début de la section suivante – après le blanc typographique dont la récurrence dans le roman marque la présence de différentes sections pour ne pas dire chapitres – alors que Peter Walsh revient, dans un morceau de monologue narrativisé, sur sa rencontre avec Clarissa :

N'oubliez pas ma soirée, n'oubliez pas ma soirée, dit Peter Walsh en descendant la rue, et en se parlant en cadence, en accord avec le flux sonore, le son direct et franc de Big Ben qui sonnait la demi-heure. (Les cercles de plomb se dissolvaient dans l'air).² (*MD*, p. 1110)

Il faut ainsi que du personnage et sa psyché l'on glisse vers un monument pour que le temps soit précisé :

« Ah, dit l'église St. Margaret, comme une hôtesse qui entre dans son salon à l'heure juste et trouve ses invités déjà là. Je ne suis pas en retard. Non, il est 11 heures et demie tapantes », dit-elle. Pourtant, bien qu'elle ait parfaitement raison, sa voix, étant une voix d'hôtesse, hésite à s'imposer. Quelque chagrin lié au passé la retient ; quelque souci lié au présent. Il est 11 heures et demie, dit-elle, et le son de St. Margaret glisse jusque dans les tréfonds du cœur et s'enfouit dans les anneaux successifs des sons, calme quelque chose de vivant qui veut se confier, se disperser, trouver, avec un frémissement de plaisir, le repos [...].³ (*MD*, p. 1111)

Construite sur le rapprochement entre St. Margaret et Clarissa, par l'image de l'hôtesse, la prosopopée n'est pas absolument objective : le glissement de la détermination implicite à la détermination explicite de la chronologie fictionnelle intervient néanmoins. C'est dire que, en reprenant ce qu'affirme Paul Ricœur, non seulement le temps monumental s'oppose au temps subjectivement appréhendé car il incarne une autorité au sens idéologique du terme, mais

¹ « *The sound of Big Ben striking the half-hour struck out between them with extraordinary vigour [...]* » (52).

² « *Remember my party, remember my party, said Peter Walsh as he stepped down the street, speaking to himself rhythmically, in time with the flow of the sound, the direct downright sound of Big Ben striking the half-hour* » (52).

³ « *Ah, said St. Margaret's like a hostess who comes into her drawing-room on the very stroke of the hour and finds her guests there already, I am not late. No, it is precisely half-past eleven, she says. Yet, though she is perfectly right, her voice, being the voice of the hostess, is reluctant to inflict its individuality. Some grief for the past holds it back ; some concern for the present. It is half-past eleven, she says, and the sound of St. Margaret's glides into the recesses of the heart and buries itself in ring after ring of sound, like something alive which wants to confide itself, to disperse itself, to be, with a tremor of delight, at rest [...]* » (54).

aussi en ce que l'objet, le monument, devient un relais de l'auteur. Il y a chez Woolf, comme chez Ramón comme on le verra, une autorité de l'objet à la fois dans l'authentification de la fiction et dans la détermination du domaine chronologique de cette dernière. L'autorité des monuments londoniens s'incarne ainsi à la fois dans l'idéologique, dans le fictionnel et l'esthétique. En effet, la récurrence du son de Big Ben, en ce qu'elle permet le retour à une temporalité déterminée, est aussi retour vers un traitement post-victorien – donc plus strict et clairement explicite – du temps.

La suite du roman maintient ce jeu entre une chronologie explicite et une chronologie implicite, comme en attestent les indications temporelles toujours associées aux différentes horloges londoniennes : « Il était exactement midi »¹ (*MD*, p. 1152), « il était 1 heure et demie »² (*MD*, p. 1159), « Big Ben commençait à sonner : d'abord l'avertissement, musical. Puis l'heure, irrévocable »³ (*MD*, p. 1172), « Big Ben sonna la demi-heure »⁴ (*MD*, p. 1181) et enfin, durant la soirée de Clarissa, « [l']horloge sonnait. Les cercles de plomb se dissolvaient dans l'air »⁵ (*MD*, p. 1235).

Chez Joyce, le risque est plus grand encore de recourir à l'appareil critique pour retrouver une chronologie à la fois plus complexe et plus dense que celle de *Mrs Dalloway*, mais qui attend, comme dans les exemples woolfiens, sa complétude du lecteur qui s'en saisit. Les différents schémas de Joyce permettant de souligner l'ampleur de son entreprise et distillant des éclaircissements, destinés à des figures importantes dans les milieux littéraires comme Carlo Linati et Herbert Gorman, sont désormais quasi systématiquement associés au texte par l'appareil critique dans toute édition sérieuse de l'œuvre. Certaines entreprises éditoriales étonnantes permettent aussi au lecteur de retrouver plus aisément le déroulement chronologique de la totalité des événements, présents, passés ou futurs, évoqués dans *Ulysse* ou, comme l'écrit John Henry Raleigh, « [l]a narration du passé, la contemplation du présent, et les attentes liés au futur »⁶. Curieuse, mais néanmoins souvent fort utile entreprise que celle de *The Chronicle of Leopold and Molly Bloom*, qui remet dans l'ordre chronologique la totalité des événements atomisés dans le roman de Joyce et en fait la chronique, année après année, depuis une date indéterminée du XVIII^e siècle à laquelle « [l']arrière grand-père de Bloom, Lipoti Virag, voit Marie-Thérèse (1717-1780), impératrice d'Autriche et reine de

¹ « *It was precisely twelve o'clock* » (103).

² « *it was half-past one* » (112).

³ « *Big Ben was beginning to strike, first the warning, musical ; then the hour, irrevocable* » (128).

⁴ « *Big Ben struck the half-hour* » (139).

⁵ « *The clock was striking. The leaden circles dissolved in the air* » (204).

⁶ J. H. RALEIGH, *The Chronicle of Leopold and Molly Bloom : « Ulysses » as Narrative*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1977, p. 25 : « *The narrative of the past ; the contemplation of the present ; and the expectations of the future* ».

Hongrie »¹ jusqu'aux préfigurations du futur associées aux pensées de Bloom ou de Molly. Si un tel ouvrage dédouane le lecteur de toute enquête, il a au moins le mérite de montrer, paradoxalement, au regard de sa volonté affichée d'exhaustivité, que bon nombre d'événements mentionnés dans le roman, à l'image de celui cité ci-dessus, restent impossibles à dater avec une totale certitude.

Nous savons aujourd'hui que chacun des dix-huit chapitres que compte l'œuvre représente une heure environ de la journée de Bloom. Rappelons toutefois que Joyce n'avait pas souhaité associer ses schémas à son roman au moment de sa première publication et, si l'on ne recourt ni à ces derniers ni à la chronique de Raleigh, il est certain que la temporalité du texte, contrairement au domaine spatial, oscille, comme chez Woolf, entre explicite et implicite. Si nul n'ignore aujourd'hui que l'odyssée dublinoise de Léopold Bloom et de Stephen Dedalus se déroule le 16 juin 1904, il faut néanmoins attendre assez longtemps, comme dans *Mrs Dalloway*, pour voir apparaître la date exacte, au sein des « Rochers errants », grâce à la présence et à l'activité d'une dactylographe : « Miss Dunne tapa sur le clavier : / - 16 juin 1904 »² (*U*, p. 258). Mais avant cette précision, est-il aisé d'avoir une idée précise de la datation de la diégèse ? L'année n'apparaît qu'à une autre reprise, dans « Protée », au gré d'un souvenir de Stephen, visiblement associé à la lecture d'un journal, qui apparaît par association d'idées après une pensée tournée vers « la Justice » : « La nuit du dix-sept février 1904, le prévenu a été vu par deux témoins »³ (*U*, p. 47). Mais il est aisé de relever cette précision lorsque l'on sait, rétrospectivement, la date du roman. Lors d'une première lecture, l'arpenteur du monde fictionnel ne peut avec certitude livrer la date de l'intrigue.

Davantage que chez Woolf, il semble que les micro-événements de la vie quotidienne des personnages permettent de se repérer à l'échelle de la journée. Ainsi, au début de la « Télémachie », le petit déjeuner partagé par Stephen, Buck Mulligan et Haines, les trois résidents de la Tour Martello, permet de situer le début de l'intrigue dans un temps matinal indéterminé. Il en va de même au début du quatrième chapitre, « Calypso », qui ouvre l'odyssée bloomienne, la préparation du petit déjeuner du couple permettant à la fois au lecteur de comprendre que, du point de vue chronologique, les événements du chapitre IV doivent être lus comme concomitants de ceux du chapitre I – au moins – mais aussi que le roman (re)commence au matin. La chronologie est en effet loin d'être explicite. Si

¹ *Ibid.*, p. 25 : « Leopold Bloom's great grandfather, Lipoti Virag, sees Maria Theresa (1717-1780), Empress of Austria and Queen of Hungary ».

² « Miss Dunne clicked on the keyboard : / - 16 June 1904 » (216).

³ « Justice. On the night of the seventeenth of February 1904 the prisoner was seen by two witnesses » (38).

« Télémaque » fait apparaître une mention de l’heure, par les récriminations de Mulligan attendant la laitière – « Moi qui lui ai dit de venir [après huit heures] »¹ (*U*, p. 13), « Calypso » n’affiche pas explicitement sa synchronie avec le premier chapitre. Joyce prend soin, en effet, de cantonner la concomitance dans le domaine indéterminé, par une notation cryptée neutralisée par la traduction française d’Auguste Morel : « Les Russes ça sera le petit déjeuner des Japonais » (*U*, p. 63). Cette mention implicite de la Guerre russo-japonaise, qui constitue un second indice renvoyant à l’année 1904, est exprimée ainsi dans le texte original : « *The Russians, they’d only be an eight o’clock breakfast for the Japanese* » (*U*, p. 51, nous soulignons) soit, littéralement : « Les Russes seront le petit déjeuner de huit heures des Japonais », manière de livrer une précision horaire pour le lecteur attentif par l’analogie entre la situation historique, traitée par Bloom à partir d’une image triviale, et celle du personnage. Comme dans les romans woolfiens, seule la micro-précision indéterminée vient en aide au lecteur : les premiers pas de Bloom dans le roman sont néanmoins accompagnés de références au « matin ». C’est seulement au cinquième chapitre, « Les Lotophages », que le lecteur est renseigné, au gré d’un dialogue entre Bloom et M’Coy, sur le fait que l’enterrement de Dignam a lieu à « onze heures »² (*U*, p. 80). C’est donc aussi que le chapitre suivant, « Hadès », qui le met en scène, se déroule à cet horaire. En somme, les micro-précisions disséminées dans le texte permettent au lecteur de suivre, plus ou moins précisément, le déroulement de la journée. La suite de la chronologie reste en effet perceptible au gré des activités de Bloom, ainsi de son déjeuner pris dans le chapitre des « Lestrygons » par exemple. Ce n’est que dans « Les Rochers errants », chapitre qui marquait déjà la seule occurrence de la date du jour, que des notations chronologiques précises se retrouvent. Dès la page liminaire, une indication apparaît : « Le supérieur, le très révérend John Conmee S. J. replaça sa montre lisse dans sa poche intérieure tout en descendant les degrés du presbytère. Trois heures moins cinq »³ (*U*, p. 247) et il est « 3 heures passées »⁴ quelques pages plus loin (*U*, p. 263).

Une donnée resterait à analyser dans la détermination de la chronologie au sein des œuvres canoniques du modernisme : la datation du souvenir dont l’on sait qu’il occupe une grande place au sein d’*Ulysse* et de *Mrs Dalloway*. Celle-ci varie avec les personnages, d’une façon mimétique, la mémoire des dates n’étant pas la qualité la plus universellement partagée. Ainsi, dans le roman de Virginia Woolf, si Clarissa a une mémoire subjective et indéterminée

¹ « *I told her to come after eight* » (10).

² « *eleven* » (65).

³ « *The superior, the very reverend John Conmee S. J., reset his smooth watch in his interior pocket as he came down the presbytery steps. Five to three* » (206).

⁴ « *After three* » (220).

de Bourton – la page liminaire évoque les souvenirs de la dix-huitième année sans les dater précisément – Peter Walsh, lui, s’essaie à un semblant de datation : « C’était à Bourton ce fameux été du début des années 1890 où il avait été si passionnément amoureux de Clarissa »¹ (*MD*, p. 1120). Le même mécanisme se retrouve dans le roman de Joyce, par exemple au sein des « Lestrygons », dans un monologue intérieur de Bloom : « J’étais plus heureux en ce temps-là. [...] J’avais vingt-huit ans. Elle vingt-trois »² (*U*, p. 189).

Si *Ulysse* comme les romans de Woolf sont littéralement saturés de précisions temporelles et chronologiques diversement déterminées, Ramón, comme Gide, effectuent des choix beaucoup plus radicaux : une nouvelle preuve de la vigueur expérimentale d’un modernisme continental parfois considéré par les critiques anglo-saxonnes comme *old-fashioned*³.

c. Les horloges sans aiguilles du modernisme continental

Les montres, pendules et autres horloges occupent une place de choix dans le roman de Gómez de la Serna. Analysant le rôle et la place des objets dans l’œuvre du romancier madrilène, Emmanuel Le Vagueresse écrit que

les plus dangereux se révèlent être ceux qui sont intrinsèquement liés au corps, comme les gants ou les montres, et, encore davantage, les miroirs, car ils gardent le passé des personnes qui s’y mirent, selon Ramón.⁴

C’est ce qui se produit effectivement dans « L’Homme précocement vieilli », chapitre du *Docteur invraisemblable* dans lequel la montre semble investie du pouvoir qu’Emmanuel Le Vagueresse décèle dans le miroir. Le patient du docteur Vivar, qui souffre de la pathologie désignée dans le titre, porte en effet toujours sur lui la montre de son père ». Or cet objet qui, selon le docteur, « a pensé tout près de [s]on père » et « a connu ses secrets »⁵ (*DI*, p. 32), bref, est comme habité par l’âme de la figure paternelle, engendre le vieillissement précoce. Mais plusieurs romans ramoniens témoignent aussi de la volonté des personnages d’agir sur le temps, selon une posture qui va du jeu jusqu’à une forme de violence comme s’ils pouvaient ainsi s’en rendre maître.

¹ « It was at Bourton that summer, early in the ‘nineties, when he was so passionately in love with Clarissa » (64).

² « I was happier then. [...] Twentyeight I was. She twentythree [...] » (156).

³ Voir *supra*, p. 105.

⁴ E. LE VAGUERESSE, *art. cit.*, p. 237.

⁵ « Este reloj tuyo pensó junto a tu padre y se percató de sus secretos [...] » (98).

Dans *Polycéphale et madame*, alors qu'Edma est en quête, avec son futur amant Rojas, d'une pendule de porcelaine, l'antiquaire dans la boutique duquel elle trouve l'objet convoité, afin de faire entendre la sonnerie de l'objet, « m[et] la pendule à l'heure la plus proche de celle où elle était arrêtée, un “trois heures” de l'après-midi qui les [Edma et Rojas] f[a]it bâiller de fringale »¹ (*PM*, p. 76). La chute est amusante : « ils étaient les seuls à dix heures et demie du matin à être en avance sur le temps »² (*PM*, p. 76). Si Edma et Rojas peuvent jouer avec le temps, faire comme s'il était trois heures quand il n'est que dix heures et demie et déjouer finalement son écoulement linéaire, d'autres figures lui font plus directement violence. C'est le cas de Perfecto qui trouve la cause d'une de ses innombrables disputes avec Edma :

Perfecto regarda un moment le calendrier – 26 – et s'exclama, relevant très haut les sourcils :
- Ah ! maintenant je comprends tout ! Nous sommes le 26, c'est un jour de brouille : les deux chiffres se tournent le dos !³ (*PM*, p. 47)

Pour conjurer la scène de ménage et l'influence pernicieuse du temps sur le caractère des êtres, le personnage finit par « arrache[r] le feuillet »⁴ (*PM*, p. 47) dans un même acte de révolte que celui de Gustavo dans « L'Impatience ». Attendant un tramway qui n'arrive pas, dans le chapitre XI de *L'Incongru*, le protagoniste, de fureur et comme s'il pouvait par cet expédient agir sur le temps, fracasse sa montre sur le sol. Mais « un gamin »⁵ la lui ramène et « sa belle montre Roskopf [...] marchait toujours et marquait un peu plus de onze heures [du soir] »⁶ (*I*, p. 66).

Dans un esprit voisin, *Le Romancier* illustre l'influence conjuguée, sur l'écriture du protagoniste, de deux objets différents pour marquer le temps, « [la pendule],⁷ et la montre qu'il avait l'habitude de mettre sur sa table »⁸ (*ROM*, p. 9). D'une façon très étonnante, il semble que le temps marqué par la montre s'écoule plus vite que celui délivré par la pendule. C'est du moins ce que constate Andrés Castilla dans un morceau de monologue rapporté : « “Réellement, j'écris moins de pages dans le temps que marque cette montre que dans celui

¹ « hizo dar al reloj la hora más próxima a la que estaba parado, unas tres de la tarde, que le hicieron bostezar de gazuza » (402).

² « solo estaban en las diez y media de la mañana sobre el nivel del tiempo » (403).

³ « Perfecto miró en aquel momento el almanaque – 26 – y, levantando mucho las cejas, exclamó : / - ¡ Ah ! Ahora lo comprendo todo. ¡ Que hoy es veintiséis, un día reñido, los dos números vueltos de espaldas ! » (380).

⁴ « arranca[r] esa hoja » (381).

⁵ « un golfillo » (649).

⁶ « su hermoso reloj Roskopf [...] seguía andando y señalando las once y pico de la noche » (649).

⁷ Il est impossible de rendre en français la répétition et l'antithèse de « reloj de pared » (« pendule murale ») et « reloj de bolsillo » (« montre de poche »).

⁸ « el reloj de pared y el reloj de bolsillo, que acostumbrada a poner sobre la mesa [...] » (209).

que marque la pendule” »¹ (*ROM*, p. 9). Or, dans une inversion du rapport naturel qui unit l’homme et l’objet, le romancier devient véritablement le jouet des deux horloges, dont l’influence est d’autant plus négative que la compétition qu’elles se livrent semble empêcher Andrés de composer, mort symbolique pour un personnage qui écrit comme il respire. Cette inversion de la perspective est marquée par une personnification des objets :

La pendule, profonde, avec un écho et une résonance de cercueil, paraissait rendue, sur le point de tomber, complètement épuisée. La montre la gagnait en une course inégale où elle jouait tout son amour-propre, qu’aiguillonnait sa juvénilité bambine, d’un nickel optimiste et jovial.² (*ROM*, p. 10)

Ce n’est qu’en se débarrassant de la montre, qu’il « gliss[e] [...] dans le gilet demeuré sous son veston de ville, accroché au porte-manteau de sa chambre à coucher »³ (*ROM*, p. 10) qu’Andrés peut enfin débiter son travail.

Si Joyce et Woolf disséminent de nombreux indices pour permettre au lecteur de dater, même d’une façon imprécise, les événements du roman, le Gide des *Faux-Monnayeurs* et Ramón font comme Perfecto, Gustavo ou Andrés : ils froissent le calendrier et mettent les montres en quarantaine. Le premier fait un choix plus radical que ses contemporains anglo-saxons et neutralise largement l’ancrage de son roman sur la chronologie universelle, pas totalement néanmoins. Dans son ouvrage intitulé *Fiction et vie sociale dans l’œuvre d’André Gide*, Alain Goulet a consacré un développement à la question de la chronologie du roman gidien. Il y pointe notamment certaines incohérences, évidemment voulues, au premier rang desquelles la cohabitation, dans la diégèse, entre Alfred Jarry, mort en 1907, Dada dont les prises de position avant-gardistes de Strouvilhou et Jean Cob-Lafleur sont clairement le reflet et qui naît à Zurich en 1916, ou encore l’existence d’une psychanalyse incarnée, dans la deuxième partie, par Madame Sophroniska, et qui ne s’est démocratisée en France qu’à partir des années 1920. Alain Goulet aboutit ainsi à la conclusion suivante : « [s]ans doute le roman tend-il à constituer un condensé historique de toute l’histoire des deux premières décennies du XX^e siècle »⁴. Cependant, le critique n’en essaie pas moins de chercher, à partir de la seule et

¹ « “Realmente, escribo menos cuartillas en el tiempo que señala este reloj de bolsillo, que en el que señala el otro” » (209).

² « El reloj hondo, en el que sonaba un eco y una repercusión de ataúd, parecía rendido, irse a caer, completamente exhausto, llevado por el otro a una carrera desigual, en que se jugaba todo su amor propio, emulado por el reloj juvenil, chiquitín, de un níquel optimista y jovial » (209).

³ « guard[a] [...] en el chaleco, que est[a] embozado en la americana de salir, entrambos colgados de la percha de la alcoba » (210).

⁴ A. GOULET, *Fiction et vie sociale dans l’œuvre d’André Gide*, Paris, Minard, coll. « Bibliothèque des Lettres modernes », 1986, p. 105.

unique date citée dans le roman gidien, celle de 1904¹, la chronologie qui s'étend dans *Les Faux-Monnayeurs* ou plutôt, la période historique à laquelle certains passages du roman pourraient être rattachés, aboutissant à la période 1897-1919, avec une concentration des événements autour de 1909 selon lui.

Si cette tentative reste louable et sans chercher à en contester le bien-fondé, elle témoigne aussi d'une volonté de rattacher la fiction gidienne à une forme de réalisme mimétique là où, du pur point de vue fictionnel, *Les Faux-Monnayeurs* s'écarte, d'une façon étonnante lorsque l'on connaît le classicisme souvent allégué pour définir l'esthétique de Gide, d'œuvres comme celles de Joyce ou de Woolf, finalement plus explicites dans la détermination temporelle et mieux ancrées dans la chronologie universelle. Il en va de même, d'une façon étonnante lorsque l'on connaît l'ambition anti-réaliste de son projet générique, des *Caves du Vatican*. Le romancier français semble en effet doter sa sotie d'une chronologie précise qui s'affiche dès les premières lignes du texte : « L'an 1890, sous le pontificat de Léon XIII [...] » (CAV, p. 995). La précision chronologique est accompagnée ici d'une indication culturelle, le pape en place, qui ancre davantage le texte dans une époque, l'information étant conforme à la réalité factuelle d'un temps diégétique éloigné de vingt-quatre années de la date de première publication du texte. Si le reste de la sotie ne maintient pas totalement les mêmes scrupules du point de vue chronologique, un certain nombre d'indications dessinent explicitement le contour de l'année de l'intrigue : 1893².

À l'inverse, et si c'est le domaine de l'indéterminé découlant d'une texture implicite qui domine dans les romans de Woolf et dans *Ulysse*, la datation de l'intrigue des *Faux-Monnayeurs* ressortit purement et simplement à la texture zéro conditionnant un monde fictionnel à trous. *Les Faux-Monnayeurs* est ainsi largement déterminé du point de vue spatial, mais le Paris mis en scène l'est à une époque indéterminée, impossible à rattacher à la chronologie universelle. Ne forçons pas le trait toutefois : le monde représenté, tout indéterminé soit-il, n'en est pas moins moderne, ne serait-ce que par les détails associés aux moyens de transport employés par les personnages. Autrement dit, les trous chronologiques

¹ Cette mention occasionne l'enquête du critique à partir d'une précision gouleyante du journal d'Édouard : « Je songe à X., qui refusait son verre au Montrachet 1904 que je lui offrais [...] » (FM, p. 424). Alain Goulet en tire les informations suivantes : « Le vin produit par le vignoble de Montrachet est le vin blanc le plus réputé de la Bourgogne. Faire référence au grand cru de 1904 suppose que la bouteille ait été ouverte plusieurs années plus tard. Or la réflexion d'Édouard, faisant allusion à un événement passé, nous éloigne encore de cette date et nous rapproche de 1914 ». *Ibid.*, p. 108, n. 39.

² C'est le cas, d'abord, de la réplique du beau-frère d'Anthime, Julius de Baraglioul, « Puissé-je, dans trois ans, à l'époque du jubilé, lorsque je viendrai vous rejoindre, puisse-je vous trouver amendé ! » (CAV, p. 995), puis de la précision du narrateur au commencement du deuxième chapitre : « Le jubilé était tout proche » (CAV, p. 999). Le livre deuxième intitulé « Julius de Baraglioul » démarre lui aussi d'une façon assez précise : « Le 30 mars, à minuit, les Baraglioul rentrèrent à Paris [...] » (CAV, p. 1020).

du roman gidien se voient partiellement remplis par l'automobile de Passavant ou le bateau de croisière qui conduit Vincent Molinier et Lilian Griffith loin de France, tout à fait dans le ton d'une époque marquée par les progrès technologiques¹, mais aussi dans le goût romanesque de la période, un rôle des objets qui se retrouve plus largement encore dans l'œuvre de Ramón Gómez de la Serna.

Si une date apparaît chez Gide, aucune n'est jamais explicitement livrée dans l'œuvre du romancier madrilène. Nul chapitre ne dit mieux ce refus de l'ancrage temporel que le vingt-troisième de *L'Incongru*, déjà mentionné plus haut, « Fuite vers le pays des poupées de cire » :

L'horloge de l'édifice qui semblait être l'hôtel de ville avait un cadran illuminé comme celui des montres phosphorescentes ; mais ses aiguilles étaient immobiles et comme peintes sur du cristal.² (*I*, p. 116)

Dans un esprit voisin, l'on appréciera la différence entre l'incipit du *Romancier*, qui fait parler l'horloge et la montre, et le passage de la prosopopée de Saint-Margaret dans *Mrs Dalloway*. S'ils constituent tous deux de bons exemples de la fantaisie moderniste analysée plus haut³, Saint-Margaret, dans *Mrs Dalloway*, donne l'heure, indique au lecteur le moment de la journée. Il est au contraire impossible, dans *Le Romancier*, de dater, même schématiquement, le temps de l'histoire. Si cette horloge ne donne pas l'heure, certaines des montres mentionnées plus haut le font, mais les romans qui les mettent en scène laissent dans le flou toute autre précision relative à l'année ou à une hypothétique chronologie universelle des événements que ces romans ignorent totalement. Aussi Ramón franchit-il un pas de plus que Virginia Woolf : l'heure existe, mais seule, sans aucun autre indice qui puisse permettre au lecteur de dater avec précision le temps de la diégèse.

L'on pourrait même être tenté de voir dans les romans de Gómez de la Serna des textes à ce point coupés de toute temporalité réaliste et mimétique qu'ils mettraient en scène une forme de hors-temps merveilleux. De ce point de vue, Ramón semble constituer l'exact opposé de Joyce car pour Frank Budgen,

[t]ous les personnages de fiction sont apparus dans l'habit et l'organisation sociale de leur temps, de *Burnt Njal* à Bloom. Seuls les contes de fées débutent par "Il était une fois" avec des

¹ Voir *supra*, p. 236.

² « *El reloj del edificio que por las apariencias era el Ayuntamiento tenía una esfera de espejo que parecía iluminada como la de los relojes iridiscentes ; pero sus manillas estaban inmóviles y como pintadas en el cristal* » (686).

³ Voir *supra*, p. 443 *et sq.*

êtres habillés de vêtements anachroniques allant d’une aventure à l’autre dans des lieux indéfinis.¹

Privé de toute datation stricte, le roman de Ramón dévoilerait ainsi une béance dans le domaine temporel. Est-il pour autant marqué par une absence drastique de détermination temporelle et généralise-t-il ce hors-temps merveilleux ? Les auteurs de l’article « *Time* » de l’encyclopédie narratologique dirigée par Uri Margolin rappellent, après Kate Hamburger, la règle suivante : « “le temps de l’histoire” est absent quand il n’y a aucun marqueur temporel explicite : “si le temps n’est pas indiqué par un terme ou une image, alors il n’est pas dans la narration” »². Or chez Ramón, et si aucune date n’est jamais mentionnée dans les trois romans étudiés, il semble que l’ancrage chronologique soit assuré par le mobilier fictionnel qui peut, pourvu que le lecteur mène l’enquête, orienter le roman du côté d’une temporalité au moins indéterminée davantage que de celui d’une béance chronologique.

Ce mobilier est celui de la modernité technologique la plus aiguë. Les exemples sont nombreux au sein de *L’Incongru* : le téléphone, le tramway, la photographie, l’ascenseur, l’automobile, la motocyclette, le train et le cinématographe. Bien sûr, les dates assignées au développement de toutes ces inventions modernes pourraient servir à situer dans le temps le monde fictionnel projeté sous nos yeux par le texte. Le cinématographe étant l’invention la plus récente de toutes celles qui ont été mentionnées plus haut, le roman se déroulerait donc après 1895, date du brevet déposé par les frères Lumière. Pour être plus précis encore, ajoutons que le chapitre VIII semble déjà mettre l’invention du cinématographe à distance puisque les yeux de Gustavo y « clignot[ent] comme clignotaient, auparavant surtout, les cinématographes » (notre traduction, nous soulignons)³, preuve que l’invention est déjà assez loin en amont du temps de l’histoire. Mais l’on pourrait ajouter à la liste une modernité moins technique que culinaire par la fameuse réclame insérée, « KUB » (*I*, p. 199), c’est-à-dire le bouillon de viande commercialisé à partir de 1908 par la firme Maggi⁴. Or si la légende

¹ F. BUDGEN, *op. cit.*, p. 130 : « *All characters in fiction have appeared in the dress and social organisation of their time from Burnt Njal to Bloom. Only the fairy story begins, “Once upon a time” with people dressed in timeless garments going on from one adventure to another in unsurveyed places* ».

² K. HAMBURGER, « *The Timelessness of Poetry* », in J. CH. MEISTER, W. SCHERNUS (eds.), *Time. From Concept to Narrative Construct. A Reader*, Berlin, de Gruyter, p. 90, citée par M. SCHEFFEL, A. WEIXLER, L. WERNER, « *Time* », art. cit. : « “story time” is absent when there are no explicit temporal markers : “If time is not indicated by a term or image, then it is not in the narration. [...]” ».

³ « *sus ojos comenzaron a parpadear como parpadeaban, antes sobre todo, los cinematógrafos* » (635).

⁴ La traduction française de ce chapitre due à André Soucas est piégée. En effet, un peu plus loin et à en croire la version française du roman, Gustavo commande un « Viandox ». Mais ce produit ne saurait constituer un indice tangible de datation de l’intrigue dans la mesure où la marque n’apparaît pas dans le texte espagnol qui fait figurer une énigmatique soupe (« *El camarero le trajo en un sopero una sopa humeante* » : « Le serveur lui apporta une soupe fumante dans une soupière ») dont la réclame est faite sous la mystérieuse appellation de « *ZERZA RUSO* » (751).

raconte que le produit fut inventé par mégarde par le pasteur du même nom en 1907, il ne fut commercialisé qu'à partir de 1921. Le roman se déroulerait ainsi autour de 1921 ou de 1922, c'est-à-dire durant une période concomitante de la rédaction et de la publication du roman. Toutefois, est-il seulement utile de chercher à dater avec précision le temps d'un roman qui semble n'avoir souci d'aucune détermination chronologique autre que celle de ces marqueurs de modernité que sont les inventions de la Seconde Révolution industrielle ? En d'autres termes, l'important, pour Ramón, est moins le marquage temporel qui accompagne ces objets que l'impression suscitée sur le lecteur – celle de se trouver, justement, dans un monde absolument moderne qui figure le véritable merveilleux, poétique ou angoissant c'est selon – et surtout, le discours explicite ou implicite sur la modernité qu'ils permettent¹. La même chronologie implicite marque aussi *Polycéphale et madame*, mais est encore plus lâche dans *Le Romancier* dans la mesure où il demeure impossible de savoir avec précision quand Andrés Castilla écrit. Par comparaison avec les deux autres textes, il faut noter que la modernité technique est résolument absente, non seulement du récit-cadre, mais aussi des récits insérés, une texture à trous qui sert, comme on en a plus haut émis l'hypothèse, le récit contrefactuel que constitue le roman².

Si la montre ramonienne a servi de symbole renvoyant à l'indétermination de la temporalité au sein de romans qui, tous, font usage de textures implicites allant parfois jusqu'aux blancs, c'est bel et bien le romancier madrilène qui apparaît le plus radical. La saturation temporelle marque non seulement une opposition à la densité régulière de la fiction réaliste, mais figure un trait décisif de la poétique fictionnelle moderniste qui attend du lecteur un travail véritable pour recréer une temporalité à trous. Un autre symbole permettra de questionner, plus amplement, la saturation humaine des textes, tout aussi irrégulière, celui du miroir.

II. La saturation humaine

1) Une saturation irrégulière

a. L'incomplétude du personnage

La question de l'incomplétude se pose, comme pour les autres éléments du mobilier fictionnel, en lien avec le personnage puisque

¹ Voir *supra*, p. 240.

² Voir *supra*, p. 350 et sq.

[I]es entités fictionnelles sont intrinsèquement incomplètes. Leur incomplétude est premièrement logique et deuxièmement sémantique. Les entités fictionnelles sont *logiquement* incomplètes parce que de nombreuses assertions concevables les concernant sont indécidables. Une entité fictionnelle est *sémantiquement* incomplète parce que, étant construite par le langage, les caractéristiques et les relations de l'objet fictionnel ne peuvent pas être spécifiées dans le moindre détail.¹

La question du degré et de la précision en matière de détermination humaine de la fiction moderniste ne peut faire l'économie d'un rapide bilan des recherches, aujourd'hui actives, mais finalement assez récentes², en matière de personnages de roman.

Dans un article daté de 1990, Uri Margolin, le théoricien qui a sans doute, ne serait-ce qu'à l'échelle de la théorie des mondes possibles, contribué à l'apport le plus important en matière de recherches sur le personnage durant ces dernières années, distingue « trois candidats » pour une théorisation unifiée des *character studies* : « l'actant de la sémiologie greimassienne, l'instance narrative de la narratologie classique, et l'individu non actuel [...] de la sémantique des mondes possibles »³. Aux modèles actantiel et narratologique, le premier considérant le personnage comme « une catégorie purement fonctionnelle impliquant celui qui accomplit ou subit une action ou un fait »⁴, le second le voyant « modelé essentiellement comme une instance narrative et défini par les propriétés et les interrelations d'activités de communication [...] »⁵, Margolin préfère le modèle ontologique. Il définit ainsi « la vision du personnage comme individu non actuel »⁶ :

Selon cette optique, un récit est la représentation verbale d'une succession d'états de choses hypothétiques, médiatisés par des actions ou des événements. L'individu non actuel est un

¹ R. RONEN, *op. cit.*, p. 114 : « *Fictional entities are inherently incomplete. Their incompleteness is primarily logical and secondly semantic. Fictional entities are logically incomplete because many conceivable statements about a fictional entity are undecidable. A fictional entity is semantically incomplete because, being constructed by language, characteristics and relations of the fictional object cannot be specified in every detail* ».

² F. JANNIDIS, « *Character* », *art. cit.* : « Jusqu'à une période récente, aucun champ de recherches cohérent sur le concept de personnage n'existait, mais seulement un ensemble assez lâche de notions liées à des problématiques comme le statut ontologique du personnage, le genre de savoir nécessaire pour le comprendre, la relation entre le personnage et l'action, le fait de nommer des personnages, la caractérisation comme procès et résultat, la relation du lecteur au personnage centré sur les notions d'identification et d'empathie, etc. » : « *Until recently, there was nothing like a coherent field of research for the concept of character, but only a loose set of notions related to it touching on such issues as the ontological status of characters, the kind of knowledge necessary to understand characters, the relation between character and action, the naming of characters, characterization as process and result, the relation of the reader to a character centering around the notions of identification and empathy, etc.* ».

³ U. MARGOLIN, « *Individuals in Narrative Worlds : An Ontological Perspective* », *art. cit.*, p. 844 : « *the actant of Greimassian sémiologie, the narrative instance of classical narratology, and the non-actual individual [...] of possible-worlds semantics* ».

⁴ *Ibid.*, p. 844 : « *a purely functional category involving the one who accomplishes or undergoes an act or doing* ».

⁵ *Ibid.*, p. 844 : « *modelled primarily as a narrative instance and defined in terms of communicative activities, their properties, and interrelations* ».

⁶ *Ibid.*, p. 844 : « *the view of character as non-actual IND* ».

membre d'un ou plusieurs domaines de ce monde possible, et dans celui-ci/ceux-ci, il peut être identifié d'une façon particulière, localisé dans une zone spatio-temporelle, et pourvu d'une variété d'attributs physiques et mentaux, ainsi que de relations, sociales, locutoires, épistémiques, cognitives, émotives, volitives et perceptives. L'individu non actuel peut posséder des états intérieurs, un ensemble de connaissances et de croyances, des traits, des intentions, des souhaits, des dispositions, des souvenirs et des attitudes, c'est-à-dire une intériorité ou une personnalité.¹

La promotion du modèle ontologique² est justifiée par Margolin en vertu de sa capacité à s'appliquer à tous les mondes fictionnels, y compris ceux qui sont projetés par des narrations dont l'intrigue est faible ou incohérente, ce dont ne saurait rendre compte l'analyse greimassienne³. L'on y trouverait là, d'emblée, une double justification à leur utilisation en lien avec le roman moderniste : la richesse supposée des personnages d'une part, assimilés à de quasi-personnes depuis l'étude fondatrice de Michel Zérafra, l'appauvrissement de l'intrigue comme caractéristique-clé d'autre part.

La théorie d'Uri Margolin pourrait toutefois sembler receler certaines ambiguïtés. La première concerne le soupçon de psychologisme que l'emploi d'une expression comme celle d'*individu* non actuel ne peut manquer de faire naître chez qui la rencontre. Elle est cependant désamorcée par un rappel salutaire :

Les individus possibles sont des constructions. Ils sont stipulés par des histoires textuelles, non rencontrés comme des entités indépendantes de ces dernières, et ils sont par conséquent déterminés par les conditions descriptives qui leur sont associées. Ils sont introduits et soutenus exclusivement par les moyens d'un ensemble de procédures ou d'opérations sémiotiques.⁴

¹ *Ibid.*, p. 844 : « *In this view, a narrative is a verbal representation of a succession of hypothetical states of affairs, mediated by actions or events. The IND is a member of some domain(s) of this possible world, and in it/them, it can be uniquely identified, located in a space/time region, and endowed with a variety of physical and mental attributes and relations, including social, locutionary, epistemic, cognitive, emotive, volitional, and perceptual. The IND may possess inner states, knowledge and belief sets, traits, intentions, wishes, dispositions, memories, and attitudes, that is, an interiority or personhood* ».

² Un même cadre théorique est promu dans un volume comparatiste récent, preuve de sa popularité actuelle. Voir F. LAVOCAT, R. SALADO, C. MURCIA (éds.), *op. cit.*

³ U. MARGOLIN, « *Individuals in Narrative Worlds : An Ontological Perspective* », *art. cit.*, p. 845 : « Son champ d'application est [...] considérablement réduit dans la mesure où elle peut difficilement traiter des récits dont l'intrigue est faible ou incohérente, comme c'est le cas dans un large pan de la littérature du vingtième siècle. [...] De plus, [...] le modèle [ontologique] peut prendre en main les individus non actuels depuis des types de mondes narratifs radicalement différents, du conte de fées au roman psychologique » : « *Its range of application is [...] considerably restricted since it can barely deal with narratives whose plot line is weak or incoherent, as in much of twentieth-century literature. [...] In addition, [...] the model can handle INDs from radically different types of narrative worlds, from fairy tales to psychological novels* ».

⁴ *Ibid.*, p. 847 : « *[p]ossible INDs are constructs. They are stipulated by story texts, not discovered, and are therefore determined by the descriptive conditions associated with them. They are introduced and sustained exclusively by means of a set of semiotic procedures or operations* ».

Toutefois, sa théorie semble rejoindre la vision d'un personnage épuisé, intrinsèquement liée aux deux postures qu'il s'applique pourtant à critiquer :

toutes les informations qui peuvent être obtenues sur eux sont « dedans ». Ils possèdent exactement ces propriétés qui peuvent être construites à partir de propositions vraies dans une histoire donnée. De tels individus sont ainsi ontologiquement « minces » et non maximaux, possédant seulement un nombre limité de propriétés et de relations. Contrairement aux individus actuels, ils sont schématiques, radicalement incomplets, et seulement partiellement déterminés de telle façon que, pour la plupart des propriétés, nous sommes incapables de dire s'ils les possèdent ou non.¹

À lire ces lignes, Margolin donne l'impression de rejoindre amplement ce que Christine Montalbetti analyse comme une « position textualiste », celle qui postule un « personnage épuisé, épuisé par la somme même des énoncés qui en rendent compte »², depuis les travaux des formalistes russes³ jusqu'au modèle sémiologique de Philippe Hamon⁴. Cela n'est pourtant pas totalement le cas. C'est en effet moins le statut narratif du personnage que son être qui intéresse Margolin, position légitime d'un modèle ontologique. En d'autres termes, ce dernier s'intéresse moins au personnage en tant que fonction du récit, cette entité agissant au sein d'un système d'interrelations et qui assure le mouvement de la narration, qu'en tant qu'être construit, créé, une existence abstraite et épurée analysée pour elle-même, dans ses propriétés intrinsèques qui sont définies par le texte. En ce sens, la théorie du personnage associée aux mondes possibles telle qu'elle est pratiquée par Margolin et, dans une optique plus générale, Doležel, s'appuie sur les acquis sémiotiques du structuralisme tout en postulant la construction d'une existence du personnage au sein de mondes possibles que les études sémiologiques et narratologiques avaient, jusqu'à leurs propositions, négligée. Il n'est pas interdit de considérer que l'être constitue le grand tabou des études sur le personnage et l'on comprend aisément pourquoi : postuler une existence du personnage revient à agiter le chiffon rouge du psychologisme, des études naïves considérant le personnage comme un être humain. Qu'il soit traité comme une fonction de la narration, y compris dans les propositions sophistiquées de Philippe Hamon, ou comme un effet lorsque la théorie se tourne vers la

¹ *Ibid.*, p. 847 : « all the information that can be had about them is “in”. They possess exactly those properties which can be constructed out of the propositions that are true according to the given story. Such INDS are hence ontologically “thin” and not maximal, having only a limited number of properties and relations. Unlike actual INDS, they are schematic, radically incomplete, and only partially determinate so that, for most properties, we cannot say whether they have them or not ».

² CH. MONTALBETTI, *Le Personnage*, op. cit., p. 16.

³ Voir en particulier V. CHKLOVSKI, *Sur la théorie de la prose*, trad. G. VERRET, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973 et V. PROPP, *Morphologie du conte*, trad. M. DERRIDA, T. TODOROV, C. KAHN, Seuil, coll. « Points », 1970.

⁴ PH. HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Littérature*, n°6, Paris, Armand Colin, 1972.

pragmatique, à l'exemple de *L'Effet-personnage dans le roman* de Vincent Jouve, la question purement ontologique est tenue à distance. Margolin, à partir d'un système sémiotique dépourvu de fétichisme ou d'animisme, s'intéresse au personnage en tant qu'existence possible construite, cette dernière répondant, comme on l'a vu avec Doležel, à certaines conditions narratives.

Cela étant, Margolin semble ignorer le principe de l'écart minimal et postuler, à l'image de Doležel, une incomplétude à hauteur extensionnelle qui n'en permettrait pas moins, pour peu que l'on couple les propositions des deux théoriciens, des jeux à hauteur intensionnelle sur l'image discursive que les romans offrent du personnage par le truchement de la fonction de saturation. La vraie question serait ainsi la suivante : où disposer les blancs du texte, comment les ménager dans une incomplétude rhétorique concertée qui consiste, pour les modernistes, à tester les possibles et les limites de la fiction dans la création de personnages ?

b. *L'indispensable description*

La question de la détermination du personnel romanesque par le texte implique un traitement différent de celui de l'espace et du temps. En effet, rappelons qu'à l'exception d'une certaine science-fiction et du merveilleux¹, une majorité de fictions, qu'elles se piquent ou non de réalisme et de mimétisme, se déroulent dans un espace et un temps homologues à ceux du monde actuel et sollicitent les connaissances encyclopédiques du lecteur, que ce soit en matière de géographie ou de chronologie universelle². Cependant, à moins de mettre en scène des versions fictionnelles de personnes réelles, la fiction recourt à des personnages qui n'ont aucune contrepartie dans le monde actuel et qui, pour être reçus par le lecteur, doivent être déterminés un minimum³, ne serait-ce que pour pouvoir être dissociés les uns des autres car « [I]es individus non actuels ne peuvent pas être distingués l'un de l'autre sur la base de relations de perception » et « une fois encore, ce sont les noms et la description qui jouent ce rôle »⁴. Un degré minimal de détermination peut servir à ancrer une fiction dans un cadre

¹ Mais non du fantastique ni de l'étrange car, si l'on suit les analyses bien connues de Tzvetan Todorov, ils tirent leurs effets de leur présence dans un monde fictionnel isomorphe de celui du lecteur.

² « [U]n modèle fictionnel est *de facto* toujours une modélisation de l'univers réel ». Il s'agit d'un « *modèle fictif* de l'univers factuel ». J.-M. SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 218.

³ Précisons ici que le fait que tel ou tel personnage de la fiction ait, comme le roman ne naît jamais *ex nihilo*, des modèles réels dans le monde actuel, ne change rien à la nécessité de détermination. Pour le dire autrement, que Jean Cocteau, par exemple, soit le modèle de Robert de Passavant, n'aide en rien le lecteur à appréhender le personnage. L'information n'est en effet jamais délivrée par le roman lui-même, mais par un discours second sur le texte, qu'il soit celui de l'auteur ou de la critique, ce dernier pouvant fort bien être ignoré du lecteur moyen des *Faux-Monnayeurs*.

⁴ U. MARGOLIN, « *Individuals in Narrative Worlds : An Ontological Perspective* », *art. cit.*, p. 854 : « Non-

spatio-temporel, la quantité de détails sera ensuite proportionnelle au projet esthétique du romancier et au sens qu'il confère aux blancs. En revanche, un personnage natif de la fiction ne peut faire l'économie de la contrainte qu'est la description minimale, ne serait-ce que par un nom et au moins une propriété. « Référer aux personnages dans des textes est possible à partir de l'emploi de noms propres, de descriptions définies et de pronoms personnels »¹ écrit Fotis Jannidis en s'appuyant sur les travaux d'Uri Margolin qui affirme, à propos de l'individualité des créatures de fiction :

Établir l'existence nue d'un particulier dans un état de choses donné est une condition nécessaire, mais en aucun cas suffisante, pour le transformer en individu possible à part entière. À cette fin, la qualification ou l'individuation du simple particulier est essentielle, répondant à la question de ce à quoi il ressemble.²

L'article d'Uri Margolin intitulé « Le personnage narratif : représentation, motivation, vraisemblance et réalisme » pourra nous donner quelques outils utiles pour l'analyse. Selon lui en effet,

[u]ne entité individuelle est [...] représentée minimalement par le texte – et par métonymie peut être elle-même considérée comme minimalement représentationnelle – si, et si seulement elle satisfait les conditions jumelles de l'existence et de la prédication.³

Il faut en effet que

pour chaque état du monde narratif dans lequel l'individu en question apparaît sous une modalité quelconque, il soit possible d'établir avec certitude au moins l'une des propriétés de cet individu.⁴

Ces prédicats, selon Margolin, sont au nombre de quatre : il s'agit de propriétés physiques, mentales, illocutionnaires et comportementales. Nous ne nous livrerons pas ici à une association systématique de chacun de ces prédicats avec la fonction de saturation de Doležel

actual INDS cannot be distinguished from one another on the basis of perceptual acquaintance, so, once again, names and descriptions play this role ».

¹ F. JANNIDIS, *art. cit.* : « Referring to characters in texts occurs with the use of proper names, definite descriptions and personal pronouns ».

² U. MARGOLIN, « Individuals in Narrative Worlds : An Ontological Perspective », *art. cit.*, p. 851-852 : « To establish the naked existence of a particular in a given state of affairs is a necessary, but by no means sufficient, condition for turning it into a full-fledged possible IND. To this end, qualification or individuation of the bare particular is essential, answering the question of what it is like ».

³ U. MARGOLIN, « Le personnage narratif : représentation, motivation, vraisemblance et réalisme », in G. LAVERGNE (éd.), *Le Personnage romanesque*, actes du IV^e colloque international du centre de narratologie appliquée (avril 1994), Nice, Publications de la faculté des lettres de Nice, 1995, p. 287.

⁴ *Ibid.*, p. 287.

qui nécessiterait, à elle seule, une étude complète, mais mettrons en lumière un phénomène étonnant relatif au modernisme et qui a généré peu de commentaires.

Affirmer que le modernisme fait le deuil du portrait et donc, pour retrouver le vocabulaire de Doležel, que le domaine physique en lien avec le personnage est indéterminé, ou plus radicalement même blanc, pourrait faire figure de lieu commun, autant que l'affirmation selon laquelle, en proportion inverse, les prédicats mentaux et psychologiques se voient surdéterminés. L'on pourrait d'ailleurs estimer que les recherches anglo-saxonnes se sont fourvoyées, non seulement en surinvestissant le domaine psychologique, comme on l'a montré plus haut¹, mais aussi en bannissant de leur champ d'analyse les œuvres qui, plutôt que de mettre en scène des personnages-personnes, accueillent des fantoches. La question vise ainsi à savoir si des textes très différents du point de vue du personnel romanesque peuvent être réunis. Pour y répondre, il faut mettre en lumière la façon dont les auteurs modernistes européens jouent d'une façon subtile autour de la disparition du portrait : effaçant certains détails physiques, ils en accentuent d'autres, que le réalisme avait tenus à distance, pour offrir, conjointement au dévoilement de la vie psychique, une autre idée de la notion d'intériorité. Les romans modernistes vont plus loin qu'un simple effacement de la description physique, dans la mesure où ils l'interrogent par le recours même à l'objet qu'est le miroir, éminemment connoté, comme on l'a vu plus haut en lien avec *Les Caves du Vatican*², en raison de sa place dans les théories associées au réalisme de l'œuvre littéraire.

2) Ces miroirs qui ne reflètent plus

a. Miroirs fêlés et portraits fissurés

Les théoriciens de la littérature abordent l'incomplétude des entités fictionnelles en affirmant que, même si les constituants du monde fictionnel sont intrinsèquement incomplets, ils ne sont pas nécessairement saisis de la sorte ; l'incomplétude est par conséquent neutralisée d'une façon rhétorique³

écrit Ruth Ronen. Un tel postulat découle directement des pratiques développées au sein de certains romans perçus comme classiques au regard des expérimentations modernistes. Que sont en effet les descriptions réalistes et naturalistes d'entités fictionnelles sinon des tentatives pour neutraliser d'une façon rhétorique l'incomplétude ? Du point de vue de la détermination

¹ Voir *supra*, p. 20.

² Voir *supra*, p. 277-278.

³ R. RONEN, *op. cit.*, p. 116 : « *Literary theorists adress the incompleteness of fictional entities by claiming that although the constituents of fictional worlds are inherently incomplete, they are not necessarily grasped as such ; incompleteness is hence rhetorically neutralized* ».

physique, force est de constater que le roman moderniste s'écarte du roman réaliste et naturaliste. À un modèle équilibré – le personnage est décrit physiquement, moralement, du point de vue de sa langue et de son comportement, le romancier faisant la part belle à la texture explicite – succéderait, selon les *modernist studies* les plus orthodoxes, un modèle foncièrement déséquilibré, l'indétermination physique du personnage allant de pair avec une surdétermination psychologique. Rien de révolutionnaire dans cette assertion qui serait réductible, en schématisant, au refus moderniste de la description réaliste perçue comme trop matérialiste et artificielle. Pourtant, ici réside la frontière la plus importante entre modernisme et réalisme puisque c'est cette disparition des contours du personnage qui conduit le roman vers un terrain ludique et parodique qui anticipe déjà largement sur le postmodernisme. Car ce qui se produit en effet, et ce que nous étudierons à partir de l'image du miroir brisé, c'est un procédé de sape des artifices rhétoriques, notamment réalistes, destinés à minorer l'incomplétude intrinsèque de la fiction : les modernistes reflètent l'incomplétude en nous faisant croire qu'ils vont lutter contre elle dans une posture qui, de ce point de vue, est pleinement métafictionnelle.

Les mots de Margolin selon lesquels les personnages sont « minces » semblent particulièrement bien convenir à certains individus présents dans le roman moderniste. Il s'agit évidemment d'une image, renvoyant à l'épure que constitue un personnage de fiction par rapport à un individu actuel. Cette minceur toutefois, les modernistes anglo-saxons la poussent jusqu'à la disparition des contours même du corps du personnage. Il est à ce titre révélateur de constater une similarité frappante entre un passage du début de *Mrs Dalloway* et un fragment du *Carnet de Trieste*. Woolf écrit, à propos de Clarissa : « ce corps qu'elle habitait (elle s'arrêta pour regarder un tableau hollandais), ce corps, malgré tout ce qu'il savait faire, lui paraissait inexistant – totalement inexistant »¹ (*MD*, p. 1076) et Joyce, à propos de Stephen : « Parfois tandis qu'il marchait dans les rues de Dublin il se sentait réellement invisible »². Le commentaire sur le sentiment d'inexistence de son corps propre à Clarissa semble prendre ici une tournure autoréflexive, le texte de Woolf désignant implicitement au lecteur, par l'image du tableau autant que par le ressenti de Clarissa, un trait de poétique qui consiste à faire littéralement disparaître les contours de la figure éponyme.

D'une façon paradoxale, c'est au miroir qu'il revient de signifier la disparition ou l'invisibilité de Stephen dans *Ulysse*. Dans les premières pages du roman, alors que Buck

¹ « *But often now this body she wore (she stopped to look at a Dutch picture), this body, with all its capacities, seemed nothing – nothing at all* » (11).

² J. JOYCE, *Carnet de Trieste*, in *Œuvres I*, op. cit. p. 1658.

Mulligan vient de terminer de se raser, il propose son miroir à main à Stephen Dedalus pour que ce dernier s’y observe :

- Contemplez-vous, affreux barde.

Stephen s’inclina vers le miroir offert que scindait une courbe craquelure, cheveu pointe en l’air. Tel que lui et les autres me voient. Qui a choisi ce visage pour moi ? Ce museau de chien qui a besoin d’être épouillé.¹ (*U*, p. 7)

L’occasion est belle et pourrait fournir au narrateur le prétexte rêvé d’une description de celui qui, pratique transfictionnelle oblige, peut encore apparaître ici comme le protagoniste du texte. Mais le narrateur, et derrière lui Joyce, le décline : le portrait est escamoté par le glissement d’un discours narratorial à la troisième personne vers le monologue intérieur de Stephen. La messe semble dite dans « Télémaque », au sens propre, dans les premières lignes du texte – « *Introibo ad altare Dei* » (*U*, p. 3) et au sens figuré, dans la « courbe craquelure » qui coupe désormais le miroir, symbole, s’il en est, de l’art réaliste. « Télémaque » pourrait ainsi donner l’impression d’une mise en place du régime naturel de saturation du roman de Joyce : un effacement de la détermination physique extérieure et un accent porté sur la détermination psychologique. Il en va tout autrement, comme nous le verrons.

Eugénie, troublée par l’arrivée inattendue de son charmant cousin Charles, s’est réveillée plus tôt encore que d’habitude. Alors que surgissent « de tumultueux mouvements de l’âme », le narrateur achève la motivation de la scène de description : « Elle se leva fréquemment, se mit devant son miroir, et s’y regarda [...] »². S’ensuit un ample portrait, débutant par le morceau, très court, de monologue rapporté d’Eugénie, « - Je ne suis pas assez belle pour lui », qui se poursuit par un long développement pris en charge par le narrateur de troisième personne. Il combine les notations relatives au type du personnage³ aux précisions physiques les plus visuelles⁴ et aux références – fréquentes sous la plume de Balzac – à la peinture ou à la statuaire⁵ avant que le portrait, en véritable morceau autonome détachable du

¹ « - *Look at yourself, he said, you dreadful bard. / Stephen bent forward and peered at the mirror held out to him, cleft by a crooked crack, hair on end. As he and others see me. Who chose this face for me ? This dogsbody to rid of vermin* » (4).

² H. DE BALZAC, *Eugénie Grandet*, Paris, GF Flammarion, 2008 [1833], p. 113.

³ *Ibid.*, p. 113-114 : « Eugénie appartenait bien à ce type d’enfants fortement constitués, comme ils le sont dans la petite bourgeoisie, et dont les beautés paraissent vulgaires [...] » ; « Cette physionomie calme, colorée, bordée de lueur comme une jolie fleur éclore [...] ».

⁴ *Ibid.*, p. 113 : « Elle avait une tête énorme [...] » ; « des yeux gris [...] » ; « Les traits de son visage rond, jadis frais et rose, avaient été grossis par une petite vérole assez clémente pour n’y point laisser de traces, mais qui avait détruit le velouté de la peau, néanmoins [...] douce et [...] fine [...] » ; « Son nez était un peu trop fort, mais il s’harmonisait avec une bouche d’un rouge de minium, dont les lèvres à mille raies étaient pleines d’amour et de bonté. Le col avait une rondeur parfaite. Le corsage bombé, soigneusement voilé, attirait le regard et faisait rêver [...] » ; « Eugénie, grande et forte [...] ».

⁵ *Ibid.*, p. 113-114 : « elle ressemblait à Vénus de Milo [...] » ; « le front masculin mais délicat du Jupiter de

reste de la narration, ne s'achève par la même pensée, à peine développée, d'Eugénie : « Je suis trop laide, il ne fera pas attention à moi »¹.

Le glissement opéré ci-dessus sera sans doute jugé abrupt : il figure en vérité l'abîme qui sépare Joyce de Balzac sur la question du portrait. Chez ce dernier, l'on ne saura rien, en effet, de la nature exacte de ces « tumultueux mouvements de l'âme » qui agitent Eugénie. De son corps, en revanche, l'on saura presque tout, en proportion inverse de ce qui se produit pour Stephen Dedalus. À lire ce portrait d'Eugénie, l'on serait tenté d'affirmer ce que pense Sandra Wentworth Williams, ce personnage secondaire de *La Chambre de Jacob*, à « la fenêtre de [son] hôtel à Olympie »² (*CJ*, p. 1026), à savoir : « Tout semble tellement chargé de sens »³, dans un passage qui s'apparente lui-même à une sorte de portrait. « Une sorte de » seulement car, chez Virginia Woolf, le portrait balzacien n'est évidemment plus de mise. Tous les facteurs seraient pourtant réunis, plus encore que chez Joyce, pour un beau morceau de rhétorique dont le lecteur est *in fine* frustré : la physionomie de la figure féminine, « très belle d'allure, l'air tragique et exalté »⁴ (*CJ*, p. 1026) autant que sa posture, « relevant un peu la tête [...], [e]lle tenait à la main un petit livre commode pour le voyage [...], debout, voilée, vêtue de blanc, à la fenêtre de l'hôtel à Olympie »⁵ et le moment de la journée, le « soir », que la narratrice elle-même ne peut s'empêcher de louer : « Comme la soirée était belle ! et sa beauté à elle était la beauté du soir »⁶. Mais la description n'aura pas lieu :

« Tout semble tellement chargé de sens », dit Sandra. Mais avec le son de sa propre voix le charme fut rompu. Elle oublia les paysans. Ne demeura en elle que le sentiment de sa propre beauté, et en face, *par bonheur*, il y avait un miroir.

« Je suis très belle », se dit-elle.

[...] Son mari la vit se regarder dans le miroir ; et convint que la beauté est importante ; elle est donnée en héritage ; on ne peut faire comme si elle n'existait pas. Mais elle constitue un obstacle ; elle est en fait plutôt ennuyeuse. Aussi mangea-t-il son potage [...].

« Des cailles, dit Mrs. Wentworth Williams d'un ton languide. Et ensuite de la chèvre, je suppose ; et ensuite...

- Une crème caramel probablement », dit son mari [...].⁷ (*CJ*, p. 1026-1027, nous soulignons).

Phidias [...] » ; « Le peintre qui cherche ici-bas un type à la céleste pureté de Marie, qui demande à toute la nature féminine ces yeux modestement fiers dessinés par Raphaël [...] ».

¹ *Ibid.*, p. 114.

² « *in the hotel window at Olympia* » (124).

³ « *'Everything seems to mean so much'* » (124).

⁴ « *looking very beautiful, tragic, and exalted* » (124).

⁵ « *raising her head a little [...], she held in her hand a little book convenient for travelling [...], as she stood, veiled, in white, in the window of the hotel at Olympia* » (124).

⁶ « *How beautiful the evening was ! and her beauty was its beauty* » (124).

⁷ « *'Everything seems to mean so much,' said Sandra. But with the sound of her own voice the spell was broken. She forgot the peasants. Only there remained with her a sense of her own beauty, and in front, luckily, there was a looking-glass. / 'I am very beautiful,' she thought. / [...] Her husband saw her looking in the glass ; and*

La présence providentielle, « par bonheur », d'« un miroir » renvoie à la nature prévisible de la scène topique de portrait dans un passage qui singe le geste du romancier démiurge meublant son monde fictionnel instant après instant selon les besoins de sa narration et de ses effets de sens. Ce sens, d'ailleurs, est allégué à deux reprises par la figure féminine, mais disparaît ici en vérité en même temps que la description physique, la signification du portrait n'excédant pas la pure contemplation narcissique de sa propre beauté par Sandra¹. Oubliés la philanthropie initiale et l'idéalisme de la figure féminine², oubliées également ses velléités littéraires³. Mais le narcissisme de Sandra renvoie également à celui de la littérature réaliste qui, dans des morceaux de bravoure rhétoriques à l'exemple de la description d'Eugénie, qui s'accommodent aussi bien de la beauté que de la laideur, se regarde et se trouve belle comme Sandra qui, en parlant, rompt le charme, au sens étymologique, d'une description potentielle qui pourrait enfermer le lecteur dans le cercle vicieux d'une virtuosité gratuite à laquelle on prête « un sens ». La fin du passage, qui n'aura vu finalement quasi aucune description hormis celle qui passe par l'hyperonyme « beauté », qu'il serait revenu à un réaliste de préciser, met au premier plan, comme par jeu, un prosaïsme volontairement appuyé passant par le menu, platement énoncé par les époux, du restaurant de l'hôtel. De ce domaine concret, semble dire Virginia Woolf, le romancier réaliste ne devrait pas déroger, lui qui, si souvent, préfère transcender le simple état de choses fictionnel par des comparaisons et autres métaphores qui font de la bourgeoise provinciale Eugénie Grandet une vivante incarnation d'une artistiquement peinte Vierge Marie.

b. Le reflet préparé et le primat de la perception

Ce morceau de bravoure que constitue le portrait et que Virginia Woolf désamorce dans *La Chambre de Jacob*, il revient à *Orlando* de le parodier définitivement dans le chapitre

agreed that beauty is important ; it is an inheritance ; one cannot ignore it. But it is a barrier ; it is in fact rather a bore. So he drank his soup [...]. / 'Quails,' said Mrs. Wentworth Williams languidly. 'And then goat, I suppose, and then...' / *'Caramel custard presumably,' said her husband [...]* » (125).

¹ L'origine de ce mouvement est sans doute encore à chercher du côté de Flaubert. « Son visage s'offrait à lui dans la glace. Il se trouva beau ; - et resta une minute à se regarder ». La disparition du portrait physique de Frédéric Moreau accuse, par le blanc, le narcissisme du personnage dont la vanité des prétentions artistiques a été mise en exergue par les lignes qui précèdent, le passage insistant davantage sur le portrait moral par le truchement de l'ironie narratorial. G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, *op. cit.*, p. 110.

² « Je suis pleine d'amour pour tout le monde, se dit Mrs. Wentworth Williams – pour les pauvres surtout – pour les paysans qui rentrent le soir chargés de leur fardeaux » : « *'I am full of love for every one,' thought Mrs. Wentworth Williams, '- for the poor most of all – for the peasants coming back in the evening with their burdens'* » (CJ, p. 1026/124).

³ « Elle semblait avoir appréhendé quelque chose. Elle allait le mettre par écrit » : « *She seemed to have grasped something. She would write it down* » (id.).

IV. Selon une posture métafictionnelle, le narrateur semble faire pénétrer le lecteur dans les coulisses du portrait, lui faisant même assister aux préparatifs ou, pour mieux dire, aux essayages d'Orlando avant la phase qui consiste, pour le personnage, à se mirer :

elle alla dans sa chambre, se tint devant son miroir, et arrangea ses perles autour de son cou. Après quoi, étant donné que les perles ne sont pas au mieux de leur effet sur une robe de chambre de coton à ramages, elle se mit en taffetas gris gorge-de-pigeon ; de là en un autre, fleur de pêcher ; de là en un brocart bordeaux. Peut-être un soupçon de poudre était-il indiqué, et si ses cheveux étaient disposés – comme ceci – autour de son front, cela pourrait être seyant. Puis elle glissa les pieds dans des mules à pointe, et se passa un anneau d'émeraude au doigt. « Voilà », dit-elle quand tout fut prêt, et elle alluma les appliques en argent disposées de chaque côté du miroir.¹ (*O*, p. 311-312)

Au premier abord, les essayages d'Orlando sont motivés par un argument d'ordre narratif : sa volonté, nouvelle dans le roman, de trouver un amant. Mais le passage prend un tour nettement métafictionnel : ce qui se prépare aussi, c'est une scène au miroir. Nonobstant, si les tenues et les chausses d'Orlando se voient particulièrement bien décrites, il n'en va pas de même du personnage et l'on appréciera le clin d'œil du pseudo-biographe sous la forme de déictiques, « si ses cheveux étaient disposés – *comme ceci* [ou *ainsi* (« *so* »)] – autour de son front » (*O*, p. 311, nous soulignons) puis le terme « *Now* » traduit par Jacques Aubert via un présentatif (« Voilà ») énoncé par le personnage lui-même, mais qui ne présente rien, comme le prouve ce qui suit dans l'économie du passage :

Quelle femme ne se serait pas enflammée devant le spectacle qu'Orlando vit alors en train de brûler dans la neige – car tout autour du miroir s'étendaient des pelouses enneigées, et elle-même était tel un feu, un buisson ardent, et les flammes de bougies qui encadraient sa tête se révélaient autant de feuilles d'argent ; ou bien alors le miroir était une eau verte, et elle était une sirène, toutes perles en bandoulière, sirène dans une grotte, chantant afin que les marins à la rame se penchent au bord de leur bateau et tombent, plongeant pour l'êtreindre ; elle était tout à la fois si sombre, si brillante, si dure, si douce, si étonnamment séduisante que c'était mille pitiés qu'il n'y eût là personne pour traduire cela en bel et bon anglais, et dire carrément : « Bon sang, madame, vous êtes la beauté incarnée », ce qui était la vérité.² (*O*, p. 312)

¹ « *she went into her bedroom, stood in front of her mirror, and arranged her pearls about her neck. Then since pearls do not show to advantage against a morning gown of sprigged cotton, she changed to a dove-grey taffeta ; thence to one of peach bloom ; thence to a wine coloured brocade. Perhaps a dash of powder was needed, and if her hair were disposed – so – about her brow, it might become her. Then she slipped her feet into pointed slippers, and drew an emerald ring upon her finger. 'Now,' she said when all was ready and lit the silver sconces on either side of the mirror* » (130).

² « *What woman would not have kindled to see what Orlando saw then burning in the snow – for all about the looking-glass were snowy lawns, and she was like a fire, a burning bush, and the candle flames about her head were silver leaves ; or again, the glass was green water, and she a mermaid, slung with pearls, a siren in a cave, singing so that oarsmen leant from their boats and fell down, down to embrace her ; so dark, so bright, so hard, so soft, was she, so astonishingly seductive that it was a thousand pities that there was no one there to put it in plain English, and say outright, 'Damn it, Madam, you are loveliness incarnate,' which was the truth* » (130-131).

La prétérition drolatique qui clôt le passage – le narrateur est là, par métalepse, et il l’a prouvé par l’usage du déictique, pour traduire la beauté d’Orlando en « bel et bon anglais » – ne doit pas faire oublier que le texte, juste avant, et selon une pratique de la *copia verborum* qui n’est pas la moindre des caractéristiques empruntées par Virginia Woolf à Sterne, fait finalement beaucoup de bruit pour rien. Le narrateur, comme le personnage qu’il met en scène, procède à des essayages : est-ce la métaphore – usée – du feu ou de l’eau qui parviendra à décrire le mieux Orlando ? L’une ou l’autre ne sont quoi qu’il en soit que des figures par analogie, décrivant Orlando telle qu’elle n’est pas véritablement. Faisant mine de ne pouvoir trancher, le narrateur propose finalement les deux dans un « spectacle » rhétorique particulièrement impressionnant qui ajoute aux métaphores un jeu visuel de clair-obscur. Mais à trop vouloir faire voir, l’on ne voit finalement plus rien et l’écriture picturale semble décourager une plume qui s’en trouve réduite à l’expression la plus simple, celle de « beauté incarnée ». Par cette scène, Virginia Woolf ne stigmatiserait-elle pas le régime « spectacularisant » propre à toute description qui finit, du fait de sa richesse et de son ampleur rhétorique, par conduire le lecteur à se focaliser davantage sur le comment que sur le quoi et donc, y compris dans les romans réalistes ou naturalistes, à neutraliser le recentrement, en somme, à se dénoncer comme de la vie fabriquée ? Or ici, par la dimension parodique, par le spectacle qui se moque du spectacle, par une forme narrative de « double dénégation » au sens quasi baroque du terme, n’aboutirions-nous pas au portrait vrai d’Orlando qui ne devient tel que parce qu’il est finalement indicible. À charge au lecteur, en somme, de visualiser ce qui est pour lui « la beauté incarnée ».

Un autre roman woolfien fait intervenir un personnage au miroir, mais selon un procédé très différent. Clarissa Dalloway se livre en effet, dans le courant du monologue narrativisé qui donne sa forme au début du texte, à un micro-autoportrait motivé par ses pensées qui la conduisent à anticiper ses retrouvailles à venir avec Peter Walsh :

Que penserait-il, se demanda-t-elle, lors de son retour ?

Qu’elle avait vieilli ? [...] C’était vrai. Depuis sa maladie, ses cheveux avaient presque entièrement blanchi.¹ (*MD*, p. 1099-1100)

Le miroir apparaît ainsi au sein d’un autoportrait progressif déjà commencé et, comme pour nier les prétentions réalistes à refléter la vérité et la réalité d’un personnage, ne vient guère enrichir une détermination physique qui ne demeure qu’ébauchée :

¹ « *What would he think, she wondered, when he came back ? / That she had grown older ? [...] It was true. Since her illness she had turned almost white* (39).

Clarissa (se dirigeant vers la table de toilette) plongea au cœur même de l'instant, le cloua sur place, l'instant de ce matin de juin sur lequel s'exerçait la pression de tous les autres matins, voyant comme pour la première fois le miroir, la table de toilette, et tous les flacons, se rassemblant tout entière en un point (en se regardant dans le miroir), regardant le visage rose, délicat, de la femme qui devait, le soir même, donner une soirée ; de Clarissa Dalloway ; d'elle-même.

Elle l'avait vu des milliers de fois, son visage, et toujours avec cette même imperceptible contraction ! Elle pinçait un peu les lèvres quand elle se regardait dans la glace. C'était pour rendre le visage plus effilé. Oui, c'était bien elle – effilée, comme une flèche, nette.¹ (*MD*, p. 1100)

L'instrument qui doit motiver le portrait du personnage est placé par Virginia Woolf entre parenthèses, à l'image de certaines précisions chronologiques, comme s'il était un simple appui du portrait et non ce qui le justifie. La pensée de Clarissa l'engendre en effet par un jugement porté sur elle-même, et ne trouve dans le miroir qu'un instrument prouvant ce qu'elle connaît déjà de sa personne. La description est des plus sommaires – l'important ici n'est pas ce qu'est Clarissa extérieurement, mais ce qu'elle ressent, comme dans l'exemple de Stephen se reflétant dans le miroir tendu par Mulligan – et, alors qu'on ne quitte pas les pensées de l'héroïne, le lecteur doit se satisfaire des descriptions les plus lacunaires, le visage « rose, délicat » et plus loin « effilé » qui ne nécessite pas d'être décrit davantage dans la mesure où Clarissa le connaît, pour l'avoir vu « des milliers de fois ».

La scène de Clarissa au miroir permet de mettre l'accent sur une technique originale développée par les modernistes anglo-saxons et intrinsèquement liée au roman du courant de conscience et à la raréfaction de la présence de l'instance narrative. Proposer en effet un pseudo-portrait fondé sur la perception de l'héroïne contrevient fondamentalement au mode d'appréhension d'un personnage au sein d'un monde fictionnel qui, contrairement à ce qui se produit dans la réalité lorsque nous sommes au contact des êtres, ne saurait délivrer aucune information déterminée au lecteur par ce seul recours à la perception. Joyce emploie une technique similaire par le truchement de l'idée de ressemblance physique qui ne peut avoir de sens, au sein d'un roman, que si elle est racontée ou si le lecteur peut rapprocher plusieurs personnages sur lesquels il disposerait d'informations physiques déterminées. L'on en trouve une trace dans « Les Rochers errants » lorsque Stephen fait face à sa sœur Dilly : « On dit

¹ « *Clarissa (crossing to the dressing-table) plunged into the very heart of the moment, transfixed it, there – the moment of this June morning on which was the pressure of all the other mornings, seeing the glass, the dressing-table, and all the bottles afresh, collecting the whole of her at one point (as she looked into the glass), seeing the delicate pink face of the woman who was that very night to give a party ; of Clarissa Dalloway ; of herself. / How many million times she had seen her face, and always with the same imperceptible contraction ! She pursed her lips when she looked in the glass. It was to give her face point. That was her self – pointed ; dartlike ; definite* » (40).

qu'elle a mes yeux. Est-ce ainsi que les autres me voient ? »¹ (*U*, p. 274). Là encore, le mécanisme d'authentification comme celui de saturation mettent à distance le portrait. Non seulement la ressemblance entre Stephen et Dilly ne peut dépasser le stade de l'authentification relative – le constat émane de la pensée de Stephen – mais, porosité entre le discours intérieur et les discours mondains oblige, le rapprochement est mis d'autant plus à distance que la ressemblance est moins constatée par Stephen lui-même que par une *doxa* représentée par un « on/*they* » indéfini qui achève d'annuler le portrait puisque la figure de Dilly Dedalus n'est jamais décrite. À quoi ressemblent les yeux de Dilly qui ressemblent aux yeux de Stephen ? La réponse n'est jamais donnée par le texte. L'on notera d'ailleurs la complexité du mécanisme de la ressemblance chez Joyce. Stephen pense en effet dans « Protée » : « Dans l'obscurité pécheresse d'un ventre je fus moi aussi fait, et non engendré. Par eux, l'homme qui a ma voix et mes yeux et la femme fantôme au souffle odeur de cendre »² (*U*, p. 42). Ainsi, Dilly a soi-disant les yeux de Stephen qui a soi-disant les yeux de son père : aucun narrateur ne confirme ce qu'un blanc du texte ne permet jamais de décrire plus précisément. Le lien entre les trois personnages est réactivé dans « Eumée », par Bloom cette fois, sans que le portrait ne soit ni précisé, ni totalement authentifié³, la voix de Bloom devenant aussi *a posteriori* une partie de ce « on » qui voit dans les yeux de Dilly ceux de Stephen et de Simon.

Une telle technique apparaît foncièrement différente d'un récit perspectiviste fondé sur la succession des points de vue dans lequel le narrateur resterait présent, ainsi du portrait de Vincent Molinier dans un passage qui s'adapte au regard de Lilian Griffith :

Lady Griffith aimait Vincent peut-être ; mais elle aimait en lui le succès. Vincent était grand, beau, svelte, mais il ne savait ni se tenir, ni s'asseoir, ni se lever. Son visage était expressif, mais il se coiffait mal. [...] Elle lui apprenait à soigner ses ongles, à séparer sur le côté ses cheveux qu'il rejetait d'abord en arrière, et son front, à demi caché par eux, paraissait plus pâle et plus haut. [...] Décidemment Lady Griffith aimait Vincent ; mais elle ne le supportait pas taciturne, ou « maussade » comme elle disait. (*FM*, p. 217)

Assez vague en l'état, le portrait de Vincent reste d'autant plus indéterminé que la focalisation interne condamne le récit à une authenticité relative qui dévoile au lecteur davantage l'image

¹ « *My eyes they say she has. Do others see me so ?* » (230).

² « *Wombed in sin darkness I was too, made not begotten. By them, the man with my voice and my eyes and a ghostwoman with ashes in her breath* » (35).

³ « Il éprouvait une vague inquiétude pour ce jeune homme assis près de lui et dont il scrutait furtivement le visage avec une certaine consternation, se rappelant qu'il arrivait tout droit de Paris ; les yeux plus particulièrement évoquaient d'une façon frappante le père et la sœur [...] » : « *With a touch of fear for the young man beside him, whom he furtively scrutinised with an air of some consternation remembering he had just come back from Paris, the eyes more especially reminding him forcibly of father and sister [...]* » (*U*, p. 695/607).

que Lilian a de Vincent qu'un portrait objectif. Toujours est-il que le portrait reste présent, les détails sont livrés là où les éléments physiques, chez Woolf et Joyce, sont purement perçus ou ressentis et par conséquent, impossibles à communiquer au lecteur. Certaines données physiques sont ainsi impossibles à reconstruire et ne peuvent, dès lors, qu'être imaginées, une autre façon de mettre en exergue la place fondamentale octroyée à l'imagination par la modernité¹.

c. *La fin du reflet*

Un même recours à l'imagination est rendu obligatoire par Ramón. La détermination du personnel romanesque est en effet quasi inexistante dans *L'Incongru* et *Le Romancier*. Le chapitre XIX intitulé « La Soubrette du dimanche et les aventures du dimanche » livre le seul embryon de description physique du personnage, mais il émane d'un fragment de discours direct de la soubrette et ne peut donc être investi que d'une authenticité relative : « Eh bien, moi, je passais et je me suis dit : il faut monter consoler ce jeune homme [...] »² (*I*, p. 99). C'est pourtant la seule notation qui permette de visualiser Gustavo qui demeure, pour le reste, un être sans âge et sans visage³. Or, à bien y regarder, il semble que Ramón multiplie les possibilités de description de son protagoniste comme pour mieux insister sur les blancs volontaires dans la détermination physique du personnage. De même que les horloges peuvent très bien être dépourvues d'aiguilles, les miroirs, chez Ramón, ne reflètent pas.

Dans le chapitre XII, « Un Velasquez ? Un Léonard ? », Gustavo reçoit « un monsieur en chapeau haut de forme et qui port[e] des lunettes de trois épaisseurs »⁴ (*I*, p. 69), qui croit déceler la présence, sous certains des tableaux que possède Gustavo, de toiles de maîtres. Après avoir épousseté le second tableau, sur lequel apparaît « une expressive et brillante tête de femme »⁵ (*I*, p. 70), Gustavo

demeura tout surpris de se voir dans le fond du tableau. Le mystérieux monsieur lui-même poussa un cri et tous deux restèrent en suspens face à l'évidence : le tableau n'était pas un tableau, c'était un miroir.⁶ (*I*, p. 71)

¹ Voir *supra*, p. 238-239.

² « *Pues yo pasaba, y me dije : “Pues hay que subir a consolar a ese joven [...]”* » (675).

³ « En dépit du fait qu'il soit le protagoniste du roman, Gustavo est un homme sans identité et dépourvu de caractérisation » : « *A pesar de ser el protagonista de la novela, Gustavo es un hombre sin identidad y falta de caracterización* ». A. SOBEJANO-MORÁN, *art. cit.*, p. 271.

⁴ « *un señor con sombrero de copa y unos lentes de tres gruesos* » (651).

⁵ « *una expresiva y brillante cabeza de mujer* » (652).

⁶ « *se quedó muy sorprendido de verse en el fondo del cuadro. El mismo señor misterioso dio un grito, y los dos*

L’outil le plus propice à la description apparaît, mais jamais le narrateur n’en profite pour préciser les traits du personnage de Gustavo. Ce qui était permis à l’inexistant, la figure de femme qui se reflétait dans le miroir sans être là, est interdit à l’existant, et ce n’est pas là le moindre des paradoxes du roman de Ramón. L’on pourrait ajouter l’argument de la hiérarchie narrative, mise à mal ici, puisque le personnage secondaire qu’est l’amateur d’art qui efface les tableaux de Gustavo est finalement mieux décrit que le protagoniste. À la description liminaire mentionnée plus haut, s’ajoutent en effet des précisions sur la tenue de ce dernier qui permettent de mieux le visualiser que Gustavo : « L’homme aux triples lunettes ôta sa redingote, ses manchettes, son petit col de curé [...] »¹ (I, p. 69). Tel est l’un des nombreux paradoxes du roman de Ramón : invisible, le protagoniste n’en est pas moins toujours là. Visibles, les personnages secondaires quittent la scène souvent après un acte seulement.

Il en va de même des chapitres suivis XV à XVII qui mettent en scène Gustavo dans sa volonté de se faire photographier. Le chapitre XV, qui illustre la séance de pose du protagoniste, ajoute à la photographie – qui pourrait justifier un portrait – le paragraphe suivant : « Gustavo regardait, dans toutes les glaces des vitrines, sa silhouette d’homme heureux, la silhouette dont il avait impressionné la plaque photographique »² (I, p. 83). Le terme « *silueta* » est ici signifiant : une « silhouette », c’est bien ce qu’est Gustavo dans le roman, et le chapitre XVI, dans lequel il va chercher les épreuves, déjoue également la description. Ce qui aurait pu donner lieu à une contemplation car « [s]e regarder dans un portrait devant le monde, c’est comme se regarder [...] dans le ruisseau de Narcisse »³ (I, p. 86), devient, quand débute le mystère de l’inconnue présente sur la même photographie, l’enquête d’un détective pour retrouver celle qui, elle, est minimalement décrite comme « pas laide »⁴ et « fort sympathique, avec des guiches qui lui donnaient un type très accusé »⁵ (I, p. 86).

Un même mécanisme se trouve dans le chapitre XXXVI au titre, finalement, antiphrastique : « Son portrait au salon ». Lors d’une visite au Salon – probablement du Louvre comme Gustavo se trouve à Paris, mais le texte ne le précise jamais – le protagoniste se rend compte que tous les regards convergent vers lui :

se quedaron suspensos frente a la evidencia : aquel retrato no era un retrato, era un espejo » (652).

¹ « *El hombre de los triples lentes se quitó la levita, los puños postizos, el cuello de cura [...]* » (651).

² « *Gustavo miraba en todas las lunas de los espectadores su silueta de hombre feliz, la silueta con que había dejado impresionada la placa fotográfica* » (663).

³ « *Mirarse en un retrato delante de gente es como mirarse en el arroyo narcísico* » (665).

⁴ « *No era fea* » (665).

⁵ « *de una gran simpatía, con unas retorcidas patillas que la daban gran carácter* » (665).

il se sentit observé par tout le public disséminé dans la rotonde.

Aucun doute : c'était lui qui appelait l'attention générale. Il tâcha d'écouter les petits murmures et entendit : « Oui, c'est lui... Lui-même... Indubitablement... Quelle étonnante ressemblance !... » Il comprit aussitôt qu'on le prenait pour un autre.

Alors il tourna la tête en tout sens pour trouver son portrait et, en le rencontrant [dans un cadre oval, il eut une immense surprise] car la ressemblance était merveilleuse.¹ (*I*, p. 187)

S'il ne s'agit évidemment pas du portrait de Gustavo, mais de celui d'un hypothétique sosie, ce dernier aurait néanmoins pu être décrit et jamais le narrateur n'offre l'*ekphrasis* attendue. Si la structure narrative du roman a peu à voir avec celles d'*Ulysse*, c'est néanmoins le même jeu autour d'une ressemblance en blanc qui apparaît ici. La détermination n'apparaît pas davantage lors du dernier passage faisant apparaître un simili-miroir : l'écran de cinéma dans lequel Gustavo se reconnaît. Dans tous les cas, l'occasion de portraiturer le personnage est escamotée et le blanc dans la texture de la fiction est d'autant plus accusé qu'il ne peut être justifié, à la différence de ce qui se produit chez Joyce ou Woolf, par la prééminence du discours intérieur.

Il en va pourtant différemment dans *Polycéphale et madame*, roman dans lequel le deuxième chapitre est entièrement dévolu à un portrait de Perfecto qui, lui, se reflète dans le miroir :

Dans les reflets de son miroir, lorsqu'il se rasait, il lui arrivait de découvrir, en des contre-jours sincères, l'abondance rousse de sa chevelure, ce reflet incarnat qui le ramenait aux races barbares, effet sanglant qui ne lui plaisait guère et semblait plutôt l'accuser.² (*PM*, p. 18)

Bien que plus courte que les références précédentes à l'utilisation du miroir dans une description, celle de *Polycéphale* n'en est pas moins riche de sens du fait de l'emploi du verbe « *encontrar* », « trouver », « rencontrer » et bien rendu dans la traduction de Carmen Abreu par le verbe « découvrir ». Ce que dit l'emploi de ce verbe, c'est l'impossibilité de fixer le personnage de Perfecto par une description dans la mesure où sa nature est d'être toujours autre du fait de la coexistence, en lui, des âmes cosmopolites de multiples ancêtres³. Créature

¹ « *se sintió observado por todo el público diseminado por la rotonda. / No había duda : él era el que llamaba la atención general. Trató de traducir el sumormujo de los murmullos y se dio cuenta de que decían : “Sí, es él... El mismo... Indudablemente... ¡ Qué tremendo parecido !” . Le tomaban por otro. / Entonces volvió la cabeza en todos sentidos tratando de encontrar su retrato, hasta que su asombro no tuvo límites al descubrirlo – también con marco oval – y de un parecido maravilloso » (740).*

² « *En los reflejos del espejo, al afeitarse, tenía días en que encontraba en contraluces sinceros el golpe rojizo de sus cabellos, el rescoldo encarnado que le remontaba a razas bárbaras, un efecto sangriento que no le hacía gracia y que parecía más bien una acusación » (360).*

³ C'est ce qui ressort, notamment, de la scène d'*innamoramento* avec sa future épouse Edma : « Je vous aimerai beaucoup, mais je varierai beaucoup dans ma façon de vous aimer... Je vous aimerai chaque jour différemment... selon l'âme de mes ancêtres ; car ce qu'ils nous ont légué de mieux, c'est la façon dont ils aimèrent. J'ai pour ancêtres un Russe, un Portugais, un Vénitien, un Bulgare, un Norvégien, un Irlandais, et

protéiforme, il répond à l'invisible qu'est Gustavo par une nature ondoyante. À en croire le texte, Perfecto est un type, mais il ne peut être qu'oxymorique dans la mesure où, d'une part, il est un type nouveau, impossible à comparer, par conséquent, à de potentielles versions précédentes et, d'autre part, la nature de Perfecto est d'être toujours autre, d'être polycéphale, précisément. Cela constitue une négation même de l'idée de type dans le sens d'une réduction à un ensemble de propriétés saillantes puisque le personnage est en constante mutation et n'est jamais le même. Perfecto est un type qui défie toute typification, contradiction qui n'effraie guère Ramón :

C'était l'époque de liberté de ce type exceptionnel, *cocktail* de races qui, s'il gardait en lui quelques éléments infantiles, touchait par d'autres à l'adolescence, et même, parvenait à la maturité.

[...]

Palpitante macération de races différentes ! Âmes inachevées !¹ (*PM*, p. 21)

La traduction ne rend qu'imparfaitement compte du sens du texte. « *¡ Almas sin cuajar !* » est rendu par « Âmes inachevées ! », mais le verbe « *cuajar* » doit sans doute ici être entendu dans son sens premier, celui qui est utilisé pour renvoyer au lait et qui signifie « cailler » ou, plus largement, et pour d'autre substance, « figer ». Ramón donne donc naissance à un monstre, c'est-à-dire à un type qui ne peut être figé, à une négation du type, par conséquent. Une fois encore, Ramón emprunte au réalisme pour mieux le dynamiter. Il ne s'interdit pas, d'ailleurs, de brocarder à mots couverts les tenants d'un réalisme désormais périmé dans deux occurrences dont l'esprit se rapproche du manifeste poétique du début du *Docteur invraisemblable* :

Son visage avait quelque chose d'abrupt, de désordonné, avec des grimaces de masques d'argile peinte. C'est en cela qu'il retrouvait en lui le Mexicain.

Visage larmoyant fait de mottes de glaise, physionomie sculptée par la main d'un dieu plus barbare que les autres. Le dieu baroque de l'autre hémisphère se disait, protestant contre les Apollons et les Ganymèdes : « Les belles statues, que de mal elles ont fait à la vie ! »² (*PM*, p. 18-19)

beaucoup d'Espagnols » : « *La amaré mucho, pero variaré mucho de modo de amar... La amaré todos los días diferente..., según el alma de mis antepasados, de los que lo que más queda en uno es cómo amaron... Y yo tengo un ruso, un portugués, un veneciano, un búlgaro, un noruego, un irlandés y muchos españoles...* » (*PM*, p. 25-26/365).

¹ « *Era el momento libre de aquel tipo excepcional, cocktail de razas, en el que si algunos elementos se quedaban infantiles, otros pasaban a adolescentes y otros entraban en la madurez / [...] ¡ Maceración temblorosa de razas diferentes ! ¡ Almas sin cuajar !* » (362).

² « *Una cosa había en su rostro abrupta, desordenada, con gesto de carátula de barro coloreado. En eso encontraba lo que tenía de mejicano. / Rostro lagrimeante de pallas de barro, fisonomía construida por la mano de un dios más bárbaro que los otros dioses : el dios barroquero del otro hemisferio, se decía, protestando de*

Le caractère moderniste d'un tel portrait n'est pas seulement relatif aux accents primitivistes, qui se retrouveraient au sein des avant-gardes picturales des premières décennies du vingtième siècle, à l'image du cubisme, dont témoigne la description du visage de Perfecto par la référence au « masque d'argile peinte », mais aussi à la notation métafictionnelle que constitue le paragraphe suivant. Si, au sens propre, un glissement s'opère du personnage européen vers un nouveau type sud-américain, c'est peut-être également au changement de modèles du romancier que Ramón fait ici référence. Les statues occidentales canoniques, « les Apollons et les Ganymèdes » – ou le Jupiter de Phidias dont Eugénie Grandet possède le front – n'ont-elles pas, par leur récurrence dans les descriptions romanesques pour rapprocher, par typification justement, le personnage d'un modèle, statufié les êtres, en somme, ne les ont-elles pas privés de vie ? L'on aboutit ici à un paradoxe qui verrait le modernisme, par la disparition des contours extrériorisés du personnage ou la promotion d'un nouveau type oxymorique chez Ramón, ré-humaniser un roman que le réalisme aurait déshumanisé, contrairement à ce qu'affirme Ortega. Cela n'empêche pas l'une des idées-clés développées par le philosophe espagnol de trouver une illustration particulièrement frappante au sein du roman moderniste : celle d'infra-réalisme.

3) « De véritables petits romans intérieurs » : l'infra-réalisme moderniste

a. Les micro-détails physiques

Si le roman moderniste refuse la description rhétorique, il met l'accent sur certains micro-détails corporels qui corroborent l'idée développée par Uri Margolin sous l'expression d'« inférence générique » par le biais de laquelle

nous attribuons à l'individu non actuel des propriétés absolues ou circonstancielles associées avec son genre/espèce. Ainsi, si Anna Karénine est une femme, elle possède certaines caractéristiques anatomiques, et si elle est un être humain, alors elle doit posséder la propriété circonstancielle de ressentir de la douleur lorsqu'on la frappe.¹

Si les personnages modernistes, primat des textures implicite et zéro oblige, demeurent souvent de simples silhouettes, les narrateurs se plaisent paradoxalement à mettre en exergue une partie ou une fonction du corps parmi les plus microscopiques :

los Apolos y Ganimedes : « ¡ Qué daño han hecho las pulidas estatuas a la vida ! » (360).

¹ U. MARGOLIN, « *Individuals in Narrative Worlds : An Ontological Perspective* », art. cit., p. 848 : « *In generic inference, we ascribe to the IND absolute or dispositional properties associated with its genus/species. Thus, if Anna Karenina is a woman, she has certain anatomical features, and if she is a human being, then she must possess the dispositional property of feeling pain when hit* ».

Julius grattait du bout de l'ongle de son petit doigt, qu'il portait en pointe et fort long, une petite tache de bougie, sur le tapis de la table. Soudain il s'aperçut que ce bel ongle était cassé. C'était une froissure transversale qui ternissait dans toute sa largeur le ton carné du cabochon. [...] Quoi qu'il en fût, le mal était irréparable ; Julius n'avait plus qu'à couper. Il en éprouva une contrariété très vive, car il prenait grand soin de ses mains et de cet ongle en particulier qu'il avait lentement formé et qui faisait valoir le doigt dont il accusait l'élégance. (CAV, p. 1170)

Le narrateur s'arrête dans ce passage sur le défaut le plus insignifiant et la micro-description de l'ongle sert ici une détermination implicite de la fatuité de ce personnage qui se rêve en académicien.

Une histoire d'ongle apparaît aussi dans *Le Docteur invraisemblable*, celle de « L'Homme à l'ongle très long », chapitre composé en français pour l'édition de 1925. Plus précisément, « c'est son ongle du petit doigt qui est si long ; il est aussi long que ces petites mains en ivoire que les gens utilisent pour se gratter dans le dos, manche compris » (DI, p. 211). Mais contrairement à ce qui se produit chez Gide, le détail physique peut, chez l'auteur madrilène, engendrer une influence délétère et plus périlleuse qu'une petite contrariété, sur la vie intérieure, comme c'est le cas ici :

Que les « onglifères » qui restent coupent leur ongle de collectionneur si difficile à conserver, car cet ongle démesuré influe sur le caractère et crée les mauvaises intentions, la saleté, la sornioiserie féline, et il entretient, comme s'il était l'ongle même du scorpion, un fond vénéneux chez celui qui le porte. (DI, p. 211)

Chez Ramón, un micro-détail physique extérieur peut expliquer voire engendrer un mouvement intérieur qui peut prendre la forme d'une pathologie et c'est souvent le corps qui est inspecté par le docteur Vivar dans ses enquêtes médicales au point que la table des matières dessine, pour qui la lit dans sa totalité, un résumé à grands traits des membres et des fonctions du corps humain¹, « de véritables petits romans intérieurs »² (DI, p. 46) comme l'écrit Ramon dans « Une étrange analyse d'urine ». Dans *Ciné-Ville* également les personnages, en particulier féminins, possèdent un corps figuré par certains de ses micro-détails, à l'image du grain de beauté d'Edma Blake, « bouchon de tout son sang »³ (CL, p. 57)

¹ « L'homme à barbe » (« *El hombre de las barbas* »), « Le sourire blanc » (« *La sonrisa blanca* »), « Une étrange analyse d'urine » (« *Un extraño análisis de orina* »), « Les yeux cernés » (« *Las ojeras* »), « La fausse natte » (« *La trenza postiza* »), « L'épaule » (« *El hombro* »), « Le petit bouton de la mort » (« *El granito de la muerte* »), « La moustache » (« *El bigote* »), « Les artères et le bracelet de fiançailles » (« *Las arterias y la pulsera de pedida* »), « Le poumon qui manque » (« *El pulmón menos* »), « Cas cérébraux » (« *Casos cerebrales* »), « Celui qui a beaucoup pensé au cœur » (« *El que ha pensado mucho en el corazón* »), « La goutte de sang » (« *La gota de sangre* »).

² « *Son una verdadera novela interior* » (110).

³ « *tapón de toda la sangre de Edma* » (85).

ou des « yeux verts » de Charlotte Bray, elle qui « sait piquer les épingles de ses cils dans celui qu'elle regarde »¹ (CL, p. 150).

Par l'intérêt porté à la vie psychique autant qu'aux micro-détails du corps, les modernistes quittent l'extérieur et la détermination équilibrée du personnage pour aller du côté de l'intériorité et d'une miniaturisation des données romanesques. Au travers de la mention du petit doigt de Julius de Baraglioul ou des micro-détails physiques des personnages ramoniens, les narrateurs semblent donner de parfaits exemples de ce que José Ortega y Gasset nomme « infra-réalisme », c'est-à-dire « une immersion sous le niveau de la perspective naturelle ». Et Ortega d'ajouter que

Les meilleurs exemples de la façon dont on dépasse le réalisme en voulant le pousser à l'extrême – il suffit pour cela d'observer une loupe à la main les choses microscopiques de la vie –, ce sont Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce.²

Si Ortega ne cite pas Gide, c'est bien une forme d'infra-réalisme qu'il met en scène dans *Les Caves du Vatican*. Ne se place-t-il pas en effet dans sa description liminaire de Julius de Baraglioul, « sous le niveau de la perspective naturelle » lorsqu'il fait dire à son narrateur que « [s]on sang coulait sans turbulence, mais non pas sans chaleur, ainsi qu'en eussent pu témoigner plusieurs aristocratiques beautés » (CAV, p. 1004) ? Bien entendu, le narrateur recourt ici à une image d'Épinal, celle de l'homme sensuel qui a parfois « le sang chaud ». Mais cette notation n'en sert pas moins de rappel de ce qui se déroule à l'intérieur même du corps de ces personnages que l'on ne saurait pourtant visualiser complètement, loin s'en faut. Puisqu'ils sont des existants dans le monde possible projeté par le texte, ils sont concernés par ces micro-détails qui font la vie par inférence générique, mais qui ne se voient pas nécessairement, ou en tout cas qui s'oublent : circulation du sang, respiration, travail digestif, clignement des yeux, tumescence et détumescence pour reprendre les deux « techniques » associées par Joyce à « Nausicaa » dans le schéma Gorman au sein d'un roman qui, rappelons-le, associe un organe à chacun de ses chapitres. Deux autres exemples se trouveraient d'ailleurs dans le chapitre II de la première partie des *Faux-Monnayeurs* : le « cœur un peu capitonné de graisse » (FM, p. 180) d'Oscar Molinier et la douleur au foie d'Albéric Profitendieu après la lecture de la missive de Bernard.

Chez Ramón, la question se pose du rapport entre cette potentielle veine infra-réaliste et celle du sur-réalisme analysé plus haut. Rappelons que l'auteur désigne par ce terme les

¹ « *sabía clavar los alfileres de las pestañas en aquel a quien miraba* » (152).

² J. ORTEGA Y GASSET, *La Déshumanisation de l'art*, op. cit., p. 95.

possibilités infinies du romancier pour rendre compte de la vie, du costumbrisme au merveilleux¹. Or, dans les romans les plus sur-réalistes, autrement dit les romans de la nébuleuse, Ramón ne recourt pas, contrairement à ce qui se produit dans *Le Docteur invraisemblable* ou *Ciné-Ville*, aux détails infra-réalistes, mais certaines notations s'en rapprochent et apparaissent particulièrement étonnantes, ainsi de celle qui concerne la motocyclette dans *L'Incongru* :

La moto a le droit d'aller partout où elle veut et est prête à tout.

Ses tripes, son intestin, sont toujours plus sobres d'essence et font marcher la machine comme un sou qui se serait mis à rouler de par le monde.² (*I*, p. 125)

Dans les romans de la nébuleuse les choses sont ainsi représentées avec les micro-détails qui font la vie des êtres, mais qui manquent aux personnages humains et Emmanuel Le Vagueresse a raison de rappeler que « Ramón crée une véritable “chosologie” [...] »³. Il en va de même dans *Le Réverbère 185*, roman inséré d'Andrés Castilla dans lequel les objets sont mieux décrits que le protagoniste du récit-cadre ne le sera jamais, y compris par la représentation d'une vie intérieure dont les héros ramoniens sont quasi systématiquement privés.

C'est dans *Ulysse* que l'infra-réalisme est poussé dans ses derniers retranchements, en particulier au sein d'« Ithaque » :

Il déboutonna successivement et de bas en haut gilet, pantalon, chemise et gilet de flanelle le long d'une ligne de poils noirs, follets et frisés, qui convergeaient en triangle depuis l'excavation pelvienne, sur la surface de l'abdomen et la dépression ombilicale, en suivant la tige rachidienne, jusqu'à l'intersection de la sixième vertèbre dorsale (correspondant aux pectoraux), et de là s'étendait des deux côtés à angle droit et se terminait en cercle décrit autour de deux points équidistants, à droite et à gauche, sur les sommets des protubérances mammaires.⁴ (*U*, p. 770)

Le même infra-réalisme informe deux scènes très différentes : la défécation de Bloom et le clignement d'yeux de Betty Flanders dans les premières pages de *La Chambre de Jacob*. La première représente l'irreprésentable, y compris après le naturalisme qui en avait pourtant

¹ Voir *supra*, p. 356.

² « La moto tiene permiso para ir a cualquier lado y está dispuesta a todo. / Su tripaje, su intestino, es cada vez más sobrio en gasolina y mueve a la máquina como a una moneda que se hubiese echado a rodar por el mundo » (694).

³ E. LE VAGUERESSE, *art. cit.*, p. 235.

⁴ « He unbuttoned successively in reversed direction waistcoat, trousers, shirt and vest along the medial line of irregular incrispated black hair extending in triangular convergence from the pelvic basin over the circumference of the abdomen and umbilicular fossicle along the medial line of nodes to the intersection of the sixth pectoral vertebrae, thence produced both ways at right angles and terminating in circles described about two equidistant points, right and left, on the summits of the mammary prominences » (671).

largement élargi les limites. « Épopée du corps humain »¹ selon les propos tenus par Joyce à Budgen, *Ulysse* se devait de montrer ce qui se passe « dans » le personnage, non seulement dans son esprit, mais aussi dans son corps, ces fonctions vitales que l'on peut postuler aux personnages de toute fiction par inférence générique, mais que si peu de textes disent. Francisco Umbral associe Gide et Gómez de la Serna à partir d'une expression qui évoque l'infra-réalisme d'Ortega et qui pourrait aussi être associée à un romancier comme Joyce :

Il [Ramón] sait, comme André Gide, que la peau est ce qu'il y a de plus profond, mais tout consiste, précisément, à approfondir la peau. Le réalisme ne restait qu'au niveau de la peau de l'Histoire [...] et de celle des êtres. Il faut exiger de la réalité davantage que ce qu'elle peut donner.²

Le bal des os de *Polycéphale et madame* comme la radiographie de Hans Castorp³ approfondissent la peau, tout comme la fin de « Calypso ». La scène de la défécation bloomienne est littéralement saturée de détails infra-réalistes qui concernent tous, peu ou prou, des questions physiques ou physiologiques d'une part, hygiéniques d'autre part, qui font la vie du personnage. Jamais l'expression de Valéry, « vivant *sans entrailles* »⁴, qui se rencontre parfois dans la critique pour décrire le concept de personnage, n'aura paru aussi déplacée que dans cette scène. Le lecteur suit en effet tout le processus de la défécation bloomienne, des premières impressions liées à l'envie, « [u]ne plénitude en lui, une pesanteur ; puis une douce détente des entrailles »⁵ (*U*, p. 74) jusqu'à la défécation proprement dite⁶ dont le rythme est savamment contrôlé par Bloom qui sent « sa propre odeur qui montait »⁷ (*U*, p. 75) avant que ce dernier ne finisse par « se torch[er] »⁸ avec le journal qu'il vient de lire.

¹ F. BUDGEN, *op. cit.*, p. 21 : « “Entre autres choses”, dit-il, “mon livre est l'épopée du corps humain” » : « “Among other things,” he said, “my book is the epic of the human body” ».

² F. UMBRAL, *op. cit.*, p. 102-103 : « *Sabe, con André Gide, que la piel es lo más profundo, pero todo consiste, precisamente, en profundizar la piel. El realismo se quedaba en la piel de la Historia [...], y en la piel de los seres. Hay que exigirle a la realidad más de lo que puede dar* ».

³ Voir *supra*, p. 240 et sq.

⁴ P. VALÉRY, *Tel quel*, in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 569.

⁵ « *He felt heavy, full : then a gentle loosening of his bowels* » (60).

⁶ « Paisible il se mit à lire, en se retenant, la première colonne, puis cédant en résistant, entreprit la seconde. À mi-colonne cessant toute résistance, il laissa ses entrailles se soulager à leur aise pendant qu'il lisait, lisait sans hâte cette légère constipation d'hier tout à fait finie. Pas trop gros j'espère, pour ne pas ramener les hémorroïdes. Non, juste ce qu'il faut » : « *Quietly he read, restraining himself, the first column and, yielding but resisting, began the second. Midway, his last resistance yielding, he allowed his bowels to ease themselves quietly as he read, reading still patiently that slight constipation of yesterday quite gone. Hope it's not too big bring on piles again. No, just right* » (*U*, p. 75/61).

⁷ « *his own rising smell* » (61).

⁸ « *wiped himself* » (62).

Bloom n'est évidemment pas le seul personnage du chapitre ni même du livre à être pourvu d'entrailles¹, un souvenir faisant aussi apparaître les problèmes digestifs de Molly, dont le discours direct s'invite dans la pensée bloomienne : « Ce chou m'a gonflée »² (*U*, p. 76). Il faut ajouter, outre ce qui entoure le fonctionnement des entrailles, certains micro-détails physiques évoqués par Bloom, que ces derniers le concernent directement, lui qui s'est « [é]raflé en [s]e rasant »³ (*U*, p. 75), l'haleine de Boylan qui « [sent] bon »⁴ ou encore les « [s]tries dans les yeux »⁵ (*U*, p. 76) de Molly qui évoquent un autre exemple, fameux, de description infra-réaliste de l'œil, en lien avec le personnage de Legrandin chez Proust :

Mais à ce nom de Guermantes, je vis au milieu des yeux bleus de notre ami se ficher une petite encoche brune comme s'ils venaient d'être percés par une pointe invisible, tandis que le reste de la prunelle réagissait en sécrétant des flots d'azur. Le cerne de sa paupière noircit, s'abaissa.⁶

Toutes ces précisions ne sont évidemment pas gratuites chez Joyce, pas plus que chez Proust d'ailleurs. Si elles participent de l'infra-réalisme du texte, elles n'en dessinent pas moins un portrait indirect de Bloom, en mettant en exergue un véritable don de l'observation y compris des plus petits détails de la vie, faisant de lui, si l'on peut dire, un Narrateur qui s'ignore.

La fin de « Calypso » illustre aussi deux des obsessions bloomiennes, l'hygiène et la santé. C'est ce qui ressort du projet fantasmé de « recréer » « tout le terrain »⁷ pour « ne jamais manquer de légumes verts »⁸ (*U*, p. 74), de son remède contre la constipation – « [c]onstipé une tablette de cascara sagrada »⁹ (*U*, p. 75) – du souvenir de Molly « se brossa[nt] les dents »¹⁰ (*U*, p. 76) et surtout, du souci de sa propre toilette, lui qui « n'[a] eu tout juste qu'un débarbouillage et un coup de peigne »¹¹ (*U*, p. 74) et qui ambitionne de prendre un bain, auquel le lecteur assistera dans le chapitre suivant, « Les Lotophages », qui permettra de nouvelles précisions physiques infra-réalistes :

¹ Voir *supra*, p. 151 et sq.

² « *I'm swelled after that cabbage* » (62).

³ « *nicked myself shaving* » (62).

⁴ « *a good smell of his breath* » (62).

⁵ « *Lines in her eyes* » (62).

⁶ M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 125.

⁷ « *to manure the whole place* » (61).

⁸ « *Always have fresh greens then* » (61).

⁹ « *Costive one tabloid of cascara sagrada* » (61).

¹⁰ « *Washing her teeth* » (62).

¹¹ « *Just had a wash and brushup* » (61).

Il voyait son torse et ses membres frôlés de l'eau, supportés, flotter faiblement citrins ; son nombril, bouton charnu ; il voyait la sombre brousse de son pubis flotter, flottante barbe de fleuve autour du père indolent des postérités, languide et flottante fleur.¹ (*U*, p. 96)

Ce qui participe, chez Joyce, de la construction des prédicats physiques et moraux du protagoniste n'apparaît, dans *La Chambre de Jacob*, que comme questionnement d'un (im)possible de l'écriture abandonné au seuil même du texte. Alors que Betty Flanders est en train d'écrire une lettre et suspend un instant sa plume, on lit en effet : « Elle cligna rapidement les paupières. Les accidents étaient des choses horribles. Elle les cligna de nouveau »² (*CJ*, p. 891). Apparaît ici, outre le micro-détail que constitue le clignement d'yeux, la tentative d'un roman impossible à écrire, qui consisterait à embrasser la totalité de l'univers fictionnel, à préciser les moindres faits et gestes, y compris les plus ténus, mais aussi les fonctions biologiques et les pensées d'un personnage de fiction. C'est une tentative, appliquée à l'écriture, d'une forme de simultanémentisme puisque le fragment de monologue intérieur de Betty Flanders se dit entre deux clignements de paupières qui pourraient lui être concomitants. Cette tentative est cependant vouée à l'échec car contrairement à la lecture d'un tableau, celle d'un roman est linéaire. Betty Flanders ne deviendrait-elle pas ici le reflet de Virginia Woolf qui d'emblée semble penser à mettre « un point final » à un texte proprement in-scriptible ? Mais comme l'écrit finalement Betty, « la seule chose à faire était de partir »³ et la lettre écrite par le personnage, comme le texte, reprend ou plutôt démarre, « sans tenir compte du point final »⁴ fantasmé.

Par l'infra-réalisme qu'ils déploient, les romans modernistes cherchent à signifier la vie du personnage, qui se rappelle au lecteur par des mentions microscopiques qui font passer l'inférence générique à la certitude et viennent contrebalancer la disparition des contours. Dans un même temps, de tels détails font aussi du personnage un rat de laboratoire, un instrument de réflexions et d'expérimentations servant un discours implicite sur la fiction elle-même, sur ses possibles et ses limites. Nos auteurs témoignent en effet de l'interrogation propre à la fiction quant à la complétude des individus qu'elle intègre : on peut chercher à décrire le mieux possible un personnage, il ne sera jamais possible de l'épuiser, d'en faire la réplique parfaite de la personne humaine puisque tout ce qui se passe en lui, en un instant, ne saurait être traduit par l'écriture. Pour le dire autrement, les trous dans la description physique

¹ « He saw his trunk and limbs riprippled over and sustained, buoyed lightly upward, lemonyellow ; his navel, bud of flesh : and saw the dark tangled curls of his bush floating, floating hair of the stream around the limp father of thousands, a languid floating flower » (79).

² « She winked quickly. Accidents were awful things. She winked again » (3).

³ « 'there was nothing for it but to leave' » (3).

⁴ « ignoring the full stop » (3).

traditionnelle des personnages permettent à la fois de remplir la détermination psychologique, mais aussi de conférer au roman une dimension ludique et réflexive en lien avec la définition même de la fiction, par le glissement du général au détail et de l'extérieur à l'intérieur. Roman expérimental que le roman moderniste, donc, et pas uniquement, comme cela est si souvent allégué, du fait de la langue et du style, mais bien aussi de la fictionnalité qui lui est propre.

b. *L'intériorité par le manque*

En elles-mêmes, les précisions infra-réalistes constituent déjà un défi lancé par les modernistes aux limites de la fiction. Des auteurs semblent néanmoins vouloir aller plus loin : non contents de suggérer la vie en remplissant le roman de détails, certains textes témoignent aussi d'un surinvestissement sémantique du manque, du blanc, qui attend le travail du lecteur pour dévoiler ce qui reste toujours tu par la texture explicite du texte, mais qui n'en est pas moins là. De ce point de vue, la structure même des œuvres joue un rôle prépondérant, des dispositifs les plus simples aux plus sophistiqués.

L'Incongru dévoile une structure fondée sur des effets de reprises. Rares sont les critiques à en avoir tiré toutes les conséquences et, plus largement, à avoir cherché à mettre au jour les mécanismes structuraux des romans ramoniens, préférant postuler, comme Antonio del Rey-Briones, qu'« il ne semble pas que Ramón établisse ses romans en accord avec une planification rigoureuse »¹. Miguel Gonzalez-Gerth cherche pourtant à dévoiler une structure claire dans l'analyse qu'il offre du roman mettant en scène Gustavo, peut-être trop claire précisément. Proposant des regroupements de plusieurs chapitres, le critique les analyse les uns à la suite des autres, d'une façon linéaire, comme si le roman suivait un schéma téléologique, de la naissance de Gustavo à son mariage dans le dernier chapitre. Mais à bien y regarder, il semble que la structure réelle du roman se soucie peu de linéarité et que les associations se fassent parfois à plusieurs chapitres de distance à partir de la réutilisation d'un ou plusieurs motifs. Si structure téléologique il y a, c'est dans l'appréhension du texte par le lecteur qu'elle se révèle, par son investissement dans le texte, par l'enquête à laquelle il doit se livrer pour découvrir qui est en vérité Gustavo et ce qu'il représente.

La comparaison entre les chapitres III et VI est de ce point de vue éclairante. Dans le premier, « L'Appel », Gustavo répond à l'invitation lancée par une femme brune qu'il ne connaît pas, à monter chez elle. Après un jeu de regards invraisemblable de chaque côté de la

¹ A. DEL REY-BRIONES, *op. cit.*, p. 64 : « No parece que Ramón planteara sus novelas de acuerdo con una planificación rigurosa ».

porte par l'intermédiaire du judas, l'Incongru finit par pénétrer dans l'appartement pour découvrir que la femme qui l'accueille n'est pas celle du balcon, mais une autre, la scène galante se poursuivant jusqu'à l'apparition inopinée du mari. Le chapitre VI, « La Maison de prédilection », se présente comme une réécriture inversée du précédent. Jouant auparavant le rôle de victime consentante d'une séductrice, c'est lui qui cherche la rencontre dans ce chapitre et fait la cour à une « blonde oxygénée »¹ (I, p. 38) qui finit par l'inviter à monter. Le cheminement de Gustavo condense en quelques lignes le jeu spatial du chapitre précédent qui était fondé à la fois sur le motif du judas et sur celui de l'escalier, qui servait de cachette à Gustavo pour échapper au mari importun. Deux paragraphes du chapitre VI exhibent ainsi leur lien avec l'aventure précédente :

Gustavo, avec l'audace que lui donnait sa foi en l'incongruité, fit le geste de « Je monte ? ». Elle lui répondit par un « Monte ! » discret, si discret qu'il aurait pu paraître obscur si elle n'était pas rentrée immédiatement comme pour le guetter par le judas quand il monterait.

Gustavo, [d'un mouvement rapide, fila comme le vent à travers le vestibule] et monta tranquillement l'escalier, goûtant le charme de cet escalier avec ses marches usées et son air vaste de salon de théâtre.² (I, p. 39)

Cette réécriture de la scène précédente met en exergue une double tendance chez Ramón. Premièrement, elle illustre la propension du romancier à vouloir épuiser un thème, non pas stylistiquement à la manière du Queneau des *Exercices de style*, mais par toutes les versions différentes qu'il pourrait connaître dans le monde possible projeté par le texte, qui fonctionne selon une temporalité cyclique fondée sur le retour de situations incongrues. Dans le cas de la rencontre de hasard avec une figure féminine, l'impulsion peut être le fait du personnage masculin ou féminin, la femme peut être brune ou blonde, mariée ou non, plus ou moins pure ou perverse. À partir de ce seul fait, des pages et des pages pourraient être écrites, sans que Gustavo ne change rien à son comportement. La réécriture interne a toutefois un autre impact sur le monde fictionnel du texte. Une fois introduit dans l'appartement de la femme, dans le chapitre VI, Gustavo semble décidé à y demeurer :

Il resterait caché, abrité, tremblant de joyeux frissons de chien, dans cette admirable maison, aux côtés de cette femme qui s'était conduite à son égard comme une vieille épouse, car elle apparaissait éminemment matrimoniale sous la courteline aux papillons.¹ (I, p. 42)

¹ « una rubia oxigenada » (627).

² « Gustavo, con el atrevimiento que le daba su fe en la incongruencia, la hizo el gesto de “¿ subo ? ” [...] Ella respondió con un “ sube ” disimulado, que hubiera resultado oscuro si no se hubiera metido hacia dentro a continuación, como para ponerse a mirar por la mirilla cuando subiese. / Gustavo, rápido, escabulléndose como el viento en el portal, subió las escaleras con sosiego, mirando bien el encanto que había en aquella escalera, con sus tacones desgastados, con su gran espacio de salón, como si antiguamente la escalera hubiera sido un teatro » (627-628).

Or le chapitre suivant, « Une Nuit de Noël », ne constitue en aucun cas la suite directe de cette aventure et son commencement établit un blanc dans le texte et dans la chronologie des événements : « C'est avec désespoir que Gustavo vit venir la fête de Noël. Il était seul et n'aimait point aller cette nuit-là avec des femmes faciles [...] »² (I, p. 43). Que s'est-il passé entre les deux chapitres ? On pourrait, pour apporter un élément de réponse, convoquer la théorie de l'écart minimal, mais dans le cas de *L'Incongru*, c'est la chaîne des causes et des effets qui est annulée : dans le monde fictionnel invraisemblable projeté, celle-ci est bien souvent extrêmement lâche lorsqu'elle n'est pas purement et simplement rompue. Le chapitre III est à cet égard révélateur : Gustavo est appelé par une jeune femme, cause de sa montée dans son immeuble, mais l'effet, la rencontre et la relation amoureuse, est perturbé dans la mesure où la femme qui l'accueille n'est pas celle qui l'a appelé. Chez Ramón, le principe de l'écart minimal est dès lors inopérant : puisque les lois qui régissent le monde fictionnel ne sont visiblement pas les mêmes que dans notre monde actuel, il serait faux d'essayer de remplir les blancs et les trous par la connaissance que nous avons des relations humaines réelles et c'est le texte, lui seul, et le système de répétitions avec variations qu'il met en place, qui peut nous indiquer la façon idoine de combler les blancs. Si le chapitre VI réécrit le troisième, il est alors licite de postuler que le dénouement a été le même : du bien-être initial, Gustavo est passé à une forme de mal-être ou de péril, du fait de l'arrivée inopinée d'un époux – la figure féminine n'est-elle pas rapprochée, dans le passage cité ci-dessus, d'une « vieille épouse » ? – ou de ce trait de caractère propre au protagoniste et que le texte construit implicitement par la disposition même de ses chapitres, qui l'entraîne à refuser tout attachement durable aux figures féminines.

Dans son article consacré au roman, Antonio Sobejano-Morán postule que « Gustavo se définit à partir de sa relation avec les femmes » et que celles-ci « fonctionnent comme une espèce de miroir dans lequel [il] se reflète »³. L'image n'est néanmoins jamais reflétée directement et c'est au lecteur qu'il revient de la construire en remplissant les blancs d'un texte qui, toujours, se répète, et délivre l'une de ses clés à l'orée même du chapitre VI :

¹ « Él se quedaría escondido, abrigado, temblando con alegres temblores de perro, en aquella casa admirable y junto a aquella mujer que se había portado con él como una antigua esposa, pues resultaba eminentemente matrimonial bajo la colcha de las mariposas » (631).

² « Gustavo entró en la Nochebuena con desesperación. No tenía a nadie ni quería ir con mujeres fáciles aquella noche [...] » (631).

³ A. SOBEJANO-MORÁN, *art. cit.*, p. 269 : « Gustavo se define a partir de su relación con las mujeres, y la mujer funciona como una especie de espejo en el que se mira Gustavo ».

Gustavo savait [que les différences entre les femmes n'existent pas]. Il n'y a que des maisons, des fenêtres, des chambres distinctes, des meubles de différents styles, des positions plus ou moins stables.¹ (I, p. 37)

S'il n'existe pas de différence entre les femmes, alors les conclusions des épisodes qui les mettent en scène ne sont pas différentes non plus et c'est par le seul recours au texte que le lecteur peut ici remplir les blancs délibérément ménagés par Ramón et qui permettent de construire au moins un prédicat moral du protagoniste, de cet autre homme sans qualités de la littérature moderniste : une certaine forme de lâcheté dans son rapport au féminin, une tendance à profiter des occasions sensuelles de la vie couplée à une volonté farouche de conserver sa liberté d'agir. On comprend mieux que *L'Incongru* ait pu être lu comme un roman du donjuanisme. Mais cette référence n'est jamais explicitement construite par Ramón, autrement dit, elle n'appartient pas au domaine déterminé du texte, mais prend vie du fait de sa construction même, du système de répétitions et de certains blancs signifiants. La finesse du jeu ramonien est bien analysée par Ugo Santiago :

Il y a une densité de sa prose ou apparemment tout est dit et en même temps en laissant des trous où rien n'est complètement dit. Ces « hors-texte » de Ramón sont manipulés de main de maître [...]. Il travaille avec le vide, avec le non-dit, avec quelque chose qui apparemment dit tout et qui est en train de non dire tout le temps [...]. Il semble dire tout et il retire le tapis à la fin.²

C'est une certaine idée du personnage insaisissable qui émane de *L'Incongru*, alors même que Gustavo pourrait sembler le personnage le plus schématique qui soit.

S'il est un autre texte qui semble suivre un mouvement analogue à celui de Ramón, c'est bien *Ulysse*. Rien ne relie en apparence les deux œuvres, en dépit de leur contemporanéité et de leur aspect expérimental, mais, comme dans le cas de l'œuvre consacrée à Gustavo, le roman qui met en scène Bloom se pense comme une construction labyrinthique. Cette dernière est ponctuée, notamment, par les relations entretenues par le protagoniste avec les femmes, qu'elles soient établies ou fantasmées. De son lever à son coucher avec Molly, de l'inconnue observée quelques minutes dans « Les Lotophages » à la maquerelle Bella Cohen et ses putains dans « Circé », en passant par Joséphine Breen et Gerty MacDowell, la journée de Bloom s'effectue dans un Dublin aux accents aussi féminins que le

¹ « Gustavo sabía que no hay mujeres diferentes. No hay más que casas, balcones, habitaciones distintas, muebles de distinta clase, posiciones más o menos oscilantes » (626).

² U. SANTIAGO, dans *La Tertulia des incongrus*, conception d'A. FLAVELL, F. ESTEBE, avec F. Delay, R. Lewinter, L. Alcoba, M. Cardoze, P. Lartigue, U. Santiago, intervention radiophonique sur France-Culture, le 14 mars 1991, cité par E. LE VAGUERESSE, « Ramón ou la subversion du roman », in É. MARTIN HERNANDEZ (éd.), *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, coll. « Cahiers de recherches du CRLMC », 1999, p. 188.

pseudo-Madrid ramonien. Comme Ramón, Joyce se plaît à réécrire certaines scènes auxquelles le lecteur croit avoir déjà assisté. L'on pourrait même considérer qu'un chapitre entier du roman est consacré à ces réécritures et, si « Circé » n'est pas que cela, il semble que ce soit l'un des moyens, nombreux, pour appréhender ce qui constitue le chapitre à la fois le plus long, mais aussi le plus complexe du roman. Plusieurs exemples auraient pu être sollicités, nous en avons choisi un en particulier.

Le passage qui met en contact Bloom et Madame Breen dans « Circé » constitue une réécriture de la scène située dans « Les Lestrygons » au cours de laquelle les deux personnages se croisent par hasard, les quelques mots échangés étant interrompus par la nécessité, pour la figure féminine, de rejoindre son époux Denis, lequel est la victime d'une plaisanterie douteuse prenant la forme d'une missive anonyme contenant les énigmatiques lettres « *U. P.* », traduites dans le texte français par « Fou. Tu. ».

Les détails de « Circé » renvoyant plus ou moins explicitement à l'épisode des « Lestrygons » ne manquent pas. Dans l'ordre du texte, la première réplique de Bloom prend le contre-pied de l'implicite présent dans une pensée de l'épisode des « Lestrygons ». Le constat bloomien, qui euphémise l'observation des effets du temps sur la physionomie de la dame, « Rides autour de la bouche. Un an seulement de plus que Molly »¹ (*U.*, p. 178) devient, dans « Circé », compliment direct : « Vous avez une mine épatante. Pharamineuse »² (*U.*, p. 498). Dans la même réplique, les mots de Bloom, « Le noir réfracte la chaleur »³, s'ils évoquent une pensée du personnage au moment de sa sortie matinale au contact du soleil qui lui suggère qu'il fera chaud, surtout en noir, renvoient aussi implicitement à la rencontre de Madame Breen qui s'étonne de la tenue de deuil portée par le personnage : « Je vois que vous êtes en noir. Vous n'avez pas... ? »⁴ (*U.*, p. 176). Il faut ajouter, au moment de l'apparition du mari de Madame Breen dans « Circé », celle, concomitante, du « petit Alf Bergan »⁵, que Bloom, dans « Les Lestrygons », soupçonne dans son monologue intérieur d'être potentiellement à l'origine du mauvais tour joué à Denis Breen : « Fou. Tu. : foutu. Je donnerais ma tête à couper que c'est Alf Bergan ou Richie Goulding. Ont manigancé cette sale blague à la brasserie écossaise »⁶ (*U.*, p. 179). De plus, dans « Circé », il est écrit que le

¹ « *Lines round her mouth. Only a year or so older than Molly* » (147).

² « *You're looking splendid. Absolutely it* » (423).

³ « *Black refracts heat* » (423).

⁴ « *You're in black I see. You have no...* » (145).

⁵ « *Little Alf Bergan* » (425).

⁶ « *U. P. : up. I'll take my oath that's Alf Bergan or Richie Goulding. Wrote it for a lark in the Scotch house, I bet anything* » (148).

petit Alf Bergan est « drapé dans le poêle de l'as de pique »¹, cette dernière expression faisant référence à un rêve de Denis Breen dont son épouse fait état à Bloom dans « Les Lestrygons » : « - M'a réveillée au milieu de la nuit, dit-elle. Il avait un rêve, un cauchemar. [...] Prétendait que l'as de pique était en train de monter l'escalier »² (*U*, p. 177). L'inscription étrange de la carte montrée à Bloom par Madame Breen se retrouve également : « Fou. Tu. : foutu »³ (*U*, p. 501). Mais la rencontre de « Circé » dévoile des références à d'autres passages du texte, ainsi des mots « Pour un peu d'amour »⁴ (*U*, p. 500) prononcés par Madame Breen et qui renvoient à l'une des chansons mentionnées par Molly dans « Calypso », tout comme le « *Voglio e non* » (*U*, p. 501/425) au sujet duquel Molly interroge Bloom quant à la prononciation idoine de l'italien.

Comme chez Ramón, la réécriture de la scène des « Lestrygons » au sein de « Circé » impose au lecteur, mais à un degré incomparablement plus complexe, la structure d'*Ulysse* n'étant pas fondée uniquement, à l'inverse de celle de *L'Incongru*, sur la répétition, de faire fonctionner sa mémoire, moins pour retrouver la scène réécrite, de laquelle il peut avoir le souvenir, que pour élucider toutes les autres références qui renvoient à d'autres chapitres du roman. La réécriture permet aussi de mieux déterminer la nature de la relation entre Bloom et Madame Breen dans la mesure où « Circé » ajoute des détails que le texte avait, jusqu'alors, tenus sous silence. C'est le cas de cette soirée commune :

Vous rappelez-vous, par une sorte d'arrangement rétrospectif, cette vieille nuit de Noël où on pendait la crémaillère chez Georgina Simpson, pendant qu'ils jouaient au jeu d'Irving Bishop, trouver l'épingle les yeux bandés et lecture de pensée ! Sujet, qu'est-ce qu'il y a dans cette tabatière ?⁵ (*U*, p. 500)

La question se pose de savoir si les données nouvelles des biographies fictionnelles des personnages délivrées au sein de « Circé » doivent être considérées comme vraies dans le monde fictionnel projeté par le texte. Du fait du statut hallucinatoire de « Circé » – Bloom ne rencontre pas véritablement à cette heure Madame Breen, mais ne la rencontre que dans un monde fictionnel fantasmagique – il semble qu'il faille une autre attestation de cette attirance réciproque, dans le discours du narrateur ou de l'un des personnages, pour la porter au compte

¹ « *cloaked in the pall of the ace of spades* » (425).

² « - *Woke me up in the night, she said. Dream he had, a nightmare. [...] Said the ace of spades was walking up the stairs* » (146).

³ « *U. p. : Up* » (426).

⁴ « *Love's old sweet song* » (425).

⁵ « *Do you remember, harking back in a retrospective arrangement, Old Christmas night Georgina Simpson's housewarming while they were playing the Irving Bishop game, finding the pin blindfold and thoughtreading ? Subject, what is in this snuffbox ?* » (424).

des faits fictionnels. C'est de Molly qu'émane, au cours de son monologue final, l'authentification du souvenir :

je sais qu'il lui faisait du plat quand je suis entrée en scène il dansait avec elle où l'accompagnait le soir de la crémaillère de Georgina Simpson il a essayé de me faire avaler que c'était parce qu'il n'aimait pas la voir faire tapisserie [...] ¹ (U, p. 808)

« Par une sorte d'arrangement rétrospectif » pour citer un *Leitmotiv* du texte joycien, le monologue de Molly confère une validité au souvenir partagée par Madame Breen et Bloom dans l'hallucination circéenne de ce dernier. Toutefois, si chez Ramón les réécritures internes permettent de remplir un blanc ou de l'expliquer, l'épisode passé mentionné dans « Circé » vient plutôt accuser, d'une façon suspecte, l'absence du souvenir commun dans la scène des « Lestrygons » autant que celle d'un désir, même éteint, entre les deux personnages. « Circé » et « Pénélope », Molly n'étant pas dupe de leur attirance mutuelle, le signifient au contraire très largement. En somme, pourquoi le texte n'en fait-il pas état lors de la rencontre diurne des deux personnages ? Il est en effet particulièrement étonnant de constater que parmi les contacts de Bloom avec la gent féminine, qu'ils soient directs ou médiatisés, celui de Madame Breen est le seul peut-être à ne pas témoigner d'un certain investissement érotique, même latent. Si Bloom n'était coutumier du fait, cette absence manifeste de désir passerait inaperçue, mais par la comparaison avec les autres rencontres, l'absence des « Lestrygons » devient suspecte.

Sans chercher à dresser l'inventaire exhaustif des rencontres féminines bloomiennes, il faut préciser que chacune ou presque est investie d'une charge érotique du point de vue du protagoniste. C'est en effet le cas dans « Calypso », à deux reprises, d'abord, par l'observation de « la bonne des voisins »² qui le précède chez le charcutier Dlugacz, le regard de Bloom « se complaisa[nt] à ses hanches vigoureuses »³ et lui faisant venir à l'esprit « [l]e saut que fait sa jupe tordue à chaque vlan »⁴ quand « elle tape un tapis sur la corde »⁵ (U, p. 64). Molly, ensuite, est regardée avec une certaine sensualité, « ses formes rebondies »⁶ et « l'intervalle entre les nénés volumineux et doux, fléchis dans sa chemise de nuit comme les

¹ « I know they were spooning a bit when I came on the scene he was dancing and sitting out with her the night of Georgina Simpons housewarming and then he wanted to ram it down my neck on account of not liking to see her a wallflower [...] » (702-703).

² « the nextdoor girl » (52).

³ « His eyes rested on her vigorous hips » (52).

⁴ « The way her crooked skirt swings at each whack » (52).

⁵ « Whacking a carpet on the clothesline » (52).

⁶ « her bulk » (56).

mamelles d'une chèvre »¹, mais aussi « [l]a chaleur de sa chair » qui « mont[e] du lit et se mêl[e] à l'arôme du thé qu'elle vers[e] »² (U, p. 69). Ensuite, dans « Les Lotophages », une inconnue montant dans un cabriolet engendre d'abord l'investissement érotique bloomien et la pulsion scopique est presque assouvie, n'était un fâcheux tramway :

Attention, attention ! Éclair de soie des bas blancs cossus. Attention !
Un pesant tramway donnant du timbre s'interposa.³ (U, p. 81)

Dans le même chapitre, la lecture de la lettre de Martha tend à prouver que la relation épistolaire entretenue par Bloom et elle n'est pas envisagée comme purement platonique, en atteste l'arrière-plan sado-masochiste, « Je voudrais bien pouvoir vous punir pour cela »⁴, le fait que Martha ait appelé Bloom « méchant garnement »⁵ et la mention d'une vengeance : « [S'il vous plaît], écrivez-moi une longue lettre et [dites m'en plus]. Rappelez-vous que si vous ne le faites pas, je me vengerai »⁶ (U, p. 85). Au surplus, la colère de Martha semble porter sur un mot employé par Bloom, gaillard sans doute – « S'il vous plaît dites-moi exactement ce que veut dire ce mot-là »⁷. Il faudrait ajouter, hormis la figure de Zoé, l'une des prostituées de Bella Cohen qui a un contact physique avec Bloom dans l'un des passages non hallucinés de « Circé »⁸, Gerty MacDowell dans le chapitre « Nausicaa », support scopique de la masturbation du personnage sur la plage de Sandymount.

Ce qui peut légitimement surprendre le lecteur aguerrri du texte joycien, c'est précisément l'absence quasi totale de tout investissement érotique dans la rencontre de Madame Breen. Contrairement aux autres figures féminines rencontrées, ce ne sont pas en effet les formes de la figure féminine ou le support traditionnel du fétichisme bloomien, à savoir les bas ou les pantalons, qui sont observés, mais quasi uniquement les yeux, qui apparaissent à plusieurs reprises dans le passage :

Triste de perdre ses vieux amis disaient les prunelles pathético-féminines de Mme Breen.
Assez là-dessus maintenant. Son mari ; prudemment :

¹ « *between her large soft bubs, sloping within the nightdress like a shegoat's udder* » (56).

² « *The warmth of her couched body rose on the air, mingling with the fragrance of the tea she poured* » (56).

³ « *Watch ! Watch ! Silk flash rich stockings white. Watch ! / A heavy tramcar honking its gong slewed between* » (66).

⁴ « *I do wish I could punish you for that* » (70).

⁵ « *naughty boy* » (70).

⁶ « *Please write me a long letter and tell me more. Remember if you do not I will punish you* » (70).

⁷ « *Please tell me what is the real meaning of that word* » (70).

⁸ Après avoir passé une main « *doucement sur sa cuisse gauche* », « *Sa main [celle de Zoé] s'insinue dans la poche gauche du pantalon de Bloom et ramène une pomme de terre noire et dure toute ratatinée* » : « *A hand slides over his left thigh* », « *Her hand slides into his left trouser pocket and brings out a hard black shrivelled potato* » (U., p. 530-531/453).

- Et votre seigneur et maître ?

Mme Breen leva deux grands yeux. Toujours aussi beaux.¹ (*U*, p. 176)

Un nouvel échange de regards intervient un peu plus loin, lorsque Mme Breen cherche dans son sac la carte reçue par son mari, sur laquelle nous reviendrons : « Sa main cessa de farfouiller. Ses yeux le fixaient, dilatés par l'inquiétude, et pourtant souriants »² et Bloom ne la quitte pas des yeux : « Laissons-la parler. Regardons-la bien dans les yeux. Je vous crois. Fiez-vous à moi »³ (*U*, p. 177). Plus loin, lorsque la conversation glisse sur l'accouchement laborieux de Mina Purefoy, le « regard appuyé [de Bloom] b[oit] ses paroles »⁴ (*U*, p. 178). Cette insistance sur les yeux pourrait témoigner d'un attachement plus tendre que sensuel pour Mme Breen si d'autres détails ne venaient le mettre à distance : l'usure de la tenue de la figure féminine⁵, les signes du vieillissement comme on l'a vu et l'ennui de sa conversation⁶.

La lecture de « Circé » permet de jeter un regard différent sur la rencontre car le chapitre témoigne, pour la première fois d'une façon explicite dans le texte, de l'attirance passée des deux figures. Cette attirance, Marie-Danièle Vors en décèle les traces dans le seul souvenir commun, évoqué d'une façon extrêmement brève dans le monologue intérieur bloomien au sein des « Lestrygons » : « Elle était Josie Powell. Chez Luke Doyle il y a belle lurette, Dolphin's Barn, les charades »⁷ (*U*, p. 178). Selon elle en effet,

[c]'est seulement à partir de ce point de la rencontre avec Mme Breen que nous avons la confirmation, avec l'intrusion dans le texte du nom de jeune fille de celle-ci, d'une attirance passée, à peine suggérée jusqu'ici, entre les deux personnages.⁸

On peut y déceler un indice, entre pensée consciente et inconsciente, d'une forme d'attirance, Bloom mettant à distance la figure du mari pour retrouver la jeune femme d'alors par son nom de jeune fille. Mais cette attirance ne peut être saisie que lors d'une relecture de l'épisode éclairée par les données de « Circé ». La question qui se pose en effet consiste à savoir pourquoi Bloom ne se souvient pas, dans « Les Lestrygons », de l'épisode mentionné dans

¹ « - *Sad to lose the old friends, Mrs Breen's womaneyes said melancholily. / Now that's quite enough about that. Just quietly : husband. / - And your lord and master ? / Mrs Breen turned up her two large eyes. Hasn't lost them anyhow* » (146).

² « *Her hand ceased to rummage. Her eyes fixed themselves on him wide in alarm, yet smiling* » (146).

³ « *Let her speak. Look straight in her eyes. I believe you. Trust me* » (146).

⁴ « *His heavy pitying gaze absorbed her news* » (147).

⁵ « La même robe de serge bleu qu'elle portait il y a deux ans, montre la corde. [...] Misère décente. Elle qui s'habillait avec goût » : « *Same blue serge dress she had two years ago, the nap bleaching. [...] Shabby genteel. She used to be a tasty dresser* » (*U*, p. 178/147).

⁶ « Il la regardait toujours, sans laisser paraître son ennui » : « *He looked still at her, holding back behind his look his discontent* » (*U*, p. 178/147).

⁷ « *Josie Powell that was. In Luke Doyle's long ago, Dolphin's Barn, the charades* » (147).

⁸ M.-D. VORS, « "Les Lestrygons" : Notice », in J. JOYCE, *Œuvres II, op. cit.*, p. 1333.

« Circé ». N'est-ce pas plutôt qu'il ne veut pas se souvenir ? De ce point de vue, la traduction d'un fragment du monologue intérieur de Bloom doit être revue pour interpréter différemment son attitude. Juste après l'évocation très brève d'un souvenir commun, le texte de Joyce dit en effet : « *Change the subject* » soit, littéralement, « Changeons de sujet ». Là où la traduction témoigne d'une interprétation selon laquelle Bloom veut changer le sujet de la conversation avec Mme Breen qui porte, en l'occurrence, sur le mari de cette dernière, le texte original témoigne d'une équivoque, la pensée bloomienne pouvant s'adapter indistinctement à la conversation ou au fil de son discours intérieur. Plus étonnant encore, la première question posée par Bloom à Mme Breen après sa décision consciente de changer de sujet fait apparaître un lapsus :

- Voyez-vous quelquefois Mme Beaufoy ? demanda M. Bloom.
- Mina Purefoy ?
- C'est à Philip Beaufoy que je pensais.¹ (*U*, p. 178)

Si le lapsus ne concerne pas directement Mme Breen, il n'en témoigne pas moins du fait que l'inconscient de Bloom travaille durant la scène.

Notre hypothèse est ainsi la suivante : le texte de « Circé » dévoile l'inconscient bloomien durant sa « véritable » rencontre avec Mme Breen, ce qui s'est joué au plus profond de lui durant la scène des « Lestrygons » et que le texte ne suggère que par de micro-détails, imperceptibles à la première lecture. Aussi l'épisode de « Circé » impose-t-il un retour en arrière, nécessaire, pour avoir accès aux fantasmes que Bloom refoule. Traiter « Circé » comme représentation de l'inconscient de Bloom n'est pas nouveau, cela a déjà été suggéré², mais l'épisode mettant en scène Mme Breen n'est pas sans conséquences sur l'image que Joyce renvoie du monologue intérieur. Celui-ci n'est pas directement capable de dévoiler l'inconscient du personnage, comme on le croit parfois, mais il ne peut que donner des indices que « Circé » vient compléter. En l'occurrence, la ligature entre les deux épisodes pourrait conduire le lecteur sur une fausse piste : c'est certes un attachement sentimental que l'attrait de Bloom pour les yeux de Mme Breen et les scènes ajoutées par Circé, en particulier l'envoi d'une carte de Saint-Valentin³, viennent dessiner, mais qui s'associe en réalité à la véritable

¹ « - *Do you ever see anything of Mrs Beaufoy, Mr Bloom asked. / - Mina Purefoy ? she said. / Philip Beaufoy I was thinking* » (147).

² « Ce sabbat, qui met au défi les tentatives du lecteur pour l'assigner à un point de vue narratif – même l'hypothèse que l'épisode transcrit les hallucinations de Bloom et de Stephen est insuffisante –, ne devient compréhensible qu'à considérer l'épisode comme une sorte d'inconscient du texte, la matrice d'où procéderaient – au moins pour partie – les autres épisodes ». R. SALADO, « Les mondes possibles dans *Ulysse* de Joyce », *art. cit.*, p. 248.

³ « C'est moi qui vous avais envoyé cette valentine de la tendre gazelle » : « *'Twas I sent you that valentine of*

pulsion bloomienne, qui n'est autre qu'une pulsion de reproduction. Juste après les premiers échanges de la conversation, et en particulier la question de Bloom sur les enfants de Mme Breen, le personnage observe le ventre de cette dernière, la tournure en langue originale faisant intervenir un terme associé au lexique de la vue que la traduction française escamote. Celle-ci donne en effet « Combien en a-t-elle ? Il n'y en a pas qui s'annonce » quand il faudrait plutôt traduire « *How many has she ? No other in sight* » par « Combien en a-t-elle ? Pas d'autre en vue » (*U*, p. 176/145), cette première occurrence s'associant aux utilisations ultérieures du lexique de la vue pour montrer que Bloom regarde peut-être Mme Breen dans les yeux pour éviter d'observer son ventre.

Cela pourrait d'ailleurs entériner l'une des interprétations possibles du contenu, fort bref, de la carte reçue par le mari légitime de Mme Breen. Ce que la traduction rend en effet par « Fou. Tu. : foutu » (*U*, p. 177), c'est « *U. P. : up* ». Il s'agit là de l'une des nombreuses énigmes, non explicitement élucidées, d'*Ulysse*. Nous ne reviendrons pas ici sur toutes les lectures possibles, mais rappellerons que phonétiquement, la lecture des deux lettres séparées par un point peut s'entendre « *you pee* » soit « tu pisses ». Dans *Ulysses on the Liffey*, Richard Ellmann suggère que l'inscription pourrait laisser entendre qu'en état d'érection Denis Breen émet de l'urine et non du sperme¹. Il voit ainsi dans cette lecture une suite à la série de régurgitations qui ponctuent tout l'épisode des « Lestrygons », mais aussi et surtout un nouveau détail au sein de la thématique de la stérilité et de l'impuissance qui constitue un motif important d'*Ulysse*. Aussi est-il possible d'envisager que Bloom, inconsciemment, fantasme soit de devenir un contrepoint de Denis Breen, lui qui a fait plusieurs enfants à sa compagne, mais qui en est désormais incapable, soit de devenir son double, lui qui n'a eu aucun rapport sexuel complet avec Molly depuis la mort de leur fils Rudy. Cela est d'autant plus vrai que l'inconscient bloomien auquel l'on a peut-être accès dans « Circé » associe largement Mme Breen et Molly elle-même par la reprise de certains motifs antérieurs du roman. L'une des répliques prononcées par Mme Breen, « Cet instant divin mais bien trop court. Pour un peu d'amour »² (*U*, p. 500) fait en effet réapparaître le titre de cette chanson que Molly mentionne à Bloom dans « Calypso », tout comme « *La ci darem la mano* », duo de *Don Giovanni* réemployé ici dans une réplique de Bloom et autre air cité antérieurement par Molly. Son emploi dans « Circé » est toutefois signifiant : Bloom le susurre en effet juste

the dear gazelle » (*U*, p. 500/424).

¹ R. ELLMANN, *Ulysses on the Liffey*, London, Faber and Faber, 1972, p. 75.

² « *The dear dead days beyond recall. Love's old sweet song* » (425).

après avoir passé au doigt de Mme Breen « une bague surmontée d'un rubis »¹, accomplissant ainsi un simulacre de mariage. Se mêlent ainsi, dans l'inconscient bloomien, à la fois une attirance amoureuse, sexuelle – une réplique de Bloom intègre la publicité pour les pâtés Prunier qui est construite sur l'équivoque sexuelle « *to pot one's meat* » soit « empoter sa viande » – et la problématique de la fructification de l'union. Tout se passe en effet comme si l'arrière-plan de la rencontre de Mme Breen mettait en œuvre une projection bloomienne inconsciente dans laquelle la femme se substituerait à Molly en tant qu'épouse légitime, mais la question reste entière de savoir si leur union charnelle, contrairement à ce qui se produit dans leur couple respectif depuis une date plus ou moins longue, pourrait engendrer la vie. C'est une question qui trouve un écho dans « Pénélope ». D'une façon signifiante, l'interrogation autour de la fécondité se trouve très étroitement associée, dans le monologue de Molly, à la figure de Madame Breen, appelée par son nom de jeune fille :

ils ne sont contents que quand ils nous ont gonflé comme des éléphants ou comme je ne sais quoi supposons que je risque d'en avoir un autre pas de lui [Boylan] quoique s'il était marié il aurait sûrement un bel enfant vigoureux encore je ne sais pas Poldy a plus de jute en lui oui ça serait une chose épatante je pense que c'était la rencontre de Josie Powell et l'enterrement et de penser à moi avec Boylan c'est tout ça qui l'a émoustillé [...]»² (*U*, p. 808)

Bloom serait-il un homme plus fécond que Boylan ? Le passage impliquant Madame Breen dans « Circé » fait mention de sa semence, sans qu'il soit possible de jauger de sa qualité par la réplique du personnage de la Maquerelle : « *Jewman's melt* » soit « semence de youpin » dont Joyce a suggéré la traduction suivante, conservée dans le texte : « Espèce de bout coupé ! » (*U*, p. 503/427). Entre la version originale et sa traduction, l'on glisse d'une simple allusion antisémite à une désignation de la circoncision qui peut aussi se lire, ici, comme une castration symbolique. Ce qui apparaît néanmoins, par l'union de ces différents passages, c'est le même fantasme, au sein du couple Bloom, d'une sexualité redevenant fructueuse : car si Molly a bel et bien réalisé ce que Bloom, lui, n'a fait que fantasmer, soit une union sexuelle avec un autre, la pensée de Boylan ramène indirectement Molly vers son mari, elle qui finit par voir, avant de sauter à une autre pensée, « une chose épatante » dans la possibilité d'avoir un nouvel enfant... de Bloom.

¹ « *a ruby ring* » (425).

² « *not satisfied till they have us swollen out like elephants or I dont know what supposing I risked having another not off him though still if he was married Im sure hed have a fine strong child but I dont know Poldy has more spunk in him yes thatd be awfully jolly I suppose it was meeting Josie Powell and the funeral and thinking about me and Boylan set him off [...]* » (702).

La vie trouve ainsi de multiples chemins dans le roman moderniste, des mieux balisés aux plus sinueux et l'un des apports de la sémantique des mondes possibles et de l'analyse ontologique du personnage réside précisément dans l'élargissement des modes de figuration de ce dernier, par rapport aux acquis de la narratologie classique ou des théories pragmatiques de la lecture. Qu'il s'agisse en effet des analyses pionnières de Dorrit Cohn ou de celles, plus récentes, de Vincent Jouve ou de Belinda Cannone, toutes insistent largement sur les effets illusionnistes permis par le dévoilement de la vie intérieure. Si cette dernière est bel et bien massivement traitée par les romanciers modernistes anglo-saxons, et construit effectivement ce que Jouve nomme un « effet-personne » soutenu également, dans *Ulysse* et *Mrs Dalloway*, par la pratique transfictionnelle¹, elle n'est pas le seul moyen pour créer des existants que le lecteur voit vivre et agir devant ses yeux. Le surinvestissement de la vie intérieure engendrerait d'ailleurs, les exemples traités ci-dessus le prouvent, un clivage entre les différentes formes modernistes, qui ne recourent pas que la différence entre les insulaires et les continentaux, mais se retrouve même parfois au sein de la production de certains auteurs, à l'exemple de Virginia Woolf.

Le propre de la fiction moderniste ne réside pas seulement dans le dévoilement de la vie. Il repose, aussi et surtout, dans une attitude réflexive qui consiste à interroger les limites de la fiction. Jusqu'ici, celles-ci ont été associées aux effets liés à l'absence radicale de données fictionnelles, comme aux micro-détails qui donnent à voir ce que, souvent, la fiction ne montre pas. Cependant, opérer, selon les termes d'Ortega, « une immersion sous le niveau de la perspective naturelle » n'implique pas que la vie des individus possibles, mais aussi celle des formes desquelles ils sont intrinsèquement dépendants. Si l'intériorité des personnages est mise à nu, il en va de même du squelette de la fiction elle-même qui est plus ou moins explicitement dévoilé au lecteur.

En 1984, Suzi Gablik publie un ouvrage dont le titre, traduit en français par *Le Modernisme et son ombre* est, en langue originale, plus inquiétant : *Has Modernism Failed ?* soit, littéralement, *Le Modernisme a-t-il échoué ?* Si l'ouvrage de Gablik concerne majoritairement les arts visuels, la question peut aussi être formulée dans la sphère littéraire. Comment expliquer en effet, au regard du projet partagé par les romanciers modernistes – figurer la vie – les reproches couramment adressés aux œuvres de ces auteurs et qui portent souvent sur les personnages de la fiction eux-mêmes² ? On peut se demander si la démesure

¹ Voir *supra*, p. 381.

² Deux exemples parmi d'autres : au moment de la publication des *Faux-Monnayeurs*, John Charpentier parle de l'impuissance gidienne « à douer de vie des personnages indépendants et à les laisser agir par eux-mêmes, ce qui

du projet n'entraîne pas une série de dommages collatéraux dont la principale victime serait le personnage et au premier rang desquels on placerait la fin de la prééminence narrative conférée au protagoniste. Les analyses ci-dessus ont déjà, ici et là, mis l'accent sur la poétique du nombre qui informe les projets modernistes et qui se construit peut-être aux dépens du protagoniste, que l'on pense aux multiples figurants individualisés de *Mrs Dalloway* ou aux personnages secondaires mieux déterminés que Gustavo dans *L'Incongru*. L'idée de fragmentation, traitée plus haut en lien avec les phénomènes d'insertion¹, se retrouverait finalement associée au personnage, la vie concernant toutes les figures humaines du roman, au risque de faire peser un péril d'ordre narratif sur le héros, menacé de disparition. Il ne s'agit pas encore de ce que la théorie des années soixante, après Nathalie Sarraute, nommera l'ère du soupçon. Jamais le modernisme ne traite le personnage comme une « notion périmée »² selon le mot de Robbe-Grillet : au contraire, il est placé dans une position fondamentale puisqu'il soutient l'édifice métafictionnel. Pour cette raison même toutefois, le personnage apparaît menacé : peut-il être vivant lorsqu'on lève le rideau sur les conditions même de sa création ? C'est à cette interrogation, que nous baptiserons l'ère du péril, que la fin de cet ouvrage sera consacrée.

III. *Struggle for life* ou l'ère du péril

1) Le péril narratif

a. *Le roman surpeuplé*

À des degrés divers, les romans qui nous occupent sont littéralement surpeuplés. Françoise Pellan, et nous la croyons sur parole, dénombre environ cent-soixante personnages dans *La Chambre de Jacob*³ et Gide pourrait presque rougir des quarante-trois figures qui apparaissent dans *Les Faux-Monnayeurs*. À ce surpeuplement du monde fictionnel, les romans des premières décennies du vingtième siècle ajoutent cependant une donnée : la mise en question du caractère arbitraire qui sous-tend le principe d'élection du protagoniste.

est la qualité essentielle du romancier ». J. CHARPENTIER, *Mercure de France*, 1^{er} avril 1926, cité par A. GOULET, *Lire « Les Faux-Monnayeurs » de Gide, op. cit.*, p. 3. De même, Arnold Bennett considère, à propos de *La Chambre de Jacob*, que « les personnages ne restent pas vivants dans l'esprit du lecteur parce que l'auteur a été obsédé par des détails d'originalité et d'ingéniosité ». A. BENNETT, *The Critical Heritage*, London, New York, Routledge, 1997, p. 133, cité et traduit par A. HABERER, « *La Chambre de Jacob* : Notice », in V. WOOLF, *Œuvres romanesques I, op. cit.*, p. 1403.

¹ Voir *supra*, p. 223 et sq.

² A. ROBBE-GRILLET, « Sur quelques notions périmées », in *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de minuit, 1961, p. 25-44.

³ F. PELLAN, *op. cit.*, p. 122.

Benoît Tadié analyse ce qu'il perçoit comme une caractéristique importante du roman moderniste : un véritable emballage du procédé de nomination qui ne s'accompagne pas nécessairement d'un dévoilement des biographèmes de ceux qui sont pourtant, présents ou absents, des personnages de la fiction. Ce dernier écrit en effet que « des appellations sont distribuées et [que] rien ne suit ». Selon lui, « [p]oésie et prose sont théoriquement hostiles à un tel procédé : les textes modernistes l'emploient au contraire sans cesse »¹. Et Tadié de convoquer les listes, parfois longues, de ces « figurants-hapax » qui « disparaissent sitôt mentionnés » et qui constituent l'un des outils permettant d'affirmer selon lui « la nature parodique des textes modernistes »². Il s'agirait en somme de personnages-blancs, qui ne sont d'ailleurs pas totalement des personnages selon la théorie ontologique d'Uri Margolin dans la mesure où ils sont certes nommés, mais jamais prédiés.

La lecture du dénouement de *Tarr* de Wyndham Lewis, qui s'achève sur la mention d'un personnage féminin absolument nouveau au nom énigmatique – Prism Dirkes³ – et qui ne sera par conséquent jamais développé, conduit Tadié à analyser cette pratique moderniste comme une manière de discréditer la figure du héros :

si des textes comme *Tarr* s'articulent autour de personnages centraux, ou de « héros » (c'est-à-dire qu'ils peuvent se lire aussi comme des fictions classiques), les figurants-hapax démultipliés à leurs côtés de façon quasiment aléatoire viennent jeter la suspicion sur la notion même de « héros ». Ils suggèrent cent autres romans « à développer » qui remettent en question celui qui leur a été préféré. *Tarr*, semble dire Lewis, aurait aussi bien pu commencer avec « Prism Dirkes » au lieu de « Bertha » : la fonction représentative du récit, comme condensé de l'expérience humaine chargé d'apporter un sens au lecteur, s'abolit ici dans les multiples scénarios morts-nés qui y figurent en négatif.⁴

Avant de commenter cette affirmation et de montrer ses limites au contact, non seulement de Virginia Woolf – systématiquement ignorée par Benoît Tadié alors qu'elle appartient de plein droit, ne serait-ce que par *La Chambre de Jacob*, mais aussi par ses articles de la fin de la

¹ B. TADIÉ, *op. cit.*, p. 192-193.

² *Ibid.*, p. 194.

³ « *Tarr* toutefois eut trois enfants d'une personne du nom de Rose Fawcett, qui le consola par la suite des splendeurs de sa "femme parfaite". Mais déjà, derrière la silhouette pâle quoique massive de Rose Fawcett, s'en profile une autre. Celle-ci marque un retour à la parade sexuelle. La morne et lourde bêtise de Rose Fawcett exigeait en compensation le fin visage maquillé et interrogateur de Prism Dirkes ». W. LEWIS, *Tarr*, trad. B. LAFOURCADE, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1970, p. 547. « *Tarr, however, had three children by a lady of the name of Rose Fawcett, who consoled him eventually for the splendours of his "perfect woman."* But yet beyond the dim though solid figure of Rose Fawcett, another rises. This one represents the swing back of the pendulum once more to the swagger side. The cheerless and stodgy absurdity of Rose Fawcett required as compensation the painted, fine and enquiring face of Prism Dirkes ». W. LEWIS, *Tarr*, London, Jupiter Books, 1968 [1918], p. 299.

⁴ B. TADIÉ, *op. cit.*, p. 193-194.

décennie 1910, à la période qu’il assigne au modernisme (1908-1922)¹ – mais aussi de Joyce, peut-être faut-il commencer par poser la question de la possible historicisation de cette pratique.

Elle semble appartenir en propre au modernisme et ne se rencontre guère chez Balzac, pas davantage chez Zola ou Dickens, ni même chez Flaubert. En reprenant *L’Éducation sentimentale* comme mètre-étalon, c’est sur le terrain des valeurs que l’héroïsme du « jeune homme » dont le roman de Flaubert est l’« histoire » est en péril, nullement du point de vue de la préférence, conférée selon Tadié d’une manière tout à fait arbitraire chez les modernistes, qui lui est accordée à lui plutôt qu’à un autre, Deslauriers ou Hussonnet par exemple². Autrement dit, si le roman de formation flaubertien glisse déjà de l’unique au multiple, il ne met pas en péril le statut de protagoniste de Frédéric d’autant plus qu’aucun personnage, même le plus secondaire, ne se voit totalement privé de biographèmes, manière d’instituer, par un critère quantitatif qui vaut autant du point de vue de la présence que du degré de connaissance que possède le lecteur sur tel ou tel personnage, une répartition relativement claire entre protagoniste et personnages secondaires.

L’on pourrait aller plus loin dans l’histoire littéraire du roman en remarquant, par exemple, qu’un texte aux personnages fort nombreux comme le *Lord Jim* de Joseph Conrad ignore aussi l’utilisation de ce type de figurant-hapax. Une hiérarchie se fait jour au sein du roman entre le protagoniste – Jim, héritier à plus d’un titre de Frédéric Moreau, protagoniste indiscutable et indiscuté du roman qui porte son nom et de toutes les histoires tissées autour de lui dont le narrateur Marlow se fait le dépositaire, mais peu héroïque sur le plan des valeurs, du moins dans un premier temps, puisque ses grandes espérances sont ruinées après qu’il a abandonné, avec les autres membres de l’équipage, un navire en perdition – et les personnages secondaires et figures d’arrière-plan, présences de circonstance qui ne fonctionnent que comme les réflecteurs humains d’un moment de la vie et de la carrière de Jim, mais qui n’en sont pas moins prédiquées. C’est le cas du Danois contre lequel Jim se serait battu lors d’une soirée malheureuse :

¹ La romancière posséderait en effet toutes les caractéristiques pour appartenir de plein droit au corpus moderniste tel qu’il est défini par Tadié : la valeur métalittéraire de sa production tout comme sa participation à la vie des petites revues de l’époque, puisque « Le Roman moderne », par exemple, est publié dans le *TLS* en 1919.

² « Sa conscience nous apparaît certes plus souvent et c’est sa vie que nous suivons d’abord, mais c’est la “quantité” de sa présence qui le différencie des autres personnages et non la “qualité” de son être, ou si peu [...] ». I. DAUNAS, *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 2002, p. 133.

Ce fut une de ces lamentables bagarres de salle de bar, et son adversaire était une espèce de Danois bigle dont la carte de visite mentionnait, en dessous de son nom à coucher dehors : premier lieutenant de la marine royale siamoise. Ce type, naturellement, était un joueur de billard complètement nul, mais il n'aimait pas se faire battre, je suppose. Il avait suffisamment bu pour devenir mauvais après la sixième partie et faire une remarque méprisante sur le compte de Jim.¹

Anonyme, ce personnage n'en est pas moins pourvu de quelques traits saillants qui permettent de le réaliser dans l'esprit du lecteur et qui le dissocient d'un simple nom jeté au hasard, d'une façon aléatoire, au sein d'une liste : Marlow précise sa nationalité, son « nom à coucher dehors » qui insiste sur son caractère d'étranger, son métier, ses goûts en matière de loisir et un trait de caractère. Évidemment, un tel exposé, rapide, est nécessairement modalisé puisque les récits dont Marlow est le dépositaire concernant Jim sont souvent de deuxième ou troisième main, mais il n'empêche que la figure d'arrière-plan demeure, chez Conrad, déterminée d'une façon minimale.

La mention du nom d'un personnage inconnu pour clôturer le *Tarr* de Lewis peut se comprendre selon les termes d'une analyse à la fois prospective et rétrospective. Selon le mot de Gide, elle met comme arbitrairement fin à un roman qui « pourrait être continué » (*FM*, p. 422), l'absence de dénouement étant unanimement reconnue, de Frank Kermode à Umberto Eco en passant par David Lodge, comme l'un des critères formels du modernisme². Une telle fin peut au surplus inviter le lecteur à revenir sur la fiction qui vient d'être lue pour y percevoir finalement un péril d'ordre narratif : si *Tarr* a été le protagoniste éponyme du roman, cela aurait tout aussi bien pu être le cas de Prism Dirkes dont le nom est au moins aussi intrigant. Il serait tentant d'associer le dénouement de *Tarr* à ceux de *La Chambre de Jacob* et des *Faux-Monnayeurs* qui, tous deux, s'achèvent par un nom. Comment ne pas songer ici aux *Faux-Monnayeurs* et à sa dernière phrase : « Je suis bien curieux de connaître Caloub », point final d'un roman qui sera aussi la dernière phrase que le lecteur pourra lire du journal d'Édouard. Selon une analyse prospective, libre au lecteur de donner un sens à cette affirmation, que ce soit en fantasmant une hypothétique suite du roman de Gide ou, selon une lecture moins parafictionnalisante, en y lisant l'annonce d'une curiosité nouvelle d'Édouard, qui doublerait celle du lecteur, pour une figure que le roman n'a fait qu'ébaucher. Car contrairement à Prism Dirkes, Caloub n'est pas un inconnu : puîné de la famille Profitendieu,

¹ J. CONRAD, *Lord Jim*, trad. H. BORDENAVE, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009 [1982], p. 245. *Lord Jim : a Tale*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1988, p. 199 : « It belonged to the lamentable species of bar-room scuffles, and the other party to it was a cross-eyed Dane of sorts whose visiting-card recited, under his misbegotten name: first lieutenant in the Royal Siamese Navy. The fellow, of course, was utterly hopeless at billiards, but did not like to be beaten, I suppose. He had had enough to drink to turn nasty after the sixth game, and make some scornful remark at Jim's expense ».

² Voir *supra*, p. 87.

il est cette figure que l'on aperçoit brièvement, dans le chapitre II de la première partie, se désespérant de voir sa bougie se consumer, ne lui permettant pas ainsi « d'achever un livre d'aventures » (*FM*, p. 191), lui qui aurait pu être le héros d'aventures potentielles s'il ne restait bouclé – le nom de Caloub est une anagramme (Caloub-boucla) – dans une pension. Autrement dit, le romanesque, chez Gide comme chez Cervantès avant lui, est affaire de sortie, du moins pour les jeunes gens : Bernard, Olivier ou même Vincent, or Caloub demeure un personnage possible davantage qu'un personnage réel du roman. Son exemple peut néanmoins servir d'emblème.

Les conclusions tirées par Tadié s'appuient largement sur des exemples empruntés à la poésie et sur celui de *Tarr*. L'application de son analyse à un corpus romanesque plus large la neutralise toutefois en partie car il semble que Gide, Joyce, Ramón et Woolf soient plus proches d'un Conrad que d'un Lewis. Il est vrai que le roman moderniste est surpeuplé, vrai également qu'il dévoile de très nombreux figurants, souvent des ébauches davantage que des personnages complets. *Mrs Dalloway* comme *Ulysse* dévoilent ainsi des listes, le premier particulièrement lors de la soirée de Clarissa, par l'entremise de Wilkins, le majordome, qui égrène des noms à intervalle régulier dont certains nous sont connus, d'autres non : « “Lady et Miss Lovejoy... Sir John et Lady Needham... Miss Weld... Mr. Walsh” »¹ (*MD*, p. 1218), « Le colonel et Mrs. Garrod... Mr. Hugh Whitbread... Mr. Bowley... Mrs. Hilbery... Lady Mary Maddox... Mr. Quin »² (*MD*, p. 1221). Le narrateur se fait parfois son relais : « Ce qu'il y avait de bizarre dans tout cela, c'est ce sentiment qu'on avait, en les voyant monter l'escalier les uns après les autres, Mrs. Mount et Celia, Herbert Ainsty, Mrs. Dakers... »³ (*MD*, p. 1221). Chez Joyce, la pratique de la liste de personnages n'est pas rare. Dans « Les Bœufs du soleil », c'est la totalité de la troupe présente à l'hôpital qui est énoncée :

Là y avait chacun côté la table file de escoliers, savoir Dixon par le nom [...], ensemble siens compaigns Lynch et Madden, clerks en médecine, et le franc homme qui a nom Lenehan et un certain de Alba Longa, dit Crotthers, et le jeune Stephen qui mine avait de novice et était au haut bout d'icelle table et Costello que en surnom Punch Costello ils le appellent [...] et au sien côté sire Léopold le débonnaire. Ainçois le jeune Malachie attendaient [...].⁴ (*U*, p. 439)

¹ « ‘Lady and Miss Lovejoy... Sir John and Lady Needham... Miss Weld... Mr. Walsh’ » (183).

² « ‘Colonel and Mrs. Garrod... Mr. Hugh Whitbread... Mr. Bowley... Mrs. Hilbery... Lady Mary Maddox... Mr. Quin’ » (187).

³ « And what was so odd about it was the sense one had as they came up the stairs one after another, Mrs. Mount and Celia, Herbert Ainsty, Mrs. Dakers – » (187).

⁴ « There was a sort of scholars along either side the board, that is to wit, Dixon yclept [...] with other his fellows Lynch and Madden, scholars of medicine, and the franklin that hight Lenehan and one from Alba Longa, one Crotthers, and young Stephen that had mien of a frere that was at head of the board and Costello that men clepen Punch Costello [...] and beside the meek Leopold. But on young Malachi they waited for [...] » (371).

Plus loin, dans le chapitre « Eumée », la liste des participants aux obsèques de Paddy Dignam, racontés dans « Hadès », est rappelée grâce à la lecture du journal par Bloom :

*Nous avons relevé les noms de : Patk. Dignam (fils), Bernard Corrigan (beau-frère), John Henry Menton, avoué, Martin Cunningham, John Power [...], Thomas Kernan, Simon Dedalus, Stephen Dedalus B. A., Edward J. Lambert, Cornelius Kelleher, Joseph M'C Hynes, L. Boom, C.P. M'Coy – M'Intosh, etc.*¹ (U, p. 698)

Dans « Ithaque », la pratique de la liste se systématisait : celle du chapitre précédent est reprise pour qu'à chaque nom soit associé la mention « au lit »² ou « au tombeau »³ (U, p. 763) pour Dignam, correspondant à l'activité, si l'on peut dire, des participants aux obsèques juste après le départ de Stephen de chez Bloom qui, lui, n'est pas couché. Quelques lignes plus loin, une liste d'anciens camarades de Bloom, décédés, prend le relais (U, p. 763/665) puis, vers la fin du chapitre, celle des supposés amants de Molly⁴ (U, p. 794/692).

Il n'est pas anodin de constater que la plupart de ces listes de personnages interviennent dans ce qui constitue, toutes proportions gardées, les *climax* des romans, étroitement liés au protagoniste : la soirée de Clarissa d'une part, le retour au 7 Eccles Street de Bloom d'autre part. Elles pourraient ainsi vérifier l'hypothèse émise par Benoît Tadié, à la différence près qu'aucun des figurants intervenant au sein de ces listes n'est un parfait inconnu. Chacun peut en effet être défini au moins par une fonction : invité de Clarissa dans un cas, connaissance de Bloom dans l'autre. En vérité, l'on pourrait émettre l'idée que le péril narratif encouru par les protagonistes ne découle pas, contrairement à ce qu'affirme Tadié, de figurants-hapax parfaitement inconnus du lecteur et non prédiqués, mais au contraire de l'individualisation minimale opérée le plus souvent par les narrateurs des romans et dont *La Chambre de Jacob* donne l'exemple achevé.

L'un des nombreux tours de force de ce roman surpeuplé consiste à individualiser, d'une façon minimale, les figurants, y compris ceux qui n'apparaissent qu'une seule fois dans le texte. Un exemple :

Steele fronça le sourcil, mais il était content de l'effet produit par le noir – c'était exactement la note qu'il fallait pour faire tenir le reste ensemble. « Oui, on peut apprendre à peindre à

¹ « The mourners included : Patk. Dignam (son), Bernard Corrigan (brother-in-law), John Henry Menton, solr., Martin Cunningham, John Power [...], Thomas Kernan, Simon Dedalus, Stephen Dedalus, B. A., Edward J. Lambert, Cornelius Kelleher, Joseph M'C. Hynes, L. Boom, C. P. M'Coy, – M'Intosh, and several others » (609).

² « *in bed* » (665).

³ « *in grave* » (665).

⁴ Voir *supra*, p. 267 et sq.

cinquante ans ! Prenez Titien... » et ainsi, ayant trouvé la bonne nuance, il leva les yeux et vit avec horreur un nuage au-dessus de la baie.¹ (*CJ*, p. 893)

Pourvu d'un nom, d'une fonction, d'une vie intérieure tissée de croyances dont le texte dévoile un rapide fragment, de sentiments : Steele est une esquisse de personnage qu'il ne tiendrait qu'à la volonté de la romancière de compléter. Cette pratique se maintient dans toute la suite de *La Chambre de Jacob*, comme en atteste la figure, n'apparaissant là encore qu'une fois dans le roman, de Milly Edwards, serveuse « du restaurant de l'Express Dairy Company »², « aux cheveux peignés en pâles tresses »³ (*CJ*, p. 1004). Dans cet exemple, le personnage reste une ébauche, mais qui n'en porte pas moins un nom complet et est individualisé d'une façon minimale par une fonction et un détail physique.

La même technique est employée dans *Mrs Dalloway* où les scènes de foule s'avèrent révélatrices. Au moment du passage de la voiture du dignitaire, le narrateur du roman égrène les noms des passants qui l'observent. Nous analysons plus haut le cas de Moll Pratt⁴ – discrète figure transfictionnelle – mais il faudrait lui adjoindre d'autres personnages : « Edgar J. Watkiss, avec son rouleau de tuyaux de plomb autour du bras, dit tout haut, en manière de plaisanterie bien sûr : "Le char du premier ministre" »⁵ (*MD*, p. 1079) ;

Clarissa était retenue d'un côté de Brook Street ; Sir John Buckhurst, le vieux juge, de l'autre, avec la voiture entre eux (Sir John avait siégé dans la magistrature pendant des années, et il aimait les femmes élégantes) [...] ⁶ (*MD*, p. 1082) ;

Le prince vivait à St. James's Palace ; mais il allait peut-être venir ce matin rendre visite à sa mère.

C'est ce que se dit Sarah Bletchley, son bébé dans les bras, levant un pied, puis l'autre, comme si elle était chez elle, à Pimlico, devant son pare-feu, mais sans quitter le Mall des yeux [...] ⁷ (*MD*, p. 1084) ;

¹ « Steele frowned ; but he was pleased by the effect of the black – it was just that note which brought the rest together. 'Ah, one may learn to paint at fifty ! There's Titian...' and so, having found the right tint, up he looked and saw to his horror a cloud over the bay » (4).

² « the Express Dairy Company's shop » (103).

³ « with the pale plaits of hair » (103).

⁴ Voir *supra*, p. 378.

⁵ « Edgar J. Watkiss, with his roll of lead piping round his arm, said audibly, humorously of course : 'The Prime Minister's kyar' » (15).

⁶ « Clarissa was suspended on one side of Brook Street ; Sir John Buckhurst, the old judge on the other, with the car between them (Sir John had laid down the law for years and liked a well-dressed woman) [...] » (18).

⁷ « The Prince lived at St. James's ; but he might come along in the morning to visit his mother. / So Sarah Bletchley said with her baby in her arms, tipping her foot up and down as though she were by her own fender in Pimlico, but keeping her eyes on the Mall [...] » (21).

« Emily Coates parcourait du regard les fenêtres du palais en pensant aux domestiques, aux innombrables domestiques, aux chambres à coucher, aux innombrables chambres à coucher »¹ (*MD*, p. 1084) ;

Le petit Mr. Bowley, qui habitait l'Albany, et qui était insensible à toutes les sources profondes de la vie, mais qui pouvait être touché soudain, de manière incongrue, sentimentale, par ce genre de chose – ces pauvres femmes qui attendent pour voir passer la reine, ces pauvres femmes, ces petits enfants si mignons, ces orphelins, ces veuves, cette guerre – allez, ça suffit – eh bien il avait pour de bon les larmes aux yeux.² (*MD*, p. 1084).

Chaque figurant possède un degré minimal de caractérisation, explicite ou implicite, qui peut être une précision professionnelle (Edgar J. Watkiss dont le « tuyau de plomb » indique le statut d'ouvrier, le « vieux juge » John Buckhurst, la vendeuse de fleurs Moll Pratt), une précision idiolectale (l'argot « char » employé par Edgar J. Watkiss pour désigner la voiture du dignitaire et qui s'ajoute à son accent, mimé par le narrateur : « *The Proime Minister's kyar* »), une précision, même relative, sur l'âge (le « vieux » juge), sur le caractère (le goût pour « les femmes élégantes » de Sir John Buckhurst, l'envie d'Emily Coates, admirative devant les multiples chambres de Buckingham, la sensibilité de Mr Bowley), sur le lieu de résidence (Sarah Bletchley habite Pimlico, Mr Bowley, Albany), une précision physique (Mr Bowley est « petit »). L'ambition de Virginia Woolf est claire : il s'agit, par cet intérêt conféré aux passants, à ces figures d'arrière-plan qu'habituellement la fiction délaisse, de donner l'impression de la vie, de faire que chaque être, même le plus anodin, existe. Ces figurants du roman peuvent-ils alors incarner le péril relevé par Benoît Tadié ? La réponse devient affirmative lorsque ces derniers deviennent les vecteurs d'un romanesque possible.

b. Les figurants : vecteurs de romanesque

Le romanesque semble s'associer avec une insistance suspecte à certaines des figures secondaires du roman moderniste. C'est notamment le cas chez Gide, où les aventures suisses et corses des jeunes héros Bernard Profitendieu et Olivier Molinier font pâle figure face à celles vécues par le frère aîné de ce dernier : Vincent. Coupable d'une faute à caractère

¹ « *Emily Coates ranged over the Palace windows and thought of the housemaids, the innumerable housemaids, the bedrooms, the innumerable bedrooms* » (21).

² « *Little Mr. Bowley, who had rooms in the Albany and was sealed with wax over the deeper sources of life but could be unsealed suddenly, inappropriately, sentimentally, by this sort of thing – poor women waiting to see the Queen go past – poor women, nice little children, orphans, widows, the War – tut-tut – actually had tears in his eyes* » (21).

sexuelle par l'aventure vécue avec Laura Douviers, qu'il ne peut réparer du fait de ses problèmes d'argent, il fantasme des fuites vers des contrées exotiques avant de se refaire au jeu puis de fuir, véritablement, avec Lady Griffith pour connaître un destin trouble dans les colonies. Adultère, argent, jeu, exil : certains des ingrédients-clés du romanesque s'affichent chez Gide avec une insistance ostensible¹. Cependant, toute l'histoire du frère d'Olivier, si elle est traitée dans la première partie du roman, finit par passer résolument au second plan, frustrant le lecteur dans ses attentes de romanesque et ne suivant que les caprices du narrateur. Ce déplacement du romanesque, des figures principales vers les secondaires, est plus tangible encore chez Gide par le biais du personnage d'Alexandre Vedel, jeune frère de Laura, d'autant plus qu'il n'apparaît jamais directement dans le roman. Il est mentionné d'abord par Édouard dans son journal, au sein du chapitre XII de la première partie au gré d'un souvenir du personnage qui caractérise ainsi Alexandre : « un frère de Laura, d'un an plus jeune qu'elle, que tourmentait la sève et qui s'essayait à l'amour. (Il a été faire du commerce dans les colonies et je l'ai perdu de vue) » (*FM*, p. 252). Destin romanesque voire picaresque que celui de ce jeune aventurier amoureux qui, mentionné ça et là dans le roman pour les dépenses qu'il occasionne à la famille, revient une ultime fois par le biais d'une lettre qui raconte ce que l'on peut interpréter comme un heureux croisement de deux aventures, celle d'Alexandre, dont le commerce fleurit et celle, plus malheureuse, d'un Vincent Molinier devenu meurtrier : autant de romans qui auraient pu être écrits.

La Chambre de Jacob est aussi évocateur sur ce point, particulièrement à partir de la figure – qui là encore n'apparaît jamais « en chair et en os » au sein du texte – de l'oncle Morty, qui revient comme un *Leitmotiv*. Il est mentionné pour la première fois dans un passage associé à Betty Flanders qui pense à « la ruine de son frère, ce pauvre Morty » et à « la possibilité qu'il soit décédé – car où était-il ? qu'était-il devenu ? »² (*CJ*, p. 899) puis au gré des histoires racontées par Jacob à son ami Durrant :

« Est-ce que c'est vrai que ton oncle était devenu mahométan ? » demanda Timmy Durrant.

Jacob avait raconté l'histoire de son oncle Morty la veille au soir dans la chambre de Durrant.

¹ Certains de ces ingrédients ont même été associés par Alain Goulet à ceux du roman-feuilleton : « Dès les premières pages, les lettres nouées d'une faveur rose, découvertes dans un meuble à secret, sont un stéréotype de roman-feuilleton, comme le seront les motifs de la perte, puis du gain au jeu, de la veillée funèbre, des lettres volées, du bâtard, du duel, du suicide, etc., ou les heureux hasards comme celui du bulletin de consigne qui s'envole ou de la rencontre de Georges par Édouard ». A. GOULET, « Pièces d'un dossier sur *Les Faux-Monnayeurs* », *art. cit.*, p. 566.

² « *her brother, poor Morty's, downfall and possible demise – for where was he ? what was he ?* » (10).

« Si l'on pouvait savoir, ça ne m'étonnerait pas qu'il soit en train de nourrir les requins, dit Jacob [...] »¹ (CJ, p. 922).

Puis c'est de nouveau Betty qui se laisse aller à penser au destin exotique de son frère « perdu depuis toutes ces années – avait-il été pris par les indigènes, son bateau avait-il coulé – l'Amirauté l'informerait-elle ? [...] »² (CJ, p. 975) avant que le texte ne mentionne le personnage implicitement une dernière fois dans le chapitre XII : « et nous avons tous un oncle qui la dernière fois qu'on a entendu parler de lui – le pauvre homme – était à Rangoon. Il ne reviendra plus jamais »³ (CJ, p. 1022). Du point de vue du romanesque qu'elle recèle, l'histoire de l'oncle Morty serait tout aussi digne, sinon plus, d'être racontée que celle de Jacob.

Une autre figure romanesque apparaît dans le chapitre VI et une présentation nettement plus complète que celle de l'oncle Morty est alors offerte au lecteur, celle de Florinda. Son portrait dessine une figure de *picara* héritée de Defoe, que Virginia Woolf appréciait, goûtant en particulier *Moll Flanders* et *Roxana*. Liée à la bohème puisqu'elle tient son nom d' « un peintre qui avait voulu qu'il signifiât que la fleur de sa virginité n'avait pas encore été cueillie »⁴, elle est aussi orpheline car « elle n'avait pas de nom de famille, et en fait de parents elle n'avait que la photographie d'une pierre tombale sous laquelle, disait-elle, son père était enterré »⁵. Le portrait réalisé atteste aussi une certaine tendance à la mythomanie :

Parfois elle insistait sur la dimension qu'avait celle-ci, et le bruit courait que le père de Florinda était mort d'un allongement de ses os que rien ne pouvait arrêter ; tout comme sa mère qui avait joui de la confiance d'un protecteur royal, et de temps en temps Florinda elle-même était princesse, mais surtout quand elle était ivre.⁶ (CJ, p. 962)

Que ce roman familial soit merveilleux, cela n'est pas douteux, mais il cache probablement une réalité beaucoup moins reluisante pour cette jeune femme qui a comme confidente « la mère Stuart », nom qui

¹ « 'Was that true about your uncle becoming a Mohammedan ?' asked Timmy Durrant. / Jacob had told the story of his Uncle Morty in Durrant's room the night before. / 'I expect he's feeding the sharks, if the truth were known,' said Jacob » (30).

² « lost all these years – had the natives got him, was his ship sunk – would the Admiralty tell her ? » (78).

³ « and every one has an uncle who was last heard of – poor man – in Rangoon. He will never come back anymore » (120).

⁴ « a painter who had wished it to signify that the flower of her maidenhood was still unplucked » (65).

⁵ « she was without a surname, and for parents had only the photograph of a tombstone beneath which, she said, her father lay buried » (65).

⁶ « Sometimes she would dwell upon the size of it, and rumour had it that Florinda's father had died from the growth of his bones which nothing could stop ; just as her mother enjoyed the confidence of a Royal master, and now and again Florinda herself was a Princess, but chiefly when drunk » (65).

comme avait coutume de le faire remarquer cette dame, est le nom d'une maison royale ; mais ce que cela signifiait, et de quoi elle s'occupait, personne ne le savait ; sinon que Mrs. Stuart recevait des mandats postaux tous les lundis matin, avait un perroquet, croyait à la transmigration des âmes et savait lire l'avenir dans les feuilles de thé.¹ (CJ, p. 962)

Figure pour le moins bigarrée que cette Mrs. Stuart, dont l'on ignore tout des activités réelles, mais dont le mode de vie témoigne d'un certain exotisme. La question de la virginité, en lien avec Florinda, donne peut-être un élément de réponse car cette dernière « parlait plus de virginité que le font d'ordinaire les femmes ; elle l'avait perdue la veille au soir, ou y tenait plus qu'à la prunelle de ses yeux, selon l'homme à qui elle parlait »². Ces indices tendent à prouver que Florinda n'est pas loin d'être associée à une figure de prostituée dont Mrs. Stuart serait peut-être la souteneuse, une telle information n'étant relayée qu'implicitement par le texte.

Plus que celle des autres personnages secondaires de *La Chambre de Jacob*, la vie de Florinda, qui ne joue pourtant qu'un maigre rôle dans le déroulement d'une tout aussi maigre intrigue – initiatrice sexuelle de Jacob, elle est aussi à l'origine de sa première déconvenue amoureuse véritable – serait digne de posséder son propre roman qui se voit ici ébauché sous une forme résolument picaresque. Par la séduction qui émane de cette figure féminine, qui découle aussi, pour le lecteur, de la reconnaissance intertextuelle, le personnage évoquant Moll Flanders, l'envie est grande de lire plus amplement les heurs et malheurs de la célèbre Florinda et le statut de héros accordé à Jacob apparaît d'une certaine façon arbitraire à moins qu'une fois de plus la dimension du texte de Woolf ne soit parodique, en ce qu'elle viserait à affirmer que le picaresque à la manière de Defoe ne constitue plus qu'un souvenir d'une époque révolue, séduisante comme peuvent l'être les formes artistiques du passé qui, quoique canoniques, ne coïncident plus avec la mode de l'époque. Mais si Florinda signale l'arbitraire de l'élection du personnage, elle renvoie peut-être aussi à cette dimension dans l'ordre générique : si c'est le genre du *Bildungsroman* qui a été choisi pour le traitement de la vie de Jacob, le roman aurait aussi pu se construire dans le champ voisin du picaresque, *La Chambre de Jacob* regardant, dans un cas comme dans l'autre, vers le passé.

Visiblement, dans le péril que les figurants ou autres personnages secondaires font peser sur le héros du texte, le nom joue un rôle non négligeable en ce qu'il est à lui seul une énigme ou une promesse. Florinda, ce nom de convention qui évoque celui d'une *picara* à

¹ « as the lady would point down, is the name of a Royal house ; but what that signified, and what her business was, no one knew ; only that Mrs. Stuart got postal orders every Monday morning, kept a parrot, believed in the transmigration of souls, and could read the future in tea leaves » (65).

² « talked more about virginity than women mostly do ; and had lost it only the night before, or cherished it beyond the heart in her breast, according to the man she talked to » (65).

l'image de la Roxana de Defoe tout autant que la bohème – puisque c'est un peintre qui le lui a conféré – constitue une promesse de romanesque, Prism Dirkes, une énigme véritable. Dans *Ulysse*, certains noms dessinent des Prism Dirkes en puissance. C'est particulièrement le cas dans « Les Rochers errants » qui contient, à l'échelle du texte, le plus grand nombre de personnages secondaires. Parmi ceux-ci se trouve un passant et, si le nom du figurant est important, alors celui-ci apparaît comme foncièrement marquant : « Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdall Farrell » qui, « l'œil vitreux, passait à grandes enjambées devant le club de Kildare Street, tout en [murmurant] »¹ (*U*, p. 276). Ce dernier ne fera qu'une seule réapparition, quelques pages plus loin :

Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdall Farrell alla jusqu'aux glaces riantes de M. Lewis Werner, puis fit demi-tour et arpenta de nouveau Merrion Square, en balançant sa [canneparapluiecachepoussière].²

Limité à deux apparitions, il semble que les possibles associés à ce personnage soient pour le moins intrigants. Au premier abord, le personnage suscite un effet d'étrangeté, en vertu de son nom à rallonge, mais aussi du fait des objets qu'il porte et qui, par l'agglutination joycienne, prennent une forme hybride quasi merveilleuse. Or de ce personnage, l'on ne sait rien, en dehors de son patronyme, d'un détail physique particulier, « son œil vitreux », de son activité, il erre en murmurant, et du lieu qu'il cherche, un oculiste. Figurant-hapax typiquement moderniste, Cashel Boyle etc. constitue-t-il ce péril pour le héros tel qu'analysé par Benoît Tadié ? Il semble bien que oui dans la mesure où, au-delà de la séduisante étrangeté de son nom, il possède certains attributs des deux figures qui peuvent prétendre, dans *Ulysse*, au statut de héros : comparable à Bloom en ce qu'il erre en murmurant et à Stephen par la canne qui rappelle le bâton de frêne, l'un des attributs du jeune homme dans le roman. Mais cet étrange personnage n'est pas le seul à attirer l'attention du lecteur au sein de ce chapitre particulièrement riche en figures bigarrées qui suggère que le chapitre des « Rochers errants » constitue un péril véritable pour Bloom dont l'apparition se voit réduite à une seule occurrence au sein de ces pages et sur laquelle nous reviendrons.

C'est tout d'abord « [u]n marin unijambiste, qui avançait en chaloupant avec de lentes saccades de ses béquilles, [et qui] grommelait des notes »³ (*U*, p. 247) qui apparaît : figure anonyme, le marin porte avec lui des possibilités d'aventure – que l'on songe, justement, à

¹ « Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdall Farrell, murmuring, glass-eyed, strode past the Kildare street club » (231).

² « Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdall Farrell walked as far as Mr Lewis Werner's cheerful windows, then turned and strode back along Merrion square, his stickumbrelladustcoat dangling » (237).

³ « A onelegged sailor, swinging himself onward by lazy jerks of his crutches, growled some notes » (206).

Conrad – et c’est aussi à une histoire de sa vie que l’on peut se mettre à rêver. Il en va de même de « M. Denis J. Maginni, professeur de danse, etc., en tube, jaquette ardoise à revers de soie, cravate blanche, pantalon lavande collant, gants beurre frais et souliers vernis pointus [...] »¹ (*U*, p. 249) dont la tenue, aussi bien que le métier autorisent la rêverie parafictionnalisante².

D’extraordinaires histoires potentielles apparaissent aussi par le biais des multiples affiches – qui ne sont pas toujours décrites comme telles par le narrateur du chapitre – qui parsèment « Les Rochers errants »³ comme celle de « M. Eugène Stratton, avec un sourire lippu de ses épaisses lèvres négroïdes [...] »⁴ (*U*, p. 251), célèbre acteur américain de music-hall. À cette question de la présence à Dublin d’une Amérique comme terre de tous les fantasmes, traduite par les affiches de spectacle ou les unes des journaux, s’ajoute l’affichage des rencontres de boxe, passées ou à venir, autre lieu d’investissement fantasmatique, par exemple, dans l’héroïsme sous-jacent de « la gravure de 1860 » aperçue par Stephen :

Heenan boxant Sayers. Autour du champ clos encordé, des parieurs attentifs sous leurs chapeaux tromblons. Poids lourds en léger pagne, chacun offre tout gentiment à l’autre ses poings charnus. Et ils ont du pouls eux aussi : cœurs à la hauteur.⁵ (*U*, p. 273)

Le texte original de Joyce dit plutôt « cœurs de héros » (« *heroes’s hearts* ») et le terme même apparaît déjà en amont du chapitre en lien avec l’action de Tom Rochford, qui a sauvé un homme de la noyade, ce qui conduit Lenehan à décrire le personnage comme « un héros »⁶ et son action comme « héroïque »⁷ (*U*, p. 262). C’est aussi une certaine forme d’exaltation face à des figures héroïsées dans leur domaine qui gagne le petit Dignam un peu plus loin :

¹ « *Mr Denis J. Maginni, professor of dancing, &c., in silk hat, slate frockcoat with silk facings, white kerchief tie, tight lavender trousers, canary gloves and pointed patent boots [...]* » (208).

² Joyce s’était constitué un petit répertoire mental de toutes les figures d’excentriques qui sillonnaient Dublin. Certaines mentionnées plus haut ont ainsi un modèle réel, lequel ne change rien à leur fonction potentielle dans le roman.

³ Le chapitre constitue un exemple intéressant de la nature romanesque de la modernité et de son mobilier, qui évoque parfois « Zone » d’Apollinaire : « Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut / Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux / Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d’aventures policières / Portraits des grands hommes et mille titres divers ». G. APOLLINAIRE, « Zone », in *Alcools*, Paris, nrf, Poésie/Gallimard, 2003 [1996], p. 7.

⁴ « *Mr Eugene Stratton grinned with thick nigger-lips [...]* » (210).

⁵ « *Heenan boxing Sayers held his eye. Staring backers with square hats stood round the roped prizering. The heavyweights in light loincloths proposed gently each to other his bulbous fists. And they are throbbing : heroes’ hearts* » (229).

⁶ « *a hero* » (220).

⁷ « *The act of a hero* » (220).

Myler Keogh, le poulain favori de Dublin, rencontrera le sergent-major Bennett, le cogneur de Portobello, pour une bourse de cinquante souverains. Foutre ! c'est un match que ça vaudrait le coup d'y aller.¹ (*U*, p. 282)

Toutes ces figures constituent, au sein de la fiction joycienne, des points d'ancrage romanesques qui, par leur rareté même, déplacent l'intérêt du lecteur et mettent en péril un protagoniste dont les aventures sont nettement moins intrigantes. Ces figures sur des affiches sont finalement autant de couvertures de romans potentiels qui constellent la ville de Dublin et ce n'est pas un hasard si Bloom voit sa présence limitée, au sein de ce chapitre, à sa recherche chez un bouquiniste. Tout devient roman possible autour d'une figure qui, par contrepoint, perd de sa teneur et de sa substance par la raréfaction de sa présence. N'est-il pas réduit à « un dos noir »² (*U*, p. 256) dans la section consacrée aux emplettes de Boylan avant son rendez-vous avec Molly ? En somme, et avant même le retour à Ithaque, la prééminence de Bloom lui est contestée par ces prétendants que sont les figurants et la mention du « dos noir » figure l'inversion du trope généralement associé à Boylan dans le roman et qui permet le massacre par métonymie du prétendant³. Mais ne nous y trompons pas : Boylan n'est pas ici le seul prétendant. S'il est celui, sexuel, de la femme de Bloom, tous les autres personnages qui parsèment les pages de ce chapitre sont porteurs de possibles romanesques qui constituent un péril pour la primauté de Bloom. Dernière preuve et ultime danger pour le protagoniste, la présence d'un homonyme, un autre « M. Bloom » (*U*, p. 282), chirurgien-dentiste de Dublin qui tend à fragiliser l'unicité même du héros.

c. *Blast the character !?*

Sur la totalité des figurants joyciens, un seul semblerait pouvoir fonctionner comme la Prism Dirkes de Wyndham Lewis : l'anonyme appelé par erreur M'Intosh. Ce personnage dont l'on ne sait rien, qui apparaît dans « Hadès »⁴ et « Les Rochers errants » et qui revient à la mémoire de Bloom à intervalle régulier dans le cours de sa journée, n'est jamais décrit, en dehors de son seul habit, et demeure une véritable énigme à l'échelle d'un roman qui en

¹ « Myler Keogh, Dublin's pet lamb, will meet sergeantmajor Bennett, the Portobello bruiser, for a purse of fifty sovereigns, God, that'd be a good pucking match to see » (237).

² « A darkbacked figure » (215).

³ Le personnage de Boylan est en effet fréquemment déréalisé par Bloom du fait d'une focalisation sur une partie particulière de son corps ou de son habit, ce que le texte rend par autant de métonymies, qu'il s'agisse des « cheveux bruns luisants de pommade » : « Brown brilliantined hair » (*U*, p. 74/61) de « Calypso », du « disque blanc d'un chapeau de paille » : « the white disc of a straw hat » (*U*, p. 103/84) dans « Hadès » ou du « gai chapeau de paille » : « a gay hat » (*U*, p. 297/250) des « Sirènes ».

⁴ M'Intosh joue également un rôle au sein de « Circé », mais son retour ne se fait évidemment pas « en chair et en os », mais au sein de la fiction fantasmagorique – ou du rêve diurne – de Bloom.

contient plusieurs¹. C'est d'ailleurs sous cet aspect que le personnage est traité dans la récapitulation de la journée que constitue « Ithaque »².

Si l'on suit l'idée d'un protagoniste mis en péril par les figurants-hapax défendue par Benoît Tadié, notre hypothèse sera que M'Intosh pourrait constituer le nouveau héros potentiel du roman qui signerait la mort symbolique de Léopold Bloom comme protagoniste. Le péril précéderait donc « Les Rochers errants ». Ce n'est pas un hasard si c'est dans le chapitre consacré à la mort, « Hadès », que la figure apparaît. De même, nous sommes dans le troisième chapitre depuis le début de « L'Odyssée », soit le nombre accordé au commencement à la figure de Stephen Dedalus, passée ensuite au second plan. Par ailleurs, « l'homme au mackintosh » est, par son absence de nom, personne, ou pour le dire autrement et en suivant la ruse bien connue d'Ulysse pour échapper au cyclope Polyphème, un nouvel Ulysse potentiel qu'il ne tiendrait qu'au bon vouloir de l'auteur de substituer à Bloom. Aussi le héros est-il sommé de réaffirmer son identité dans la scène, par l'entremise de Hynes qui collecte les noms des personnages présents aux obsèques de Dignam : à la question posée « Quel est votre nom de baptême ? Je ne sais plus au juste »³ fait suite la réponse de Bloom : « L, dit M. Bloom. Léopold. [...] »⁴ (U, p. 125). Menacé de dissolution par l'irruption d'un mystérieux anonyme, Bloom réaffirme une identité que l'utilisation initiale de la seule première lettre prouve en péril. On n'apprendra que bien plus tard, dans « Eumée », que Hynes a mal orthographié le patronyme : Bloom devient Boom et voisine, dans la liste, avec M'Intosh. Cette dernière contient finalement deux erreurs : l'omission d'une lettre et un nom qui n'est pas le bon. L'inscription dans le journal émane en effet d'une équivoque lors de la conversation des deux hommes au cimetière :

- Et voyons, demanda Hynes, connaissez-vous l'individu avec le... l'individu qui était par là avec le... ?

Il cherchait des yeux.

- Mackintosh. Oui, je l'a vu, répondit M. Bloom. Où est-il passé ?

- M'Intosh, dit Hynes, en griffonnant. Je ne sais pas qui c'est. C'est bien son nom ?⁵ (U, p. 126)

¹ Pensons à la devinette de Stephen adressée à ses élèves dans « Nestor » ou encore au problème de la quadrature du cercle qui obsède Bloom.

² Voir *supra*, p. 504.

³ « *What is your christian name ? I'm not sure* » (103).

⁴ « *L, Mr Bloom said. Leopold* » (103).

⁵ « - *And tell us, Hynes said, do you know that fellow in the, fellow was over there in the... He looked around.*

- *Macintosh. Yes, I saw him, Mr Bloom said. Where is he now ?*

- *M'Intosh, Hynes said, scribbling, I don't know who he is. Is that his name ?* » (104).

Hynes passe ensuite son chemin sans entendre la remarque de Bloom qui lui signifie son erreur. Dans la liste qui apparaît dans « Eumée », l'erreur concernant les deux noms n'est toutefois pas de même nature : si le nom de Bloom se voit modifié, celui de M'Intosh est un signifiant totalement erroné. Bloom restera le seul et unique Ulysse du roman.

Le modernisme de Joyce comme celui de Woolf, à partir de l'utilisation des figurants-hapax, ne serait-il pas immédiatement réflexif ? Conscients des pratiques de leurs contemporains, Lewis ou T.S. Eliot par exemple¹, les deux romanciers ne se livrent-ils pas, plutôt qu'à un questionnement de la légitimité du protagoniste – ce que verront dans leurs œuvres, à tort, les praticiens du Nouveau Roman – à un retour du héros ? Ce dernier n'avait d'ailleurs pas attendu le modernisme anglo-saxon pour être contesté, chez le Gide de *Paludes* ou le Huysmans d'À *Rebours*, mais aussi, dès 1914 et l'on y reviendra, chez Miguel de Unamuno qui, dans *Brouillard*, finit par faire comparaître son protagoniste face à son auteur, pour le conduire à la mort. C'est finalement tout le contraire qui se produit dans *Ulysse* et *Mrs Dalloway*. Premièrement, dans la posture réflexive qui est la leur, Joyce et Woolf s'amuse de l'idée moderniste de dissolution du protagoniste. « *Blast the character !* » aurait en effet pu écrire Wyndham Lewis dans son manifeste vorticiste. D'une manière étonnante en effet, c'est sous le signe de l'énigme et de la détonation que le héros est mis en péril chez Woolf comme chez Joyce. La détonation de la voiture du dignitaire dans les premières pages de *Mrs Dalloway* correspond précisément au moment où, pour la première fois, le narrateur de troisième personne se détourne du seul courant de conscience de Clarissa pour s'attacher à d'autres figures, au premier rang desquelles Septimus et Lucrezia, mais surtout, à l'énigme que constitue la présence dans la voiture qui détourne l'attention du lecteur de l'héroïne.

Chez Joyce, alors que le péril de l'énigmatique homme au mackintosh menace Bloom, c'est l'onomatopée représentant traditionnellement le bruit de l'explosion qui est symboliquement écrite par Hynes pour son article : « Boom », qui reprend, cette fois au sein du chapitre « Hadès » le « *Bam !* » (« Boum ! » dans la traduction) qui se fait entendre dans l'esprit de Bloom alors qu'il pense à la mort : « *Lucie. Ah, jamais plus ne te contemplerai-je ? Boum ! Elle expire* »² (*U*, p. 125). Mais c'est aussi, une fois encore, par le recours aux grands textes du passé que Joyce comme Woolf prennent leur distance avec les autres modernistes

¹ Virginia Woolf, souvent très critique à l'encontre des pratiques de ses contemporains, n'en connaissait pas moins la teneur. C'est ce qui émane du récit de l'une de ses conversations avec T. S. Eliot au sein du journal : « Il incarne fort bien son type, qui est à l'opposé du nôtre. Les écrivains vivants qu'il admire sont malheureusement Wyndham Lewis et Pound – Joyce aussi, mais il y a plus à dire de ce dernier ». Plus loin, la romancière revient sur la rencontre dans l'optique d'une comparaison en sa défaveur : « Eliot n'a rien dit, mais c'est moi qui ai pensé que ce que je fais est probablement mieux fait par Mr Joyce ». V. WOOLF, *Journal intégral 1915-1941*, op. cit., p. 349-350.

² « Lucia. Shall I nevermore behold thee ? Bam ! expires » (103).

anglo-saxons pour affirmer la prééminence du héros : *Ulysse* comme *Mrs Dalloway* proposent en effet chacun une forme de catabase dont la source hypertextuelle diverge, *L'Odyssee* chez Joyce, *La Divine comédie* chez Woolf, le lien entre Clarissa et Septimus évoquant celui de Dante et Virgile. Dans « Hadès », la descente aux Enfers symbolique de Bloom marquée par le risque de la mort et la substitution d'un autre héros à sa place se solde par une réaffirmation de son statut qui le qualifie en tant que figure héroïque, un statut que le texte ne lui contestera plus jamais, y compris lorsque ce dernier sort de la scène. Même les vents d'« Éole », le chapitre qui suit « Hadès » dans l'économie de l'œuvre joycienne et l'exposé de Stephen dans « Charybde et Scylla » ne l'emporteront pas et « Les Rochers errants » pas davantage même si le péril encouru est réel. Virginia Woolf n'hésite pas non plus à faire sortir Clarissa de la scène pour lui substituer d'autres figures : Septimus bien sûr, mais aussi Peter Walsh, son mari Richard ou encore sa fille Elisabeth et sa préceptrice Miss Kilman¹. La scène finale prend néanmoins la couleur d'une épreuve qualifiante, au moment où Clarissa apprend la mort de Septimus par Lady Bradshaw, s'isole dans l'obscurité du petit salon et, après de bien sombres pensées, est comme guidée vers la lumière par le jeune homme, cheminement reflété par la citation-*Leitmotiv* de *Cymbeline* de Shakespeare : « Ne crains plus la chaleur du soleil »² (MD, p. 1235). C'est en raison de cette catabase symbolique, épreuve par laquelle tout héros se reconnaît comme tel, que Clarissa peut, à la fin du roman, être bel et bien « là ».

On pourrait ajouter que cette mise en péril du protagoniste pour mieux faire ressortir sa victoire ne semble nullement réservée aux deux romanciers anglo-saxons. L'utilisation de figurants-hapax semble en effet massive dans l'œuvre de Gómez de la Serna qui fait intervenir, d'une manière quasi systématique, des personnages secondaires nouveaux à chaque chapitre et qui ne referont ensuite jamais plus leur apparition, hormis les cas, rares, de développement d'un embryon d'intrigue suivi. Néanmoins, si ces personnages propres au roman moderniste peuvent apparaître comme une menace dans le volet anglo-saxon, celle-ci n'existe purement et simplement jamais chez Ramón. Pourquoi ? Parce que l'héroïsation du protagoniste est immédiate, dès les premières pages des romans, par l'accent mis sur une propriété saillante qui isole le héros ramonien des autres personnages qui croiseront sa route : la méthode révolutionnaire du docteur Vivar, les aventures incongrues dont Gustavo est, dès son plus jeune âge, la victime, la productivité extraordinaire d'Andrés Castilla ou encore le

¹ Faudrait-il voir aussi dans ce nom curieux, dans lequel on lit, à une lettre près, « *Kill man* », une autre figure secondaire menaçant la prééminence de l'héroïne Clarissa ? On sait que, à l'intérieur du monde fictionnel, la figure de Miss Kilman est perçue comme une menace, en sa qualité de vieille fille rigoriste et bigote qui constitue, selon Clarissa, un fort mauvais exemple pour sa fille. Si l'on précise que ladite Miss Kilman porte... un mackintosh, l'on peut à bon droit être saisi de vertige.

² « *Fear no more the heat of the sun* » (204).

polycéphalisme de Perfecto. S'il n'est pas un personnage axiologiquement univoque, Perfecto n'en demeure pas moins fortement héroïsé dans *Polycéphale et madame*, mythifié même, par la figure prométhéenne qu'il incarne et qui apparaît symboliquement dès le deuxième chapitre dans le « désir de feu »¹ qu'il sait apaiser chez les femmes lorsque ces dernières souhaitent fumer et qui connaît son point culminant par l'exploit que constitue la traversée de l'Atlantique en avion pour rejoindre Buenos Aires racontée dans le dernier chapitre.

À l'échelle du corpus ramonien retenu ici, l'héroïsme s'incarne surtout au travers d'Andrés Castilla. *Le Romancier* est pourtant le roman qui intègre le moins de personnages secondaires dans son récit-cadre, susceptibles de faire ressortir l'héroïsme du protagoniste, tout simplement parce qu'il revient aux romans écrits par le romancier, dont nous avons parfois le privilège de lire les extraits, de jouer ce rôle. Si l'existence du protagoniste est menacée, ou, pour le dire autrement, si sa prééminence risque d'être annulée, ce n'est pas au profit de figurants-hapax humains, mais du contenu même des romans qu'il est en train d'écrire. Ainsi, d'une manière signifiante, Ramón, comme les modernistes anglo-saxons, sacrifie à la pratique de la liste, mais aux noms de personnages succèdent les titres de romans :

ROMANS.

Une rencontre [de hasard]. – Obscure étoile. – [Ce] qui ne s'abandonna pas.
 L'Homme à la cape. – Le Tire-bouchon. – L'Hôtel de l'inventeur.
 [L'Apeurée]. – La Passionnée.
 Le Roman de la rue de l'arbre. – L'Avorton.
 La Cité de dame Benoîte. – La Femme exsangue. – Césarée.
 La Résine. – La servante. – La Moribonde. – Le Médaillon.
 La Femme cachée. – Le Village des bauges. – Le Réverbère 185.
 La Femme de l'étage lointain. – La Femme à la partition. – L'Adolescent.
 Le Lion d'or. – Le Quinquet. – Daguerrotypes.
 Le Cœur artificiel. – La Femme qui n'a pas existé. – L'Introuvable.
 La Mauresque. – Carmen et Carmencita. – Les Siamoises. – A tâtons.
 Une fois marié. – Le Paravent. – Est-il en verre ? – Les Noctambules.
 La Maison aux cariatides.² (*ROM*, p. 387)

¹ « *el deseo de fuego* » (362).

² *Novelas grandes*

La encontradiza. – Estrella oscura. – Lo que no se dejó.
El hombre de la capa. – El tirabuzón. – El hotel del inventor.
La mujer llena de miedo. – La apasionada.
La novela de la calle del Árbol. – El abortado.
El Barrio de doña Benita. – La mujer sin sangre. – Cesárea.
La resina. – La criada. – La moribunda. – El medallón del cuello.
La escondida. – Pueblo de adobes. – El farol número 185.
La del piso lejano. – La mujer con música. – El adolescente.
El León de Oro. – El quinqué. – Daguerrotipos.
El corazón artificial. – La que no existió. – El inencontrable.
La mora. – Carmen y Carmencita. – Las siamesas. – A tientas.

De la même manière qu'avec les figurants-hapax, certains de ces romans-hapax ne seront jamais lus et devront donc être fantasmés. D'autres, en revanche, sont désormais connus car des passages plus ou moins longs ont été insérés dans la fiction. Mais une telle liste, par la quantité de titres présents, permet, arrivé au terme du roman, de faire d'Andrés un véritable titan de la littérature. Contrairement à Bloom et Clarissa, son épreuve qualifiante n'est pas la descente aux Enfers, mais l'accomplissement d'une Œuvre aux dimensions démesurées qui classe le romancier de Ramón dans une toute autre catégorie que celle des figures des « romans des quête de l'écrivain », Stephen Dedalus ou Édouard qui, à trop vouloir définir leur esthétique, finissent par ne plus rien écrire et par être privés de leur héroïsme.

L'ère du péril moderniste ne doit pas être étudiée à partir de simples questions associées à la normalisation du personnage et à la perte de valeurs héroïques dans un roman du quotidien. Il est en effet surtout question de prééminence narrative. Dans une posture réflexive, qui tend à prouver que l'un des traits du modernisme réside peut-être dans son dépassement immédiat, les romanciers mettent implicitement en abyme le péril qui pèse sur le héros, celui-ci devant, dans cette vie que le roman crée, mériter sa place, la gagner. Mais l'acte inouï qui permet au personnage son affirmation en tant que héros ne semble pas exister dans les œuvres fondées sur l'emploi de la métalepse et marquées par une métafictionnalité plus explicite. C'est néanmoins une autre forme de lutte pour la vie qui s'engage.

2) Le péril ontologique

a. Retour à la fonction d'authentification : le paradoxe de la métafiction

Les analyses qui clôtureront cet ouvrage auront peut-être de quoi étonner. La question qui les guidera sera la suivante : la vie, si chère au projet moderniste, émane-t-elle mieux des œuvres qui masquent leurs coutures ou de celles qui les exhibent ? La réponse pourrait sembler aller de soi si l'on convoque la notion, chère à la pragmatique de la fiction, en particulier dans les analyses de Jean-Marie Schaeffer, d'immersion fictionnelle. Le lecteur vit par procuration la fiction dans laquelle il est immergé, et il importe de ne pas lui rappeler que la construction sémiotique dans laquelle il évolue est, précisément, un *artefact* discursif. En d'autres termes, l'on s'immerge plus facilement et plus efficacement dans un monde que dans un laboratoire et l'emploi si fréquent du terme même de « vie » dans les romans modernistes

*Después de casada. – El biombo. – ¿ De cristal ?. – Los noctívagos.
La casa de las cariátides. (378-379)*

comme dans les textes théoriques pourrait donner l'impression d'une recherche de cette immersion. Le sens en est pourtant tout autre.

Lorsque Joyce répond à Arthur Power qu'il veut que la fiction soit la vie¹, il ne signifie nullement la recherche d'un mimétisme absolu, ni celle d'une immersion pleine et entière du lecteur dans la psyché ou le corps de ses personnages. Les deux options pourraient pourtant être validées, à des degrés variables selon les chapitres, par *Ulysse*. Joyce ne sous-entend pas ces effets de la fiction eux-mêmes, mais la recherche de ces effets : voilà ce qu'il appelle la vie et c'est cette recherche que le lecteur doit vivre. Comment rendre le laboratoire de la fiction plus vivant que le monde lui-même ? Telle est la question que posent, *in fine*, les œuvres modernistes, dont la réponse constitue potentiellement l'un des principes d'unité du concept. Elle ne peut apparaître qu'en mettant au jour les formes les plus fines d'une stratégie essentiellement métafictionnelle, mais qui possède la particularité de ne pas complètement refermer le texte sur lui-même – l'on reviendrait, sinon sur nos pas, du moins vers les analyses formalistes critiquées plus haut – de ne pas totalement déshumaniser le personnage, mais de susciter la vie par le mouvement même qui va de l'illusion à sa rupture, des personnages aux marionnettes, du monde construit que le lecteur peut arpenter en s'y perdant par recentrement à un pur ensemble de lettres cousues les unes à la suite des autres pour produire du sens.

Expliquer comment une telle opération est possible nécessite d'abord de revenir à certaines analyses liées à la fonction d'authentification. Dans l'étude des différentes formes prises par cette dernière au sein du corpus moderniste, nous n'avons pour l'instant mis en relief que la diminution, dans certains œuvres, de l'autorité d'authentification du narrateur et par conséquent uniquement côtoyé une dernière possibilité que Doležel considère comme une authentification subvertie ou, selon une autre expression, comme un « détournement de l'authentification »². Il opère un rappel salutaire en précisant que

si l'existence fictionnelle dépend de la force d'authentification de la texture, alors elle est à la merci de cette force. Si la force d'authentification est nulle et vide, alors les possibles ne peuvent devenir des faits fictionnels.³

¹ Voir *supra*, p. 189.

² L. DOLEŽEL, *Heterocosmica, op.cit.*, p. 160 : « *misuse of authentication* ».

³ *Ibid.*, p. 160 : « *if fictional existence depends on the authenticating force of texture, then it is at the mercy of this force. If the texture's authenticating force is null and void, then possibles cannot become fictional facts* ».

Il associe à cette authentification subvertie la question de la métafiction dans laquelle, selon lui, « l'acte d'authentification est annulé en étant "mis à nu" »¹ et où « les procédures de la construction fictionnelle sont ouvertement exposées »².

Les recherches sur la métafiction ont connu un développement concomitant à l'explosion des études consacrées au postmodernisme. Depuis l'article fondateur de Robert Scholes³, jusqu'aux travaux récents de Monika Fludernik⁴, en passant par les analyses désormais classiques de Lucien Dällenbach⁵ sur le récit spéculaire ou les études classiques de Patricia Waugh et Linda Hutcheon, véritables vulgates de la notion dans l'univers académique anglo-saxon, les travaux se sont succédés pour tâcher de définir un terme qui, en proportion de son usage massif, a très vite couru le risque de devenir un

hyperonyme renvoyant à toute sorte de phénomènes autoréflexifs et aux éléments d'une narration fictionnelle qui ne traitent pas leur référent comme une pseudo-réalité mais conduisent plutôt les lecteurs à réfléchir à la textualité et à la fictionnalité de la narration dans son statut d'artefact.⁶

La définition fondamentale de la métafiction peut être empruntée à Patricia Waugh :

les romans métafictionnels tendent à être construits sur le principe d'une opposition fondamentale et soutenue : la construction d'une illusion fictionnelle (comme dans le réalisme traditionnel) et la mise à nu de cette illusion. En d'autres termes, le plus petit dénominateur commun de la métafiction est de créer simultanément une fiction et de faire un commentaire au sujet de la création de cette fiction.⁷

D'abord associée au postmodernisme, la métafiction a ensuite vu son champ d'application élargi, jusqu'à inclure des œuvres antérieures, parfois de plusieurs siècles, au premier rang desquelles *Don Quichotte* et *Tristram Shandy*, au point que le terme a, peu à peu, supplanté l'ancienne étiquette d'anti-roman, au moins depuis l'affirmation de William Gass selon

¹ *Ibid.*, p. 162 : « the authenticating act is voided by being "laid bare" ».

² *Ibid.*, p. 162 : « Fiction-making procedures are overtly exposed ».

³ R. SCHOLES, « Metafiction », in *The Iowa Review*, Iowa City, School of Letters and the Graduate College of the University of Iowa, vol. 1, n°4 (fall), 1970.

⁴ M. FLUDERNIK, « Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction », in *Poetica*, n°35, Hamburg, Kovač, 2003.

⁵ L. DÄLLENBACH, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977.

⁶ B. NEUMANN, A. NÜNNING, « Metanarration and Metafiction », art. cit. : « hypernym denoting all sorts of self-reflective utterances and elements of a fictional narrative that do not treat their referent as apparent reality but instead induce readers to reflect on the textuality and fictionality of narrative in terms of its artifactuality ».

⁷ P. WAUGH, *op. cit.*, p. 6 : « Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition : the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion. In other words, the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction ».

laquelle « [b]eaucoup de soi-disant anti-romans sont en vérité des métafiction »¹. La définition de l'anti-roman² laisse apparaître un point de jonction avec celle de la métafiction : la construction et la destruction conjointes de l'illusion référentielle, que l'on pourrait tout aussi bien appeler, en termes moins connotés du point de vue structuraliste que sémantique, efficience et inefficience du recentrement. Si le lecteur en effet, durant le temps que dure son exploration du monde fictionnel, considère ce dernier comme le monde actuel, anti-romans comme métafiction viennent lui rappeler, d'une façon plus ou moins ponctuelle, que le monde fictionnel est une construction sémiotique et non une réalité parallèle. Mais affirmer que l'anti-roman permet au narrateur d'insister sur son rôle d'organisateur du récit ne revient pas à dire que les commentaires concernent la fiction – son organisation, sa construction – elle-même. Il est peut-être utile, alors même que la distinction pourrait apparaître dans un premier temps byzantine, de dissocier, à la manière de Birgit Neumann et Ansgar Nünning, métafiction et métanarration.

Selon les deux auteurs, la première « renvoie aux commentaires sur la fictionnalité et/ou l'aspect construit de la narration »³. Ils précisent ensuite :

La métafiction décrit la capacité de la fiction à réfléchir à son propre statut de fiction et réfère ainsi à toutes les occurrences autoréflexives qui thématisent la fictionnalité (dans le sens d'une référence imaginaire et/ou de l'aspect construit) de la narration.⁴

En somme, « la métafiction est, littéralement, une fiction à propos de la fiction, c'est-à-dire, une fiction qui inclut en son sein des réflexions sur sa propre identité fictionnelle »⁵. De fait, la métafiction ne doit pas être confondue avec la métanarration, laquelle « réfère aux réflexions du narrateur sur l'acte ou le fait de raconter »⁶. Il ne faudrait pas tomber dans le piège d'une historicisation trompeuse des deux mécanismes, à l'image de John Fletcher et Malcolm Bradbury qui, soucieux de distinguer les auteurs modernistes d'un de leurs ancêtres comme Sterne, écrivent que

¹ W. H. GASS, « *Philosophy and the Form of Fiction* », in *Fiction and the Figures of Life*, New York, Vintage Books, Boston, David R. Godine, 1989 p. 25 : « many of the so-called antinovels are really metafiction ».

² Voir *supra*, p. 277.

³ B. NEUMANN, A. NÜNNING, *art. cit.* : « concerns comments on the fictionality and/or constructedness of the narrative ».

⁴ *Ibid.* : « Metafiction describes the capacity of fiction to reflect on its own status as fiction and thus refers to all self-reflexive utterances which thematize the fictionality (in the sense of imaginary reference and/or constructedness) of narrative ».

⁵ *Ibid.* : « Metafiction is, literally, fiction about fiction, i.e. fiction that includes within itself reflections on its own fictional identity ».

⁶ *Ibid.* : « refers to the narrator's reflections on the act or process of narration ».

même s'il existe un certain nombre de points communs dans l'intention, la plupart des techniques anciennes servaient à attirer l'attention sur l'autonomie du narrateur, tandis que les techniques [modernistes] attirent l'attention sur l'autonomie de la structure fictionnelle elle-même.¹

Paradoxalement, l'analyse formaliste des deux auteurs rejoint la perspective interne des théories de la fiction qui

frôle constamment l'idéalisme, en ce qu'elle voit dans les mondes et les objets fictifs non pas le résultat problématique et précaire d'un travail discursif et lectural, mais bien des entités autonomes auxquelles le texte et la lecture donneraient accès.²

La perspective n'est évidemment pas la même : Fletcher et Bradbury cherchent à signifier l'autonomie de la fiction par rapport au réel, non sa qualité de monde parallèle au sein duquel le lecteur peut pénétrer, mais le résultat est le même, celui d'un oubli de la dépendance absolue du monde ou de la structure fictionnelle au texte, qui le/la fait exister.

Certaines œuvres du corpus moderniste, en raison même de leur genre – *Les Faux-Monnayeurs* et *Le Romancier* – ou de leur structure narrative, en particulier celles marquées par un narrateur envahissant et la pratique de la métalepse, analysées dans le chapitre précédent – *Les Caves du Vatican*, *Orlando*, *La Chambre de Jacob* – peuvent-elles être ouvertes à une analyse en termes métafictionnels ? La réponse semble affirmative dans le cas des deux romans du romancier. L'un comme l'autre mettent en effet au cœur du roman la création d'une ou plusieurs fictions en s'appuyant sur des outils qui court-circuitent, à intervalle régulier, la possibilité du recentrement, qu'il s'agisse de la métalepse ramonienne, des filatures narratoriales gidiennes ou du fameux chapitre dans lequel le romancier juge ses personnages, rappelant ainsi au lecteur que ces derniers ne sont que des créations, non des êtres de chair et de sang.

Dans ce chapitre du roman, le septième de la deuxième partie, « l'auteur imprévoyant s'arrête un instant, reprend souffle, et se demande avec inquiétude où va le mener son récit » (*FM*, p. 337). La mention du « récit » pourrait laisser croire à une structure métanarrative, mais celle de l'auteur, tout comme le jugement des différents personnages qui suit et, surtout, le début du dernier paragraphe, « S'il m'arrive jamais d'inventer encore une histoire, je ne la laisserai plus habiter que par des caractères trempés, que la vie, loin d'émousser, aiguise » (*FM*, p. 339) dévoile une structure métafictionnelle. Le voile levé sur la nature « inventée » de l'histoire laisse peu de place au doute de même que certains jugements prononcés sur tel ou

¹ J. FLETCHER, M. BRADBURY, « *The Introverted Novel* », art. cit., p. 395.

² R. SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 53.

tel personnage, par exemple Bernard : « Il n'est sans doute pas un de mes héros qui m'ait davantage déçu, car il n'en était peut-être pas un qui m'eut fait espérer davantage » (*FM*, p. 338). L'originalité de la pratique gidienne réside dans l'antithèse entre l'impression d'une autonomie conférée au personnage – la voix narrative en parle comme s'il s'agissait d'une personne réelle qui peut lui échapper – et le rappel, constant, de son statut littéraire, ici par l'emploi du terme de « héros », synonyme de « personnage principal ».

La métafictionnalité des deux œuvres va plus loin dans la mesure où leurs ambitions respectives dépassent le simple anti-illusionnisme. Gide comme Ramón illustrent en effet au moins une autre dimension de la métafiction, capable de mettre en abyme toutes les étapes de la communication fictionnelle, de la production du texte à sa réception, en passant par sa critique. Ils thématisent en effet la contagion fictionnelle, une efficacité de la fiction sur celui qui est aussi son premier lecteur : l'auteur. *Le Romancier* témoigne en effet d'un retournement de la métalepse rhétorique : si cette dernière peut servir à donner l'impression que l'auteur opère les effets qu'il chante – comme dans l'exemple canonique « Virgile fait mourir Didon »¹ – elle peut conjointement donner l'impression que les effets qu'il chante opèrent sur l'auteur. Les exemples sont légion, ainsi dans le chapitre VII, consacré au roman inséré *La Servante* : « Pour fuir l'angoisse de la servante, comme s'il se donnait solde et congé, il éteignit le gaz, prit son pardessus et son chapeau, et [...] il sortit dans la rue [...] »² (*ROM*, p. 65). Plus loin, le narrateur éclaire plus précisément les sentiments et les sensations du romancier, d'abord face au drame vécu par Fernand, protagoniste de *La Moribonde*, « Le romancier était énervé, triste, douloureux, en achevant ce chapitre ; aussi, pour se guérir de l'épouvantable certitude de son protagoniste, se lança-t-il dans la nuit froide [...] »³ (*ROM*, p. 145), après la mort de l'héroïne dans le dénouement ensuite :

¹ Les exemples de cette forme de métalepse de l'auteur sont fréquents dans le roman. C'est le cas dans le chapitre VII, à propos de l'héroïne du roman *La Servante* : « Il l'avait fait entrer dans la maison charitable où toute la journée elle ouvrait la porte aux mendigots [...] » : « *La había hecho entrar en la casa caritativa, donde todo el día abre la puerta a los paniaguados [...]* » (*ROM*, p. 62/248) ; dans le chapitre IX consacré à *La Cité de dame Benoîte* roman pour lequel « [i]l avait fiancé le sombre Raphaël avec la divine fille du chiffonnier » : « *había ennoviado al sombrío Rafael con la divina hija del traperero* » (*ROM*, p. 69/253) ; dans le chapitre XXXIX, consacré aux *Sœurs siamoises*, dont le dénouement lui fait « vo[ir] sa double poupée brisée » et « éprouv[er] plus de peine que lorsqu'il tuait d'autres personnages » : « *Veía su doble muñeca rota y sentía mayor pena que cuando mató a otros personajes* » (*ROM*, p. 322/442).

² « *Por huir del agobio de la criada, como si se diese suelta y asueto, apagó el gas, tomó su abrigo y su sombrero, y [...] salió a la calle [...]* » (250).

³ « *El novelista estaba excitado, triste, dolido al acabar ese capítulo y también para curarse de la espantosa certeza de su protagonista se lanzó a la noche fría [...]* » (310).

Le romancier sortit de cette chapelle ardente, les yeux gonflés, la main ankylosée par la déception, et il s'approcha du feu de sa cheminée pour se guérir du froid de ce roman de l'hiver le plus cru.¹ (*ROM*, p. 156)

C'est sans doute en lien avec *Le Village des bauges* que cette contagion fictionnelle est la plus marquée puisque

Le romancier souffrait comme le témoin d'un aigre drame de famille. Il avait les gestes crispés d'un homme qui a mal dormi et qui, au matin, se sent les yeux de travers. Les imprécations de Don Daniel lui faisaient mal à lui-même.² (*ROM*, p. 203)

La même tendance se retrouve aussi dans le fameux chapitre des *Faux-Monnayeurs*, par l'exposition des sentiments du romancier sur tel ou tel personnage : « Édouard m'a plus d'une fois irrité [...], indigné même » (*FM*, p. 337) ou, à propos de Lady Griffith, « [d]ans les premiers temps, je l'avoue, celle-ci m'imposait assez » (*FM*, p. 339). *Orlando* illustre une tendance voisine, sans recourir à la métalepse néanmoins, mais atteste d'un embryon de réflexion sur les effets de la fiction, que cette dernière soit narrative ou dramatique. Alors qu'Orlando assiste à une représentation d'*Othello* en effet, « [l]a frénésie du Maure lui paraissait être la sienne propre, et lorsque le Maure suffoqua la femme dans son lit, ce fut Sasha qu'il tua de ses propres mains »³ (*O*, p. 225).

Au-delà de cet aspect, la valeur métafictionnelle d'*Orlando* n'est pas plus douteuse que celle des *Faux-Monnayeurs* et du *Romancier*. Le contenu proprement invraisemblable du texte, de même que son statut de fausse-biographie, le désignent en effet directement comme fiction, et les commentaires du pseudo-biographe, nombreux, sur ce qu'il raconte ne sont pas métanarratifs, comme ils pourraient en avoir l'air au premier abord, mais métafictionnels, chaque notation rappelant que le texte n'est pas une biographie, mais une fiction, construite. Si l'on mentionne aussi sa valeur de roman à clés, s'ajoute alors un miroitement du vrai et du faux – quels éléments renvoient d'une façon cryptée à la vie de Vita, quels autres sont purement affabulés ? – qui achève d'entériner son statut métafictionnel.

Dans *La Chambre de Jacob* et *Les Caves du Vatican*, les commentaires fréquents de la narratrice et du narrateur portent-ils davantage sur l'aspect construit de la fiction ou sur la narration elle-même ? Il semble que ce second terme de l'alternative soit le plus probant et, à

¹ « El novelista salió del velatorio aquel, ojeroso, con la mano anquilosada por el desengaño, y se acercó al fuego de su chimenea para curar el frío de aquella novela del más crudo invierno » (318).

² « El novelista tenía la pena de quien está dentro de un agrio drama de familia. Tenía el gesto torcido del insomne que va sacando de su mal sueño ojos oblicuos. Sentía las imprecaciones de Don Daniel como algo que le hacía daño a él mismo » (354).

³ « The frenzy of the Moor seemed to him his own frenzy, and when the Moor suffocated the woman in her bed it was Sasha he killed with his own hands » (40).

proprement parler, jamais les deux textes ne mettent explicitement à nu les procédés sur lesquels repose la construction fictionnelle, mais le font plutôt dans l'ordre de la narration. Que *La Chambre de Jacob* soit marqué par la perte d'autorité d'authentification de sa narratrice n'en fait pas, *de facto*, une métafiction, à moins de postuler une vision large de cette étiquette qui pourrait être aussi bien explicite qu'implicite.

b. *Les effets de la simulation*

Que faire, en effet, des énoncés visiblement parodiques qui émaillent chacune des œuvres et dont nous avons livré un florilège dans la deuxième partie de cet ouvrage : permettent-ils d'authentifier pleinement le monde fictionnel ? Il semble en effet, dans certains textes, que l'authentification soit assurée, mais que cette dernière ne soit pas sérieuse. *Les Caves du Vatican* pourrait être rapproché, sous cet aspect, d'une œuvre qui lui est contemporaine, mentionnée ici et là dans cet ouvrage, *Brouillard* de Miguel de Unamuno. Tous deux, du moins dans un premier temps, semblent adopter l'authentification dyadique, forme primaire de la fonction définie par Doležel. Les incipit des deux textes le prouvent :

En apparaissant à la porte de sa maison, Auguste étendit le bras droit, la main ouverte et la paume vers le sol, puis, regardant le ciel, il conserva un instant cette attitude statuaire et auguste. Non point qu'il voulût ainsi prendre possession du monde extérieur : il désirait simplement observer s'il pleuvait. Il fronça le sourcil en recevant sur le dos de la main la fraîcheur de la lente bruine. Et ce n'était pas non plus qu'il fût gêné par la fine pluie, mais bien plutôt par l'ennui d'avoir à ouvrir son parapluie. [...]

« C'est un malheur d'avoir à se servir des choses, pensa Auguste ; d'avoir à en user. »¹

L'an 1890, sous le pontificat de Léon XIII, la renommée du docteur X, spécialiste pour maladies d'origine rhumatismale, appela à Rome Anthime Armand-Dubois, franc-maçon.

« Eh quoi ? s'écriait Julius de Baraglioul son beau-frère, c'est votre corps que vous vous en allez soigner, à Rome ! Puissiez-vous reconnaître là-bas combien votre âme est plus malade encore ! »

À quoi répondait Armand-Dubois sur un ton de commisération renchérie :

« Mon pauvre ami, regardez donc mes épaules. »

Le débonnaire Baraglioul levait les yeux malgré lui vers les épaules de son beau-frère ; elles se trémoussaient, comme soulevées par un rire profond, irrépressible ; et c'était certes grand-pitié que de voir ce vaste corps à demi perclus occuper à cette parodie le reliquat de ses disponibilités musculaires. (CAV, p. 995)

¹ M. DE UNAMUNO, *Brouillard*, trad. N. LARTHE, Dinan, Terre de Brume, 2003, p. 19. *Niebla*, Madrid, Clásicos Castalia, 1995 [1914] : « Al aparecer Augusto a la puerta de su casa extendió el brazo derecho, con la mano palma abajo y abierta, y dirigiendo los ojos al cielo quedóse un momento parado en esta actitud estatuaria y augusta. No era que tomaba posesión del mundo exterior, sino que observaba si llovía. Y al recibir en el dorso de la mano el frescor del lento orvallo frunció el sobrecejo. Y no era tampoco que le molestase la llovizna, sino el tener que abrir el paraguas. [...] / “Es una desgracia esto de tener que servirse uno de las cosas – pensó Augusto – ; tener que usarlas” ».

Au premier abord, l'incipit de *Brouillard*, comme celui des *Caves du Vatican*, témoigne de la profération d'un monde fictionnel par un narrateur de troisième personne qui semble posséder l'autorité pour l'authentifier, un monde auquel les monologues ou les dialogues des personnages apportent aussi une authentification relative. Néanmoins, la suite des deux textes vient nettement compliquer le fonctionnement dyadique.

Comprendre pleinement *Brouillard* impose d'aborder son dénouement, surprenant pour qui le découvre : après la révélation de son essence de personnage romanesque, le protagoniste Augusto Pérez, décidé à se suicider, va demander des comptes à son créateur, Miguel de Unamuno¹. À proprement parler, la métalepse est mise en place dans le chapitre XXXI, l'antépénultième du roman² :

Cette tempête de l'âme d'Auguste se termina dans un calme terrible par la décision de se suicider. Il voulait en finir avec soi-même, source de ses propres malheurs. Mais avant de mettre son projet à exécution, [...] il lui vint à l'idée de venir me consulter, moi, l'auteur de tout ce récit.³

La métalepse se signale d'abord par une rupture dans le régime narratif naturel du roman : d'une narration hétérodiégétique on glisse vers une narration autodiégétique et vers la prise de parole d'un narrateur qui est aussi l'auteur lui-même. Si c'est dans un premier temps la référence au « voyage de Salamanque, où [il] vi[t] depuis plus de vingt ans »⁴ qui marque l'identité du narrateur et de l'auteur, la conversation qui suit entre le personnage et son créateur, dans laquelle ce dernier est appelé « M. Unamuno » ou « don Miguel »⁵ lève les ambiguïtés. Mais jusqu'à ce point, la lecture métaleptique de la fiction, et métafictionnelle puisqu'elle rappelle que le personnage n'est qu'un personnage et le roman un roman, était-elle possible ? Est-il licite de lire tout le début de *Brouillard* comme un texte faisant référence à un monde fictionnel authentifié par son narrateur ? L'intrigue est certes des plus maigres – un monsieur tout le monde, Augusto Pérez, tombe amoureux d'une pianiste, Eugenia, qui le

¹ Virginia Woolf semble, au hasard d'une page de *La Chambre de Jacob*, toute proche d'illustrer une pareille tendance. Dans le chapitre VII, un mouvement de colère de Jacob engendre cette notation : « Il éprouva un violent désir de revenir à un monde d'hommes, aux chambres cloîtrées, et à l'œuvre des auteurs de l'Antiquité ; et était prêt à se retourner avec fureur contre celui, quel que fût son nom, qui avait fait de sa vie ce qu'elle était » : « *He had a violent reversion towards male society, cloistered rooms, and the works of the classics ; and was ready to turn with wrath upon whoever it was had fashioned life thus* » (CJ, p. 967/69).

² Sans compter l'« Oraison funèbre en guise d'épilogue » qui le clôt par le monologue d'Orphée, le chien du protagoniste, référence au « Colloque des chiens », dernière nouvelle exemplaire de Cervantès, et preuve supplémentaire de la poétique fantaisiste moderniste.

³ M. DE UNAMUNO, *op. cit.*, p. 191/259 : « *Aquella tempestad del alma de Augusto terminó, como en terrible calma, en decisión de suicidarse. Quería acabar consigo mismo, que era la fuente de sus desdichas propias. Mas antes de llevar a cabo su propósito, [...] Jocurriósele consultarlo conmigo, con el autor de este relato* ».

⁴ *Ibid.*, p. 191/259 : « *un viaje acá, a Salamanca, donde hace más de veinte años vivo [...]* ».

⁵ *Ibid.*, p. 197/261 : « *señor de Unamuno* ».

berne en lui faisant croire à la possibilité d'une relation amoureuse alors qu'elle se sert de lui et souhaite uniquement partager la vie de son amant Mauricio – et les personnages fort peu décrits extérieurement, mais, on l'a vu avec Ramón, la question de l'authentification fictionnelle n'a que faire de la densité de l'intrigue ou de la complétude des descriptions. Certes, le recentrement est plusieurs fois parasité, non directement, mais par une série de procédés qui insistent sur la possible fictionnalité du personnage principal. C'est le cas, particulièrement, lors des longs dialogues entre Augusto et son ami Victor Goti, dans lesquels le premier affirme douter parfois de son existence. Ce qui pourrait passer pour une remise au goût du jour du *topos* baroque de la vie comme songe ne résiste pas au décrochement narratif, typographique et ontologique manifesté par le chapitre XXV dans lequel l'une des conversations entre Victor et Augusto est interrompue par une prise de parole de l'auteur :

Tandis qu'Auguste et Victor soutenaient cette conversation brumanesque, moi, l'auteur de ce bruman¹, que tu as en mains, lecteur, et que tu es en train de lire, je souriais énigmatiquement, en voyant que mes personnages brumanesques plaidaient en ma faveur et justifiaient mes procédés.²

Par cette prise de parole, la *nivola* unamunienne affirme sa nature intrinsèquement fictionnelle et exemplifie le propre de la métafiction selon Doležel, lequel est de «construi[re] simultanément un monde fictionnel et l'histoire de cette construction »³ pour finalement « subvertir les fondations mêmes de la création fictionnelle et créer des constructions suspendues entre l'existence et la non-existence »⁴.

Avant même cette prise de parole de l'auteur, l'appareil paratextuel de la *nivola* exhibe la fictionnalité intrinsèque du texte en mettant sur le même plan une préface, composée par Victor Goti, personnage de *Brouillard*, et une « post-préface » de l'auteur réel, Miguel de Unamuno. L'on pourrait toujours postuler un lecteur naïf qui croirait à l'existence actuelle de Victor Goti et qui, lorsqu'il le rencontrera dans le texte, pourrait croire à une hétérogénéité de la fiction, mêlant personnages inventés et personnes réelles puisqu'aussi bien, Alfred Jarry

¹ Employé dans la traduction du texte par Noémi Larthe, le terme de « bruman » rend, faute de mieux, le néologisme forgé par Unamuno pour désigner le genre nouveau auquel appartiendrait son texte : *nivola*, amalgame des termes *novela* (roman) et *niebla* (brouillard). Dans le « Prologue » des *Trois nouvelles exemplaires et un prologue* du même auteur, Dominique Hauser le traduit par « nébule », plus proche du terme unamunien, mais qui ne rend pas en français le jeu de mots impliqué en espagnol par la proximité phonique de *nivola* et de *niebla*.

² M. DE UNAMUNO, *op. cit.*, p. 166/233 : « Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación nivolesca, yo, el autor de esta *nivola*, que tienes, lector, en la mano y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis *nivolescos* personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos [...] ».

³ L. DOLEŽEL, *Heterocosmica, op. cit.*, p. 162 : « *simultaneously constructs a fictional world and the story of this construction* [...] ».

⁴ *Ibid.*, p. 163 : « *subvert the very foundations of fiction making and create constructs suspended between fictional existence and nonexistence* ».

intervient lors du banquet des Argonautes au sein des *Faux-Monnayeurs*. Mais outre l'étiquette générique qui orne le texte, *nivola*, qui suppose déjà un jeu sur les normes et conventions du genre romanesque puisqu'il ne s'agit plus d'une *novela*, la post-préface de l'auteur, qui remet en question les dires de son pseudo-préfacier, laisse peu de place à l'ambiguïté quant à la méfictionnalité intrinsèque du texte :

Son affirmation, dis-je, que le malheureux Auguste Pérez s'est suicidé et n'est pas mort comme je le raconte, c'est-à-dire de ma décision librement choisie, elle me fait rire, tout simplement. [...] Je conseille à mon ami et préfacier Goti de s'avancer avec précaution lorsqu'il discute ainsi mes décisions. S'il m'ennuie trop, j'en finirai avec lui comme avec son ami Pérez, et je le laisserai mourir, ou je le tuerai, tel un médecin.¹

La radicalisation de la métaphore de l'auteur-dieu possédant le droit de vie et de mort sur ses créatures, et la fracture ontologique qui s'instaure permettant à l'auteur de répondre à un texte soi-disant écrit par l'un de ses personnages, place d'emblée *Brouillard* sous le signe de la métalepse, laquelle empêche, même lorsque l'auteur n'intervient pas, de considérer le monde fictionnel comme authentique. De ce point de vue, *Brouillard* emblématise le constat selon lequel la métalepse entretiendrait « des rapports avec la métafiction et le commentaire métafictionnel [...] »². Au surplus, l'inauthenticité foncière du monde fictionnel semble soutenue, dès l'incipit du texte, par une structure parodique fondée sur le détournement des caractéristiques conventionnellement attachées à un roman. Tout est fait, dans un premier temps, pour saboter la dimension téléologique que le lecteur peut attendre d'une histoire, ce qui prive ici le *topos* de l'*iter vitae* de sa dignité habituelle. Auguste, nouvelle marquise sortant à cinq heures, n'a en effet rien à faire :

Il finit par ouvrir son parapluie et resta un moment indécis en pensant : « Et maintenant ? Où vais-je me diriger ? Est-ce que je tourne à droite, ou bien à gauche ? » Car Auguste n'était pas un voyageur, mais un promeneur dans la vie. « Je vais attendre qu'un chien passe, se dit-il, et je suivrai la première direction qu'il prendra »³.

¹ M. DE UNAMUNO, *op. cit.*, p. 17-18/83 : « Su afirmación, digo, de que el desgraciado, o lo que fuese, Augusto Pérez se suicidó y no murió como yo cuento su muerte, es decir, por mi libérrimo albedrío y decisión, es cosa que me hace sonreír. [...] Y debe andarse mi amigo y prologuista Goti con mucho tiento en discutir así mis decisiones, porque si me fastidia mucho acabaré por hacer con él lo que con su amigo Pérez hice, y es que le dejaré morir o le mataré a guisa de médico ».

² J. PIER, J.-M. SCHAEFFER, *art cit.*, p. 12-13.

³ M. DE UNAMUNO, *op. cit.*, p. 19-20/86 : « Abrió el paraguas por fin y se quedó un momento suspenso y pensando : “y ahora, ¿ hacia dónde voy ? ¿ tiro a la derecha o a la izquierda ?” Porque Augusto no era un caminante, sino un paseante de la vida. “Esperaré a que pase un perro – se dijo – y tomaré la dirección inicial que él tome” ».

Cette tendance à la parodie s'illustre aussi chez Gide, alors même que le texte des *Caves du Vatican* n'est pas métalectique et moins explicitement métafictionnel. Le terme même de « parodie » apparaît dès la première page. La comparaison employée pour désigner le mouvement des épaules d'Anthime qui « se trémoussaient, comme soulevées par un rire profond, irréprensible » ne renvoie-t-elle pas implicitement au rire du romancier qui s'amuse à agiter les fils de cette véritable marionnette ne possédant plus rien ou presque des « disponibilités musculaires » qui engendrent l'impression de vie d'un personnage ?

Restons prudent, pour Lubomir Doležel en effet, la question de l'auteur ne se pose pas dans le domaine de la sémantique des mondes fictionnels¹. Mais il est une autre question qu'il ne pose pas, lui : celle de la parodie. Rappelons que dans *Heterocosmica*, il écrit que « [p]aradoxalement, la narration par une autorité est prisonnière de sa force d'authentification : elle ne peut mentir ou se tromper »². Rien n'indique en effet ici que le narrateur soit menteur ou qu'il se trompe. Plus loin, au sein des passages analysés dans la première partie de cette étude qui accueillent le portrait d'Anthime et les descriptions de ses expériences sur des animaux vivants³, le personnage est authentifié par la voix du narrateur, il existe dans ce monde et il *est* ce que le narrateur décrit et *il se passe réellement* ce que le narrateur raconte. L'on pourrait associer à ces exemples celui des « Bœufs du soleil » dans *Ulysse*, chapitre qui pastiche une pluralité de styles différents dessinant une histoire quintessenciée de la prose en langue anglaise. Il est possible de faire des assertions vraies sur ce qui se produit au sein de ce chapitre : Bloom se rend à la maternité d'Holborn dans laquelle Mina Purefoy est dans la douleur des couches. Il y retrouve Stephen Dedalus et d'autres compagnons, dont Alec Bannon, possible prétendant de sa fille Milly. Néanmoins, face à ces cas de pastiches et de parodies, et alors qu'il est possible de faire des assertions vraies sur les mondes fictionnels et le déroulement des événements qui s'y produisent, une intuition suggère que ces mondes ne peuvent être investis du même degré d'authenticité que dans le processus d'authentification

¹ L. DOLEŽEL, « *Mimesis and Possible Worlds* », *art. cit.*, p. 490 : « Il est vrai que la source actuelle de tout acte de langage dans une narration est l'auteur. Dans le texte narratif lui-même, cependant, il n'y a aucun discours d'auteur. Par une convention générique, les discours du texte narratif sont assignés à des sources fictionnelles différentes (le narrateur, les personnages agissants). C'est un principe communément accepté de la théorie narrative que le narrateur ne peut être identifié avec l'auteur » : « *It is true that the actual source of all speech acts in narrative is the author. In the narrative text itself, however, there is no author's discourse. By a generic convention, discourses of the narrative text are assigned to different fictional sources (the narrator, the acting characters). It is a commonly accepted principle of narrative theory that the narrator cannot be identified with the author* ».

² L. DOLEŽEL, *Heterocosmica*, *op. cit.*, p. 149 : « *Paradoxically, authoritative narrative is a prisoner of its authentication force : it cannot lie or err* ».

³ Voir *supra*, p. 154.

dyadique ou même graduée. Le Docteur Horne, par exemple, est-il « le seigneur »¹ (*U*, p. 435) du bâtiment désigné, quelques pages plus loin, comme « un chatel »² et l'un des membres de la petite confrérie qui s'y trouve, Dixon, est-il « un jeune apprenti chevalier »³ (*U*, p. 437) ? Margot Norris a raison de faire remarquer que « la narration [...] prétend non seulement qu'un Bloom fictionnel du vingtième siècle visite l'hôpital de Horne » mais aussi « qu'un Bloom fictionnel anglo-saxon atteint un château médiéval et cherche à s'y faire admettre »⁴.

Doležel aborde très brièvement la question de l'intertextualité dans l'épilogue de son ouvrage, dans un sens large auquel il est possible de rattacher les phénomènes d'hypertextualité – parodie du style naturaliste chez Gide, pastiche de grands écrivains de langue anglaise chez Joyce – mis en lumière ici. Selon lui,

[l']intertextualité a été traitée comme une propriété de la texture : la signification intertextuelle réside dans les mots, les énoncés, les citations, les clichés, et autres phénomènes assimilés. Selon les termes de notre sémantique, cette intertextualité est un constituant de la signification intensionnelle du texte.⁵

Puisque ce sont les fonctions intensionnelles qui permettent de passer de la non-existence à l'existence fictionnelle⁶, l'énoncé intertextuel doit logiquement avoir un impact sur la création et l'authentification conjointe du monde dont Doležel ne dit pas un mot. Il s'intéresse en effet davantage aux fonctions extensionnelles par le biais de ce qu'il nomme « transduction », c'est-à-dire la reprise, dans des textes différents, d'un même monde fictionnel. Le chapitre de clôture de *Heterocosmica* a ainsi ouvert le champ des recherches consacrées à la transfictionnalité, mais Doležel y abandonne très largement les questions en lien avec les fonctions intensionnelles. Est-ce qu'un énoncé pastichant ou parodiant un autre discours littéraire crée et authentifie le monde fictionnel de la même façon ? Il paraît difficile d'offrir immédiatement une réponse affirmative.

Elle se dessinera peut-être en convoquant la théorie du recentrement, qui n'est pas incompatible avec l'authentification exploitée par Doležel, même si ce dernier s'intéresse davantage à la façon dont le lecteur reconstruit le monde qu'à celle qui consisterait à oublier

¹ « lord » (368).

² « castle » (369).

³ « a young learning knight » (369).

⁴ M. NORRIS, *Virgin and Veteran Readings of « Ulysses »*, op. cit., p. 100 : « the narrative [...] pretends not only that a fictional twentieth-century Bloom visits Horne's hospital, but that a fictional Anglo-Saxon Bloom also approaches a medieval castle and seeks admission there ».

⁵ L. DOLEŽEL, *Heterocosmica*, op. cit., p. 201 : « Intertextuality has been treated as a property of texture : intertextual meaning resides in words, phrases, quotes, clichés, and the like. In terms of our semantics, this intertextuality is a constituent of the text's intensional meaning ».

⁶ *Ibid.*, p. 160 : « l'existence fictionnelle, rappelons-le, est un phénomène intensionnel » : « Fictional existence, let us recall, is an intensional phenomenon ».

sa nature fictionnelle pour y voyager. Selon Marie-Laure Ryan, le lecteur, durant le temps que dure sa lecture, oublie la fictionnalité du roman et considère le monde construit par le texte comme le monde actuel. La métafiction neutralise toutefois le recentrement : le lecteur ne peut jamais considérer le monde textuel comme le monde actuel. Dans le cas d'énoncés parodiques, le peut-il ? Si des indices textuels l'en empêchent, la réponse est négative. Nonobstant, chez Gide comme chez Unamuno, le narrateur semble authentifier pleinement le monde fictionnel et il est impossible de considérer l'énoncé intertextuel comme faux ou mensonger : les exemples de Gide comme de Joyce prouvent que les événements auxquels participent les personnages ont bel et bien lieu.

À propos des narrations qui « s'auto-neutralisent », *skaz*¹ et métafiction, Doležel affirme qu'elles « simulent une texture narrative, mais qu'elles ne peuvent conférer l'existence fictionnelle, ni affirmer des faits fictionnels »². Il ajoute qu'elles « subvertissent les fondations mêmes de la création fictionnelle et donnent naissance à des constructions suspendues entre l'existence et la non-existence »³. Nous formulons ainsi l'hypothèse que l'énoncé parodique, ou celui qui repose sur un pastiche, se rapproche du fonctionnement sémantique de la métafiction, à un détail près : il simule en effet une texture narrative, mais s'il ne peut pleinement affirmer l'existence du monde et de ceux qui le peuplent, il peut en revanche affirmer des faits au sujet de ces constructions au statut ontologique pour le moins ambigu. En d'autres termes, l'impact de la parodie se situerait à la fois dans le champ intensionnel – elle ne parvient pas pleinement à conférer l'existence fictionnelle – mais aussi extensionnel : en somme, les narrateurs des *Caves du Vatican* comme de *Brouillard* authentifient les aventures de marionnettes au sein d'un monde de carton-pâte. Pour reprendre l'expression employée par Bertrand Fillaudeau pour renvoyer aux soties gidiennes, le « faire comme si c'était faux » remplace le « faire comme si c'était vrai »⁴ et « [l]'énonciation se fait dénonciation »¹.

¹ Le terme renvoie à une forme narrative particulièrement pratiquée dans la littérature russe, à l'exemple de celle de Gogol, dans laquelle la narration oscille entre la *Er*-forme et la *Ich*-forme, entre la posture omnisciente et un savoir limité, entre un style livresque et l'argot du personnage, sans marqueurs indélicats particuliers.

² *Ibid.*, p. 163 : « simulate narrative texture but cannot bestow fictional existence, cannot affirm fictional facts ».

³ *Ibid.*, p. 163 : « They subvert the very foundations of fiction making and create constructs suspended between fictional existence and nonexistence ».

⁴ B. FILLAUDEAU, *op. cit.*, p. 172. Ignacio Soldevila aboutit à une conclusion voisine à partir de sa lecture des œuvres de Ramón. Selon lui, le romancier sort le type de la réalité pour le faire entrer dans la fantaisie visionnaire de celui qui imagine. Le critique emploie le terme d'« *inverosimilización* », que l'on peut rendre, faute de mieux, par un peu élégant « invraisemblabilisation », pour désigner ce processus qui permet de ne jamais créer l'illusion, de « ne jamais lui [le lecteur] faire oublier qu'il est en train de lire, qu'il ne pourra pas rencontrer ce personnage [...] dans la réalité empirique, qu'il ne pourra pas dire de lui : "il en est si bien extrait qu'il paraît naturel", mais "il est si bien invraisemblabilisé que s'il paraissait une personne réelle, ce ne serait pas seulement un hasard, mais quelque chose de purement et simplement impossible" : « a no hacerle olvidar nunca

Les Caves du Vatican appartient ainsi de plein droit au domaine de la métafiction, pourtant, la sotie a cette particularité de ne pas afficher immédiatement, ou plutôt directement, cette nature métafictionnelle. Sans commentaires explicites, c'est l'énonciation parodique qui entraîne la fiction à réfléchir la fiction. Il en irait de même de *L'Incongru*, qui fait entendre le même rire implicite du romancier que dans l'incipit des *Caves du Vatican*. L'analogie, clairement perceptible, dévoilée par l'excipit du texte entre la vie fictionnelle de Gustavo et la narration qui en rend compte colore la totalité de la fiction, par une lecture rétrospective rendue quasi obligatoire, d'une valeur métafictionnelle. Le Dieu qui se manifeste par le cinématographe dans le dernier chapitre n'est-il pas aussi Ramón lui-même qui vient neutraliser en quelques lignes la vérité fictionnelle de tout ce qui précède en dévoilant la fictionnalité intrinsèque du roman et son omnipotence sur la vie et le destin de sa créature ? Un monde fictionnel a-t-il authentiquement été créé où le romancier n'a-t-il fait qu'actionner les fils d'une marionnette dans une série de décors ?

Une telle interprétation permettrait de jeter un regard différent sur le chapitre XIV, « La Pluie torrentielle », qui voit s'abattre un déluge sur la ville fictionnelle. Dans le cours du chapitre, Gustavo recueille chez lui une jeune femme qui lui décrit ainsi la situation :

Vous ne pouvez imaginer à quel point elle [la pluie] a effacé la physionomie des rues... Les enseignes des boutiques, et les noms des rues, et le badigeon des façades, tout a coulé dans les égouts, et les grandes lettres dorées des magasins ont été entraînées par l'eau qui paraît un bouillon aux lettres... La ville va être méconnaissable...² (I, p. 78)

Tout se passe ici comme si la ville n'était pas désignée comme réelle ou vraie à l'intérieur du monde de la fiction, mais comme un décor et la mention d'« un bouillon aux lettres » ou, pour mieux traduire le texte, d'une « soupe de lettres », a de quoi donner le vertige. L'image désigne au premier degré la disparition des enseignes des magasins, effacées par la pluie, mais ne renvoie-t-elle pas aussi d'une façon métafictionnelle à la destruction du monde créé par l'énoncé même, fait de lettres mises bout à bout pour former des mots et, *in fine*, un sens ? Puisque la sémantique de la fiction repose sur l'outil sémiotique qu'est le texte, l'image idoine

que está leyendo, que a ese personaje no le podrá encontrar [...] en la realidad de su experiencia, que de él no podrá decir : “Está tan bien sacado, que parece natural”, sino : “Está tan bien inverosimilizado, que cualquier parecido con una persona real sería no solo casualidad, sino imposibilidad” ». I. SOLDEVILA, « Una primera etapa de fecundidad narrativa : Ramón se reconcilia con la novela », in R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Obras completas IX, op. cit.*, p. 44.

¹ A. GOULET, *Lire « Les Faux-Monnayeurs » de Gide*, Paris, Dunod, 1994, p. 10.

² « No se puede imaginar cómo ha borrado la fisonomía de las calles... Los letreros de las tiendas y los nombres de las calles los ha borrado por entero, y también los revocos de las fachadas... Todo se ha ido a las alcantarillas, y las grandes letras de bulto de las muestras iban empujadas con el agua, que parecía una sopa de letras... La ciudad ya no tendrá fisonomía... » (659).

de sa destruction n'est-elle pas, précisément, celle de la « soupe de lettres » ? Cela est d'autant plus troublant que le narrateur aboutit, dans la suite, à la même conclusion que le personnage :

La pluie était toujours aussi pressante ; les persiennes vertes n'étaient plus vertes. Réellement, toutes les maisons se ressemblaient, n'étaient plus, toutes, que le même [moule] de carton-pierre, aux murs sans expression.¹ (I, p. 79)

La pluie obéit donc ici à une fonction de purification : elle dévoile le mensonge sur lequel repose tout énoncé fictionnel voulant faire croire à la vérité de l'illusion. En d'autres termes, le chapitre rappelle que l'espace fictionnel n'est qu'un décor, que le monde déployé est un monde de carton-pâte et, par conséquent, que les personnages qui y évoluent ne sont que des marionnettes. L'écrivain mexicain Sergio Pitol, excellent commentateur des œuvres de la modernité dans son *Art de la fugue*, parle, dans le chapitre intitulé « La Lutte avec l'ange », d'un recueil de contes écrits durant son séjour à Varsovie. À propos de l'un d'eux, de coloration fantastique, l'auteur écrit :

C'est la première nouvelle que j'ai écrite en Pologne ; je l'ai réécrite cent fois mais je trouve que mon style n'arrive pas à se défaire d'un répugnant caractère sirupeux et que cette histoire « gothique », pour ne pas être ratée, devrait être écrite dans une langue presque transparente, où l'irréalité s'insérerait dans le réel sans que les coutures soient apparentes.²

L'image des coutures apparentes est heureuse pour définir la différence fondamentale entre les mondes fictionnels de Kafka et de Ramón, que nous analysons plus haut³. L'incongruité a beau être en effet l'identité ontologique du monde fictionnel ramonien, celle-ci s'affiche, à l'image des cicatrices du guillotiné, figure grotesque du chapitre XXXVIII qui « ôt[e] son faux-col parce qu'il fai[t] très chaud, l'arrach[e] [d'un seul coup] et [montr[e] à tous les cicatrices les plus exceptionnelles qu'ils n'avaient jamais vues] »⁴ (I, p. 194). On tient ici, peut-être, la meilleure image pour renvoyer à la fiction projetée par *L'Incongru* que l'on se permettra d'exprimer sous la forme d'une pseudo-greguería : l'hybridité est le faux-col de la métafictionnalité.

Orlando franchit un pas supplémentaire dans l'authentification simulée. Alors qu'il vient d'arpenter son domaine, le protagoniste prend de la hauteur en gravissant une colline qui

¹ « La lluvia seguía apretando, y hasta las persianas verdes habían perdido su verde. Realmente todas las casas parecían la misma, un molde de cartón piedra, de muros sin expresión » (659).

² S. PITOL, *L'Art de la fugue*, trad. M. BREUER, Albi, Editions Passage du Nord/Ouest, 2005, p. 208.

³ Voir *supra*, p. 475 et sq.

⁴ « se quita el cuello postizo porque hace mucho calor, se lo arrancó de un tirón y enseñó a todos las más señaladas cicatrices que habían visto [...] » (742).

s'orne d'un chêne, véritable emblème du personnage et de sa résistance au temps, qui donnera d'ailleurs son nom au grand Œuvre d'Orlando-poète :

Il était monté très rapidement à travers les fougères et les buissons d'aubépines, effarouchant les cerfs et les oiseaux sauvages, jusqu'à un lieu couronné d'un unique chêne. Il s'élevait très haut, si haut en fait que l'on pouvait voir dix-neuf comtés d'Angleterre à ses pieds : et lorsque le ciel était dégagé trente ou peut-être quarante, si le temps était beau. Parfois l'on pouvait voir la Manche, vague après vague recommencée. Les rivières, on pouvait les voir, ainsi que les bateaux de plaisance glissant sur leurs eaux ; et des galions prenant la mer ; et des armadas avec des bouffées de fumée d'où s'échappait le bruit assourdi d'une canonnade ; et des forts sur la côte ; et des châteaux au milieu de prairies ; et ici une tour de guet ; et là une forteresse ; et puis quelque vaste demeure comme celle du père d'Orlando, ramassée telle une ville dans la vallée encerclée de murs. Vers l'est il y avait les flèches de Londres et la fumée de la cité ; et peut-être sur la ligne d'horizon, lorsque le vent était dans la bonne aire, le sommet rocaillieux et les bords dentés du Snowdon lui-même, montagne parmi les nuages, se montraient.¹ (*O*, p. 198-199)

L'on ne saurait déceimment prendre au sérieux une telle description qui semble impliquer que la quasi-totalité de l'Angleterre s'étende sous les yeux d'Orlando – les comtés historiques sont, depuis le XII^e siècle, au nombre de trente-neuf – et même davantage puisque le Snowdon est un sommet du Pays de Galles. Tout se passe ici comme si le narrateur s'enivrait de son pouvoir de profération et d'authentification du monde fictionnel mais, en proportion, semble perdre son autorité d'authentification. Il est difficile, ici également, de ne pas songer à l'analogie entre l'auteur et Dieu, et de ne pas voir la main de la romancière construire, pièces après pièces, un décor fantaisiste. Ce passage d'*Orlando* réécrit la description de Scarborough dans le chapitre II de *La Chambre de Jacob* qui, d'une façon beaucoup plus discrète, semblait déjà traiter l'espace romanesque comme une construction artificielle :

Ouvrant la porte du verger, Mrs. Flanders monta jusqu'en haut de la colline, tenant John par la main. [...] Car il y avait une vue magnifique – la lande derrière, la mer en face, et tout Scarborough étalé à plat d'un bout à l'autre *comme les pièces d'un puzzle*.² (*CJ*, p. 901, nous soulignons).

¹ « *He had walked very quickly uphill through ferns and hawthorn bushes, startling deer and wild birds, to a place crowned by a single oak tree. It was very high, so high indeed that nineteen English counties could be seen beneath ; and on clear days thirty or perhaps forty, if the weather was very fine. Sometimes one could see the English Channel, wave reiterating upon wave. Rivers could be seen and pleasure boats gliding on them ; and galleons setting out to sea ; and armadas with puffs of smoke from which came the dull thud of cannon firing ; and forts on the coast ; and castles among the meadows ; and here a watch tower ; and there a fortress ; and again some vast mansion like that of Orlando's father, massed like a town in the valley circled by walls. To the east there were the spires of London and the smoke of the city ; and perhaps on the very sky-line, when the wind was in the right quarter, the craggy top and serrated edges of the Snowdon herself showed mountainous among the clouds* » (13).

² « *Opening the orchard gate, Mrs. Flanders walked to the top of Dods Hill, holding John by the hand. [...] For there was a magnificent view – moors behind, sea in front, and the whole of Scarborough from one end to the other laid out flat like a puzzle* » (12).

Si l'image du puzzle est ici employée pour référer à l'aspect construit du monde fictionnel, l'on peut noter également que dans *Orlando*, le lecteur peut avoir parfois l'impression étrange d'un monde fictionnel en mouvement dont le fonctionnement, au sein du roman, évoque certains dispositifs optiques, comme celui du praxinoscope par exemple. Cependant, dans la description citée plus haut, c'est le personnage qui est statique alors que le décor suit un mouvement qui, par l'utilisation de la polysyndète, exhibe la linéarité de l'écriture et évoque, d'une façon étonnante, un mouvement davantage horizontale que selon la profondeur ou la perspective.

Dans une description ultérieure, située dans le chapitre IV, au moment du retour d'Orlando en Angleterre après son ambassade en Turquie, un mécanisme inverse apparaît : le personnage est en mouvement sur un décor statique dont les éléments marquants sont comme mis en exergue à partir du moment où ils sont nommés :

La vérité, c'était que l'image du dôme de marbre que ses yeux avaient d'abord découverte si indistincte qu'elle suggérait le front d'un poète et ainsi lançait tout un troupeau d'idées incongrues n'était point le produit de son imagination, mais *une réalité* ; à mesure que le navire remontait la Tamise poussé par un coup de vent favorable, cette image et tout ce qu'y s'y associait cédait la place à *la vérité*, et se révéla n'être rien de plus et rien de moins que le dôme d'une vaste cathédrale qui se dressait au milieu d'un décor de blanches flèches.

« La cathédrale St. Paul », fit le capitaine Bartolus [...]. « La Tour de Londres, poursuivit-il. L'hôpital de Greenwich [...]. L'abbaye de Westminster. Le Parlement. » *À mesure qu'il parlait, chacun de ces célèbres bâtiments surgissaient à la vue.*¹ (*O*, p. 298, nous soulignons)

La description se développe selon un volet antithétique. Alors que « la vérité » et la « réalité » des monuments sont dans un premier temps attestées, le terme de « décor » apparaît ensuite à travers la représentation directe d'une profération synonyme d'apparition qui semble lever le voile sur la fonction d'authentification du monde. Cette dernière est prise en charge par un personnage, mais dans la mesure où le passage précédent a mis en lumière l'authentification simulée de la voix narrative, l'apparition des monuments londoniens n'est pas plus fautive que celle des comtés anglais analysée plus haut.

Ces différents extraits lèvent le voile sur les mécanismes de construction du monde dans une posture métafictionnelle. D'une certaine façon, un roman comme *Orlando* prend le langage de la fiction au mot, autrement dit, Virginia Woolf ne cherche pas à donner l'illusion

¹ « *The truth was that the image of the marble dome which her eyes had first discovered so faintly that it suggested a poet's forehead and thus started a flock of irrelevant ideas, was no figment, but a reality ; and as the ship advanced down the Thames before a favouring gale, the image with all its associations gave place to the truth, and revealed itself as nothing more and nothing less than the dome of a vast cathedral rising among a fretwork of white spires. / 'St. Paul's,' said Captain Bartolus [...]. 'The Tower of London,' he continued. 'Greenwich Hospital [...]. Westminster Abbey. The Houses of Parliament.' As he spoke, each of these famous buildings rose to view* » (116).

qu'elle représente des lieux qui pourraient trouver leur place dans un récit factuel ou documentaire, mais il faut imaginer Orlando déambulant dans une série de décors. C'est là faire un beau pied de nez à l'entreprise balzacienne : à une *Comédie humaine* qui masque ce qu'elle coûte que coûte tous les signes ostensibles d'une comédie construite afin de faire croire à la nature documentaire du monde fictionnel projeté, les modernistes bâtissent ni plus ni moins qu'une contre-comédie humaine en utilisant ça et là les outils même de la comédie.

c. *Au théâtre de Maître Pierre*

Rares sont les auteurs modernistes à faire l'économie de références au théâtre. Qu'elles soient formelles ou thématiques, elles constituent des indices du dévoilement du langage de la fiction par la fiction elle-même. Une fois encore, c'est Ramón qui le dit le plus explicitement. Dans le chapitre XXV du *Romancier*, alors qu'Andrés Castilla continue la rédaction du *Village des bauges*, celui-ci est arraché à son travail d'écriture par le bruit de la sonnette : « Soudain, la sonnette retentit hors du roman, dans la maison pleine de véritables portes, quoique tout aussi fausses que celles d'un théâtre »¹ (*ROM*, p. 215). Personnage de roman qui donne vie à des personnages de roman, Andrés Castilla vit dans un monde fictionnel qui n'est pas vrai : autrement dit, le monde de départ dans lequel évolue le personnage du romancier qui donne son nom au roman de Ramón est tout aussi factice que ceux qu'il crée.

Plus largement, tous les romanciers modernistes utilisent la métaphore du théâtre à des fins métafictionnelles. Du point de vue de la présentation même de la matière romanesque, Ramón, Gide, Joyce et Woolf ont tous recours, à un endroit au moins de leurs textes, à une présentation qui désigne les paroles des personnages comme des répliques. Dans le chapitre III de la cinquième partie des *Caves du Vatican*, le dialogue entre Julius et Lafcadio sur la mort récente d'Amédée Fleurissoire est ainsi présenté sous la forme d'un dialogue de théâtre qui fait même intervenir une didascalie : « JULIUS, *poursuivant* : C'est par le besoin qu'il avait de le commettre que se livre l'auteur du crime » (*CAV*, p. 1143). Le même artifice se retrouve chez Ramón, dans le chapitre XXX de *L'Incongru*, « À huis clos », dans lequel Gustavo comparait devant un tribunal (*I*, p. 145). Comme chez Gide, la confrontation entre Gustavo et le président se fait sur le mode dramatique incluant même une didascalie qui prend le relais de la description narrative :

¹ « *En ese punto, el timbre sonó fuera de la novela, en la casa llena de puertas verdaderas, aunque tan falsas como las de teatro* » (363).

GUSTAVO (après avoir consulté son agenda [de poche])

- C'est impossible, monsieur de président. Le 20 juin, c'était la nouvelle lune.¹ (I, p. 718)

Le modernisme anglo-saxon témoigne aussi de cette tendance : c'est le cas chez Joyce, évidemment dans « Circé », mais aussi dans une page de « Charybde et Scylla », lors de l'exposé de Stephen sur Shakespeare, le personnage finissant par être joué par ses auditeurs, dont les répliques transforment l'extrait en véritable comédie ponctuée par leurs « *Rires* ». Dans *La Montagne magique*, la représentation de l'espace comme un décor et non comme un lieu authentique est encore plus prégnante, particulièrement en ce qui concerne le sanatorium Berghoff par le recours à une métaphore filée :

[u]n bâtiment allongé, surmonté d'une tour à coupole, et qui, à force de *loges*, de *balcons*, semblait de loin troué et poreux comme une éponge, venait justement d'allumer *ses premières lumières*. [...] *Les coulisses* des montagnes plus éloignées [...] étaient d'un terne bleu d'ardoise.²

Il serait même possible de lire une double référence métafictionnelle dans cette description du Berghoff chez Thomas Mann. Premièrement, la présentation métaphorique du sanatorium comme un théâtre dans les montagnes nous invitent à nous rappeler que tout cela n'est qu'une fiction et que l'on est en droit de visualiser les personnages du roman comme autant d'être peuplant une scène. Mais le même décor « sembl[e] de loin troué et poreux comme une éponge » : il est tentant de lire ici une notation métafictionnelle plus directe, Thomas Mann pointant du doigt l'incomplétude foncière d'un décor qui, s'il est le principal du roman, ne saurait jamais être totalement rempli.

Chez Virginia Woolf, c'est sans doute l'ultime fiction de la romancière, *Entre les actes*, qui dit le mieux son lien avec le théâtre car le roman présente une pièce insérée. Mais si l'on remonte à rebours la production de Woolf, n'y a-t-il pas aussi théâtre dans la succession de prises de paroles des personnages des *Vagues* ? Ainsi commence le texte :

Le soleil ne s'était pas encore levé. La mer ne se distinguait pas du ciel, sauf que la mer se plissait légèrement comme si une étoffe avait des rides. Progressivement à mesure que le ciel blanchissait une ligne sombre marqua l'horizon qui séparait le ciel de la mer et l'étoffe grise se barra de traits épais qui se déplaçaient, les uns après les autres, sous la surface, se suivaient, se poursuivaient, perpétuellement.

¹ « GUSTAVO. (Después de haber consultado su almanaque de bolsillo.) *Es imposible que me viera, señor presidente, y menos a la luz de la luna, porque el veinte de junio no era día de luna* » (718). À la même période et dans le même pays, Miguel de Unamuno a lui aussi recours au dialogue de théâtre au sein de ses textes narratifs. C'est le cas notamment dans la nouvelle « Deux mères » de son recueil *Trois nouvelles exemplaires et un prologue*. M. DE UNAMUNO, *Trois nouvelles exemplaires et un prologue*, trad. D. HAUSER, Genève, L'Âge d'homme, 1994 [1920].

² TH. MANN, *La Montagne magique*, *op. cit.*, p. 13.

[...]
« Je vois un anneau, dit Bernard, suspendu au-dessus de moi [...] ».
« Je vois une dalle d'un jaune pâle, dit Susan [...] ».
« J'entends un son, dit Rhoda [...] ».
« Je vois un globe, dit Neville [...] ».
« Je vois un gland cramoyi, dit Jinny [...] ».
« J'entends quelque chose qui piaffe, dit Louis. [...] »¹ (V, p. 417)

Le début des *Vagues* évoque le théâtre puisque la série de répliques des six personnages qui le compose semble proférée. Mais la forme choisie par Woolf correspond moins à une présentation dramatique que narrative, par les énoncés au discours direct permettant au texte de conserver un fantomatique narrateur de troisième personne anonyme et impersonnel, présent dans les incises et dans les passages en italique qui ouvrent le texte et qui en séparent les différentes parties. Dans le passage en italique ci-dessus, il est difficile de ne pas reconnaître une référence à la Genèse. Il faut revenir à Doležel et à sa fonction d'authentification pour en tirer toutes les conséquences fictionnelles.

Selon lui, « [u]n état de choses possible non actualisé acquiert une existence fictionnelle en étant authentifié par un acte de langage littéraire réussi »² et le critique de s'autoriser, en note, une métaphore biblique implicite : « Si nous voulons exprimer l'acte illocutoire d'authentification par une formule explicitement performative, nous pourrions suggérer le préfixe : *que cela soit* »³. Ce préfixe performatif ne pourrait-il être adjoint à toute forme narrative, quel que soit ensuite son type de narration ? Il fait être le monde fictionnel : à charge ensuite au narrateur de l'authentifier d'une façon maximale ou relative. Reste l'effet sur le protagoniste : si une fiction à la troisième personne donne l'impression de le faire être, de le créer, que se passe-t-il lorsque le verbe créateur du narrateur s'efface au profit de ses

¹ « The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky, except that the sea was lightly creased as if a cloth had wrinkles in it. Gradually as the sky whitened a dark line lay on the horizon dividing the sea from the sky and the grey cloth became barred with thick strokes moving, one after another, beneath the surface, following each other, pursuing each other, perpetually [...].

'I see a ring,' said Bernard, 'hanging above me. [...].'

'I see a slab of pale yellow,' said Susan [...].

'I hear a sound,' said Rhoda [...].

'I see a globe,' said Neville [...].

'I see a crimson tassel,' said Jinny [...].

'I hear something stamping,' said Louis [...] » (3).

² L. DOLEŽEL, « *Mimesis and Possible Worlds* », art. cit., p. 490 : « A non-actualized possible state of affairs becomes a fictional existent by being authenticated in a felicitously uttered literary speech act ».

³ *Ibid.*, p. 490, n. 25 : « If we want to express the authenticating illocutionary act by an explicit performative formula, we could suggest the prefix : Let it be ». Il est à noter que, dans *Heterocosmica*, Doležel n'avance plus masqué, mais fait sienne la métaphore : « C'est précisément le mot divin qui crée le monde qui fournit le modèle de la narration par une autorité et de sa force performative » : « *It is precisely the divine world-creating word that provides the model for the authoritative narrative and its performative force* ». L. DOLEŽEL, *Heterocosmica*, op. cit., p. 149.

créatures comme dans *Les Vagues* ? Un tel texte donne l'impression d'un auto-engendrement des personnages, laquelle émane aussi, potentiellement, du genre du monologue autonome¹.

Il est particulièrement intéressant de noter que le texte-matrice du genre, *Les Lauriers sont coupés*, considéré comme le premier monologue autonome de l'histoire dû à la plume d'Édouard Dujardin, semble également jouer de ce « *Let it be* » initial en réécrivant la Genèse dans son incipit et en témoignant implicitement de l'auto-engendrement du personnage de Daniel Prince :

Un soir de soleil couchant, d'air lointain, de cieux profonds ; et des foules confuses ; des bruits, des ombres, des multitudes ; des espaces infiniment étendus ; un vague soir...

Car sous le chaos des apparences, parmi les durées et les sites, dans l'illusion des choses qui s'engendrent et qui s'enfantent, un parmi les autres, un comme les autres, distinct des autres, semblables aux autres, un le même et un de plus, de l'infini des possibles existences, je surgis ; et voici que le temps et le lieu se précisent ; c'est l'aujourd'hui ; c'est l'ici ; l'heure qui sonne ; et, autour de moi, la vie ; l'heure, le lieu, un soir d'avril, Paris, un soir clair de soleil couchant, les monotones bruits, les maisons blanches, les feuillages d'ombres ; le soir plus doux, et une joie d'être quelqu'un, d'aller ; les rues et les multitudes, et, dans l'air très lointainement étendu, le ciel ; Paris à l'entour chante, et, dans la brume des formes aperçues, mollement il encadre l'idée.²

D'une façon révélatrice, le monologue de Dujardin donne l'impression de débiter, jusqu'à l'irruption brutale du « je », à la troisième personne, pour marquer la genèse d'un monde fictionnel qui aurait pu débiter par le « *Let it be* » de Doležel. Du chaos initial naît ensuite la vie, une existence possible, celle de Daniel Prince, qui est ici actualisée, mais, monologue autonome oblige, elle ne peut procéder que d'une sorte d'auto-engendrement. Où commence en effet la narration prise en charge par le personnage lui-même ? Le « je » est retardé par un effet dilatoire, mais il est possible de lire rétrospectivement la narration à la première personne depuis le commencement du deuxième paragraphe. Autrement dit, après avoir créé les contours d'un monde par le verbe, le narrateur-Dieu quitte sa création et délègue l'authentification de son monde à une oxymorique créature incréée qui est d'abord comparable à un nouveau-né, jouet des sensations, qu'elles soient sonores (« l'heure qui sonne », « les monotones bruits », « Paris à l'entour chante »), visuelles (« un soir clair de soleil couchant », « les maisons blanches ») ou même tactiles (« le soir plus doux »). Ce faisant, le personnage en lui-même n'est jamais authentifié et c'est son existence fictionnelle même qui apparaît foncièrement précaire.³

¹ « Tous les narrateurs racontant à la première personne sont auto-construits en tant que personnages » : « *All Ich-form narrators are self-constructed as fictional persons* ». *Ibid.*, p. 158.

² É. DUJARDIN, *Les Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 39.

³ On en viendrait presque à se demander si le rideau levé sur la création d'un monde dans ces deux textes

Les Vagues comme *Les Lauriers sont coupés*, auxquels il faudrait adjoindre les autres monologues autonomes modernistes, sont par essence métafictionnels et rejoignent, d'une façon étonnante, les exemples de fictions métaleptiques ou parodiques du point de vue d'une certaine précarité ontologique. Il est d'ailleurs particulièrement révélateur de constater que les termes critiques qui servent à désigner respectivement les textes à la première personne et les formes réunies sous l'hyperonyme de métafiction, structures égocentriques chez Doležel pour les premières, narrations narcissiques chez Linda Hutcheon pour les secondes, sont voisines. L'expression de « métafiction » aurait de quoi choquer, surtout en lien avec le monologue autonome. Les œuvres de Dujardin comme de Woolf lèvent toutefois le voile de façon poétique sur, non pas la création, mais sur la profération d'un monde qui fait être des personnages chargés ensuite de l'authentifier. De même, la disparition du narrateur chez Schnitzler ne vaut-elle pas, implicitement, comme une réflexion sur l'un des constituants du langage de la fiction ? Les mécanismes fictionnels ne sont-ils pas mis à nu autant par le trop plein que le vide, par ce qu'on y ajoute – des commentaires sur la nature fictionnelle même du texte – que par ce qu'on retranche – la justification réaliste de la fiction, le narrateur ? Cette tendance serait d'autant plus révélatrice pour un modernisme sans cesse défini par ce qu'il n'est plus – réaliste – et par ce qu'il n'est pas encore – postmoderniste. Autrement dit, dans les fictions métaleptiques, l'irruption du narrateur dans le monde fictionnel du personnage entraîne une rupture du recentrement par la fragilisation voire la destruction de la barrière ontologique et le texte affirme, dans un même mouvement, sa nature fictionnelle. Mais dans le monologue autonome, c'est toujours une mise à nu qui précède la construction de l'illusion, celle de la disparition du narrateur comme de la justification naturelle ou mimétique de la narration. Autrement dit, cette question de l'auto-engendrement et de la disparition de l'instance narrative crée-t-elle, au seuil du texte, un effet de vie ou, au contraire, fonctionne-t-elle comme une exhibition de la facticité ? Philippe Chardin avait déjà remarqué, en neutralisant l'une des idées reçues associées au genre du monologue intérieur, que ce dernier ne saurait être investi d'une visée pleinement illusionniste¹. Mais l'on peut aller plus loin

n'éclairerait pas d'une lumière différente le début de *L'Incongru*. La première incongruité de cet incipit *ab ovo*, n'est-ce pas le propre de la fiction, cette tendance, peut-être moquée par Ramón, à faire un adulte d'un personnage aux prémisses de son existence, que les textes de Dujardin et de Woolf mettent en exergue en baignant les personnages nouveaux nés dans un flot confus de sensations ? Cela expliquerait que Gustavo « pr[enne] une part active à son baptême, protestant de ce que le curé ne lui demand[e] point, comme font les coiffeurs : “Eau froide ou eau chaude ?” » (« *Intervino en su bautizo, protestando de que no le preguntase el cura, como en las barberías, “si fría o caliente”* ». I, p. 9/605) tout comme l'« épouvant[e] » de « son père » du fait de « cet enfant de quatre ans qui lui di[t] : / “Ecoute, j'ai besoin d'une canne...” » (« *Su padre estaba asombrado con aquel niño que a los cuatro años le dijo : / - Mira, necesito un bastón* ». I, p. 9/605).

¹ « [P]ourrait-on imaginer une ruminant dotée de cette apparence chaotique que les fondateurs du genre exigent du monologue intérieur qui ne fasse pas à un moment ou à un autre un peu rire du cobaye de cette

encore en remarquant que dans un cas comme dans l'autre, dans les fictions métalectiques comme les monologues autonomes, les textes « subvertissent les fondations même de la construction fictionnelle et crée des constructions suspendues entre l'existence et la non-existence fictionnelle ».

3) La victoire de la vie ou l'être et le passage

Les personnages modernistes ne seraient ainsi que des marionnettes, et les mondes dans lesquels ils évoluent de vulgaires décors ? Il est difficile de l'affirmer d'une façon aussi catégorique. Ces marionnettes pensent et vivent, certaines semblent pouvoir naître d'elles-mêmes, d'autres, partir à la conquête d'une forme d'intériorité. Il est en effet frappant de constater que des textes construits sur des mécanismes essentiellement ludiques comme *Les Caves du Vatican* ou *Orlando* témoignent, au fur et à mesure que leurs intrigues se dévident, d'une présence accrue des pensées ou des prises de parole des protagonistes : les marionnettes initiales deviennent plus complexes, une tendance dont Gide lui-même a fait l'expérience lors de la rédaction des *Caves du Vatican*, comme en atteste le journal de l'écrivain : « Mes personnages que je ne voyais d'abord que fantoches, s'emplissent peu à peu de sang réel et je ne m'acquiesce plus envers eux aussi facilement que j'espérais »¹. Vulgaire marionnette, Lafcadio aurait-il suscité l'engouement de la jeunesse contre lequel tempête Henri Massis, farouche détracteur de Gide, en rappelant que « ce "héros" littéraire [...], entre 1917 et 1923, recueillit les suffrages de toute une jeunesse éprise d'"actes gratuits" et de "crimes immotivés" »² ?

Dans *Narrations de la vie intérieure*, Belinda Cannone écrit : « Je juge qu'un personnage est d'autant plus "authentique" que j'ai largement accès à l'intimité de sa vie intérieure, c'est-à-dire à ce à quoi je n'ai jamais accès dans la vie réelle »³. Le paradoxe du roman moderniste consiste ainsi à promouvoir une forme d'authenticité mimétique par le truchement de la vie intérieure, de sa présence massive dans le modernisme anglo-saxon aux enquêtes nécessaires pour en trouver une trace infra-réaliste chez Ramón tout en procédant à un dévoilement des rouages de la fiction qui, *de facto*, travaillent contre l'authenticité du

expérimentation ? ». PH. CHARDIN, « Contre trois "idées reçues" au sujet du monologue intérieur à partir de l'exemple du *Sous-lieutenant Gustel* de Schnitzler et de quelques autres exemples », in PH. CHARDIN (éd.), *Autour du monologue intérieur*, op. cit., p. 17.

¹ A. GIDE, *Journal I : 1887-1925*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 726.

² H. MASSIS, *Jugements : Supplément au tome II*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1924, p. 17.

³ B. CANNONE, op. cit., p. 59.

monde fictionnel. Ce que le lecteur ressent comme authentique car analogue au fonctionnement de la vie – un être qui pense, qui possède un caractère, des besoins, des croyances – peut paradoxalement coïncider, en termes de construction et d’authentification du monde fictionnel, avec l’inauthenticité absolue voire la non-existence. Serait-il dès lors licite de postuler que le personnage moderniste puisse vivre sans exister ?

Le « Prologue » de *Trois nouvelles exemplaires et un prologue* de Miguel de Unamuno, le théoricien du personnage comme *agoniste*, nous livrera la clé par un ultime pied de nez à l’histoire de *modernist studies* qui ont trop longtemps négligé l’importance de l’Espagne dans l’esprit même du modernisme. Selon Unamuno, ce sont les réalistes qui mettent en scène des marionnettes :

Dans une création, la réalité est une réalité intime, créative et issue de la volonté. Un poète n’invente pas ses créatures – créatures vivantes – grâce aux moyens de ce que l’on appelle réalisme. Les figures des réalistes étant habituellement des mannequins habillés, animés par des ficelles et qui portent dans leur poitrine un phonographe répétant les phrases que leur « Maese Pedro »¹ a récoltées dans les rues, sur les places et dans les cafés et qu’il a notées dans son calepin.²

Si les personnages réalistes sont les véritables marionnettes, que sont alors les personnages modernistes ? Des êtres vivants, précisément parce qu’on lève le voile sur leur création. L’on retrouve ici le phénomène de double dénégation entraperçu plus haut en lien avec Orlando : une fiction qui se dénonce comme fiction aboutit, paradoxalement, au vrai et au vivant. Mais une telle perspective, passant par des dispositifs métanarratifs combinés aux jeux de saturation particulièrement complexes, engendre un travail accru de re-création de la fiction par son lecteur. Il serait faux, au regard de la sémantique des mondes possibles qui est celle de Doležel, d’affirmer que le lecteur *reçoit* le personnage réaliste et *recrée* le personnage moderniste dans la mesure où tout texte, quel que soit l’esthétique à laquelle il se rattache, constitue un ensemble de directives à destination du lecteur pour la recréation du monde et du

¹ Maître Pierre semble partout présent à cette époque en Espagne : en attesterait aussi l’opéra de 1922 composé par Manuel de Falla intitulé *Les Tréteaux de Maître Pierre (El Retablo de Maese Pedro)*. Rappelons que cette figure apparaît dans les chapitres XXV à XXVII du second volume de *Don Quichotte* et que l’illusion de son spectacle de marionnettes fonctionne pleinement sur le chevalier de la Triste Figure. Il finit en effet par fondre sur les marionnettes représentant les armées mauresques cherchant à en découdre avec le pseudo-chevalier Gaïferos. M. DE CERVANTÈS, *Don Quichotte II*, trad. F. DE ROSSET, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 226-235.

² M. DE UNAMUNO, « Prologue », in *Trois nouvelles exemplaires et un prologue*, op. cit., p. 16. « Prólogo », in *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 11 : « en una creación, la realidad no es la del que llaman los críticos realismo. En una creación la realidad es una realidad íntima, creativa y de voluntad. Un poeta no saca sus criaturas – criaturas vivas – por los modos del llamado realismo. Las figuras de los realistas suelen ser maniqués vestidos, que se mueven por cuerda y que llevan en el pecho un fonógrafo que repite las frases que su Maese Pedro recogió por calles y plazuelas y cafés y apuntó en su cartera ».

personnage. Mais la fonction de saturation, qui s'appuie largement sur le domaine déterminé au sein du réalisme, offre au lecteur des personnages pré-crées, prêts à l'emploi si l'on peut dire. Le modernisme, à l'inverse, livre des figures in-crées qu'il revient au lecteur de façonner. « Il est connu que celui qui jouit d'une œuvre d'art y parvient en la créant en lui-même, la re-crétant et se récrétant avec elle »¹.

Il est révélateur que ce soit l'Espagne qui nous donne, *in fine*, la clé de l'unité moderniste. « [N]ul part ailleurs dans l'Europe ou dans les Amériques du début du vingtième siècle » écrit Donald L. Shaw, « nous ne trouvons un corpus d'écrivains qui illustre d'une façon aussi claire un moment de transition critique »². L'importance d'Unamuno et surtout de Ramón dans les analyses qui précèdent tend en effet à le prouver. D'une façon révélatrice, la transition historico-esthétique mentionnée par Shaw est rendue visible à l'intérieur même des œuvres qui dépeignent deux autres formes de transition au moins, celle qui conduit de l'inexistence à l'existence, intimement liée à la transmission de la construction auctoriale au lecteur pour une récréation de la vie des personnages. « Je ne peins pas l'être, je peins le passage »³, écrit Montaigne dans ses *Essais*. L'image nous semble parlante pour définir la fictionnalité moderniste pour laquelle la vie est la construction de la vie, non le monde fini, mais le mouvement de création d'une existence livrée au lecteur pour qu'il l'anime du souffle de sa lecture.

L'on aboutit ainsi à une série de paradoxes qui font le roman moderniste : il figure l'œuvre la plus récréative qui soit, celle qui donne à son lecteur le plus de pouvoir, mais aussi celle qui recèle le plus de vie, y compris lorsqu'elle s'appuie sur des mécanismes métafictionnels. Si le réel est connu et le monde habité, la vie, elle, est créée. Clarissa Dalloway et Molly Bloom nous paraissent authentiques car elles miment nos propres pensées et nous pouvons, par paresse, nous laisser aller à l'immersion. Mais si ces figures féminines, conjointement avec Jacob, Gustavo et Édouard, vivent pour nous, c'est avant tout car elles vivent de notre propre récréation, rendue indispensable par des formes qui, d'une manière incomparable à celles des réalistes, permettent au lecteur de devenir aussi leur auteur.

La vraie vie, la vie enfin découverte, éclaircie et recrée, c'est la littérature moderniste.

¹ *Ibid.*, p. 18/13 : « Porque sabido es que el que goza de una obra de arte es porque la crea en sí, la re-crea y se recrea con ella ».

² D. L. SHAW, « *Hispanic Literature and Modernism* », art. cit., p. 899 : « nowhere else in Europe or the Americas in the early twentieth century can we find a similarly compact body of writers whose work illustrates so consistently a critical moment of transition ».

³ M. DE MONTAIGNE, « Sur le repentir », in *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2009, p. 974.

CONCLUSION

« - Pardon mon ami, [...] n'avez-vous pas oublié de remonter la pendule ? »¹

Comme le père de Tristram dans le roman de Sterne, comme Bernard Profitendieu dans l'incipit des *Faux-Monnayeurs*², nous espérons, au sein de cet ouvrage, non seulement avoir remis quelques pendules à l'heure, mais être parvenu à dessiner une carte, que d'autres pourront employer après nous, pour accéder au continent moderniste et à ses différentes régions. Arrivé au terme d'un cheminement qui nous a permis d'accomplir le même geste que celui du narrateur défini par Lubomir Doležel à travers l'activité performative de profération du monde fictionnel – nous avons dessiné la carte du continent moderniste, nous en avons été le premier arpenteur et espérons l'avoir authentifié dans un même mouvement – c'est la réponse à une question, qui en appellera rapidement d'autres en guise de prolongements, qui doit être livrée ici. Cette question, comme nous le précisons au seuil de cette étude, orne les premières pages de nombreuses monographies appartenant au champ des *modernist studies*³. Comme nous avons dessiné les contours d'un concept quasi totalement ignoré en France, il semble toutefois que l'interrogation, dans notre cas, ne puisse faire office que de clôture, sans empêcher bien sûr une réponse ferme.

Qu'est-ce que le modernisme ? Une éthique et une fictionnalité : telle était notre hypothèse initiale et le refus de la clôture comme caractéristique fédératrice. À ce titre, si une pendule a bien été remise à l'heure dans les pages qui précèdent, c'est celle de l'autonomie. Vu comme le paragon de l'œuvre autoréférentielle par la première vague des *modernist studies*, le roman moderniste a été théorisé durant plusieurs décennies comme « une chose tératologique » pour citer Ramón⁴. Symbole d'un genre parvenu à l'autonomie depuis Flaubert, il s'inscrivait dans un pseudo-mouvement qui en était totalement dépourvu car systématiquement décrit négativement dans un système critique différentiel. De plus, le roman moderniste devait accomplir une rupture radicale avec le roman réaliste – vieux mythe avant-gardiste – tout en continuant à se définir par rapport à lui.

La ligne est cependant très ténue entre la rupture et la continuité, la table-rase et l'héritage : c'est ce que les romanciers modernistes avaient parfaitement compris. En ce sens,

¹ L. STERNE, *op. cit.*, p. 27.

² « La pendule sonna quatre coups. Il l'avait remise à l'heure » (*FM*, p. 176).

³ Voir *supra*, p. 40, 46 et 64.

⁴ Voir *supra*, p. 307.

le modernisme doit aussi se définir comme un art romanesque du paraître. Au premier abord, la lecture des œuvres de Gide, Joyce, Ramón et Woolf donnent à leur lecteur le frisson – ou l’ennui c’est selon – de la nouveauté radicale, peuvent même aller jusqu’à donner le sentiment d’une littérature en prose proprement jamais vue ou plutôt *jamais lue* et c’est par cette promotion de la rupture, qui peut parfois s’incarner dans des manifestes, que le modernisme ferait corps, se ferait groupe ou mouvement. Il n’a toutefois aucun programme préconçu de rupture pour une raison simple : il n’est pas avant-gardiste. Il en possède certes la marque distinctive par le suffixe en « -isme », mais comme les écrivains qui l’animent ne sont pas modernistes d’une façon revendiquée, ces derniers ne sont pas astreints à l’objectif nihiliste et destructeur des avant-gardes¹. C’est cette liberté même à l’égard des écoles, des groupes et des mots d’ordre qui permet au modernisme de ne pas mimer la rhétorique avant-gardiste : puisqu’il n’est pas tenu de s’opposer servilement, il peut chercher le nouveau librement, et développer une modernité horizontale paradoxale qui constitue le premier tour de force d’une éthique que l’on peut, rétrospectivement, unifier et légitimer.

Si Baudelaire est perçu, avec Flaubert, comme le précurseur du modernisme, l’éthique des romanciers qui l’animent semble contredire l’appel lancé par le dernier vers du « Voyage » : « Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau* ! »². Si « les régions obscures de la psychologie » woolfiennes ou la vie souterraine de Joyce apportent au roman leur lot d’innovations formelles associées à la représentation de la vie intérieure, le rapport à l’histoire littéraire, au connu, est loin d’être oblitéré. Comment proposer du nouveau à partir du passé ? Telle est la première question qui informe l’éthique moderniste. La réponse est d’abord la suivante : en mêlant les dynamiques diachronique et synchronique, en remontant aux sources vives, non de la modernité – même si les spectres rieurs de Cervantès et Sterne sont apparus bien souvent au lecteur de cet ouvrage comme à son auteur et aux romanciers modernistes eux-mêmes – mais du genre romanesque. Les quatre écrivains traités dans cette étude, en dépit de différences formelles et esthétiques manifestes, rappellent en effet sans cesse, parfois même visuellement, la liberté intrinsèque du genre romanesque dont les audaces participent de leur éthique, d’où leur union intime. Le texte hybride, parfois cousu de fragments disparates, qui en découle ne constitue pas toutefois un indice de décadence du genre, mais un véritable retour aux sources, différent d’une simple purification synonyme d’abstraction et de réduction. Les auteurs modernistes ne s’arrêtent toutefois pas là. Ayant parfaitement assimilé l’aspect ouvert du genre tout comme le principe d’expansion sur lequel il repose, c’est leur

¹ Voir *supra*, p. 143-144.

² CH. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 100.

propre vision de l'histoire littéraire qui s'en trouve bouleversée. Le roman peut tout intégrer ? Qu'à cela ne tienne, le modernisme va jusqu'à s'ouvrir à des traditions antérieures, parfois distantes de plusieurs siècles, afin de phagocyter – dans un mouvement positif, non de destruction, mais de production du sens – leurs motifs-clés et de médiatiser, grâce aux références baroques par exemple¹, une référence au monde et à la modernité sociale et technique qui oscille entre célébration et angoisse. Avant de dire le monde toutefois, le modernisme se place d'abord dans un rapport ambigu avec la littérature qui le précède.

Le rapport synchronique du modernisme à la tradition est logiquement plus complexe. Néanmoins, face à la table-rase avant-gardiste, dont le refus conjugué de toute postérité pourrait apparaître comme le camouflage d'une improductivité foncière, le modernisme propose, nouveau tour de force oxymorique, un épuisement productif. Loin de refuser purement et simplement le réalisme, des auteurs comme Gide, Joyce, Ramón et Woolf se plaisent en vérité à l'intégrer, moins pour le pur plaisir gratuit du pastiche et de la parodie que pour montrer directement au lecteur le processus dynamique par lequel le modernisme se construit. L'édifice romanesque moderniste n'est pas une prison de verre, espace fermé qui montre au lecteur son intériorité – car celle-ci ne se limite pas à la représentation de la vie psychique du personnage, mais concerne aussi les formes, autant, sinon plus importantes – mais un bâtiment véritablement composite, transparent certes, mais dont les fondations sont bien visibles et construites avec des matériaux de récupération. De tels édifices, on le comprend, fonctionnent aussi comme des plans à destination de créateurs futurs, le modernisme accompagnant sa récupération des matériaux disparates de l'histoire littéraire d'une volonté d'établir un nouveau classicisme, d'engendrer, autrement dit, une nouvelle tradition. Le terme de plan ne doit cependant pas abuser. Il pourrait en effet laisser croire que le modernisme livre des règles que ses épigones pourraient servilement se contenter d'appliquer. Il n'en est rien. Les croquis de futurs édifices fictionnels possibles sont ainsi livrés, mais le roman moderniste met un point d'honneur à leur conserver une forme d'indétermination, pour ne pas dire d'étrangeté. Il peut préparer des héritiers, mais ces derniers devront mériter la filiation, accomplir le travail d'une tradition qui ne se donne pas, mais se conquiert. Ils devront reproduire, finalement, le geste qu'il a lui-même effectué.

On ne saurait poser une double question plus fondamentale, et plus périlleuse, dans le domaine littéraire, que le rapport à la tradition et au monde. Le modernisme, en un seul et même mouvement, s'y risque pourtant. En ce sens, il est une synthèse, il réfléchit, dévoile,

¹ Voir *supra*, p. 248 et sq.

exhibe le mouvement du moderne qui apparaît périodiquement dans le champ de l'histoire littéraire, même s'il ne marque pas une fin nette car la littérature est fondée sur le perpétuel dépassement des esthétiques qui l'animent. Non content de poser des questions éthiques relatives au concept même de modernité, le modernisme interroge la fictionnalité et se définit par elle. Les pendules ont ainsi été remises, dans cet ouvrage, à l'heure fictionnelle, effacée, comme dans un roman de Gómez de la Serna, du cadran de l'horloge des *modernist studies* classiques. Œuvre autoréférentielle fondée sur des effets de réel suscités par la grammaire même du texte, coupée du monde au demeurant, ou œuvre mimétique voire référentielle dans un mouvement de retour à une lecture réaliste, le roman moderniste avait été tenu à l'écart du questionnement lié aux mondes possibles, massivement associé aux œuvres postmodernistes. En ce sens, le roman moderniste est référentiel, son texte construit et projette un monde auquel il réfère du début à la fin de l'œuvre. Toutefois, de même que le texte moderniste intègre les fragments d'œuvres ou de styles antérieurs, rompant avec le sacro-saint dogme de l'autonomie des *New Critics* et des structuralistes, les mondes modernistes peuvent faire référence à d'autres mondes possibles fictionnels ou actuels seuls à même, parfois, de conférer le sens idoine à l'œuvre lue ou à certains de ses fragments.

Il demeure toutefois impossible, du point de vue fictionnel, de cantonner le modernisme à une simple définition fondée sur les relations d'accessibilité entre les mondes et, si la fiction est tout ou partie polyréférentielle, une telle caractéristique ne serait pas limitée aux romans de la période. Les romans construisent aussi une fictionnalité qui leur est propre et confèrent *in fine* à l'ensemble romanesque l'unité qui lui manquait pour fonder un « isme ». Les œuvres sont pourtant très différentes et leur première lecture donne l'impression qu'elles vérifient l'idée associée au dogme de l'autonomie, à savoir une création dotée par son auteur de ses propres règles, de ses propres lois, dépendantes du système clos qu'est le texte. Une lecture active du corpus, qui ne peut, cela va sans dire, qu'être relu¹, laisse toutefois paraître un ferment d'unité, non une règle, encore moins une loi, mais le propre de la fiction moderniste qui repose, cela ne doit guère étonner, sur un ultime tour de force qui constitue au surplus un étonnant paradoxe.

Que des œuvres comme *Ulysse*, *L'Incongru*, *Orlando* et *Les Faux-Monnayeurs* soient liées à une recherche de la vie qui se substitue à la quête du réel, cela s'entend, dans la mesure où les romanciers mêmes en ont fait état dans leurs textes au même titre que certains critiques de la période². Cette recherche a cela d'étonnant toutefois qu'elle ne vise pas la représentation,

¹ Voir *supra*, p. 520, n. 2.

² Voir *supra*, p. 185 *et sq.*

l'ancienne *mimesis*, mais la création de la vie, elle tend à amener des êtres à l'existence par la seule force performative du verbe vérifiant avant l'heure les analyses, particulièrement productives lorsqu'elles sont associées au corpus moderniste, de Lubomir Doležel. Démiurge, le romancier moderniste ? Oui, mais dans un sens, une fois encore, inattendu. Il ne s'agit plus en effet à l'exemple de la *Comédie humaine* de donner l'impression d'un cosmos cohérent et clos, organisé, reflet de la société empirique à laquelle le lecteur est associé dans le monde actuel et à laquelle le roman, par une dimension documentaire associée au tissu fictionnel, ferait directement référence. Non, créer la vie signifie créer des formes qui permettent au lecteur de devenir co-créateur de l'œuvre, de se saisir du personnage et de faire de sa lecture le souffle divin qui anime cet individu possible. Le personnage n'a, dès lors, plus besoin d'être absolument mimétique : il peut se révéler radicalement incomplet, contenir de multiples zones d'ombre et d'indétermination, savoir qu'il est un personnage et le rappeler au lecteur, bref, devenir un rat de laboratoire, il reste vivant tant que le lecteur l'anime. De même que le modernisme vise à épuiser une tradition en l'intégrant et en la transformant pour aboutir à une tradition nouvelle, il dénonce le personnage comme personnage pour le rendre plus vivant et interroger les limites de la fiction.

La définition du modernisme, son unité et sa légitimité une fois entérinées, conduit à deux dernières questions dont la première est piégée, ultime pied de nez d'une éthique qui aura largement joué sur le dualisme de l'authentique et de l'inauthentique réunis dans une fictionnalité originale : le modernisme est-il un mouvement ? Assurément, mais comme nous le pressentions, non dans le sens scolaire du terme. Le modernisme n'a connu aucun chef de file, pas même les titans que sont pourtant Joyce et Ramón. Il n'a pas davantage cherché à imposer des règles ou des plans de construction préétablis, comme on l'a vu. S'il est un mouvement, ce ne peut être qu'au sens cinétique du terme : l'étincelle moderniste jaillit en effet du mouvement permanent qui l'anime entre des conceptions opposées de la littérature, qu'elles soient éthiques ou théoriques. La poétique moderniste va ainsi bien au-delà du simple binarisme associé à la théorie structuraliste qu'elle aurait en quelque sorte engendrée, entre littérature référentielle et non-référentielle. Le sens même de la marche moderniste naît de la confrontation, pas uniquement de la prise de position polémique intrinsèquement liée à la modernité, mais d'une confrontation théorique : entre la forme et le contenu, la rupture et l'héritage, la clôture et l'ouverture, l'autonomie fictionnelle et la polyréférentialité. Le modernisme voyage entre toutes ces conceptions, devient une expérience à laquelle il fait participer le lecteur tout en se gardant bien de communiquer les résultats de cette dernière. On en revient à Montaigne : le passage intéresse davantage que l'être.

Ce passage figure l'essence du modernisme, s'imprime en lui dès ses commencements que l'on serait tenté de reconsidérer. Au seuil de cette étude, nous mettons en garde le lecteur face à la volonté de périodisation d'un concept protéiforme, souvent opérée à partir de jalons symboliques parfois propres à une aire géographique et culturelle. Aussi, nous ne nous risquerons pas à affirmer les limites périodiques du modernisme *a posteriori* et d'une façon péremptoire. La tentation est toutefois grande de proposer une énième datation symbolique qui vise moins à entériner la légitimité du corpus choisi pour illustrer les analyses que contiennent cette étude qu'à mettre en exergue une dernière caractéristique-clé du modernisme, relative, là aussi, à la notion de mouvement.

La date de 1914 est pour quiconque tristement explicite, mais du point de vue littéraire, elle correspond aussi à la publication de deux œuvres qui, en elles-mêmes, contiennent déjà la quasi-totalité des interrogations qui seront consubstantielles au modernisme. Hypertextuelles car parodiant le naturalisme, polyréférentielles car allégorisant dans un cas la situation de la littérature espagnole au tournant du siècle et dans l'autre la relation d'accessibilité avec un univers fictionnel depuis longtemps oublié, expérimentales dans leur forme autant que par la construction d'un laboratoire dans lequel elle place un personnage tenant à la fois de la marionnette et de l'existant, *Le Docteur invraisemblable* et *Les Caves du Vatican* incarnent déjà l'éthique moderniste. Il est particulièrement ironique, par rapport à la tradition des *modernist studies*, d'associer l'acte de naissance du modernisme à des œuvres continentales. Que l'on opte pour un acte de conciliation davantage que pour une provocation en matière de géocritique littéraire et la première d'entre elle pourra fonctionner avec un roman anglo-saxon qui serait susceptible de figurer, ne disons pas un achèvement, mais du moins une synthèse du roman moderniste. Avec Ramón en effet, l'auteur réfléchit d'emblée la pratique des contemporains et le modernisme apparaît immédiatement réflexif. Vient néanmoins un temps de synthèse et une œuvre nous semble la réaliser : *Le Bruit et la fureur*. Si le rapprochement entre Ramón en 1914 et Faulkner en 1929 peut encore choquer, alors expliquons-nous.

La lecture du grand roman de l'auteur américain témoigne en effet, non d'une fin, pas davantage d'une clôture du modernisme, mais d'un moment de synthèse, celui ou « [l]e voyageur, parvenu au haut de la colline, s'assied et regarde avant de reprendre sa marche, à présent déclinante [...] » (*FM*, p. 337). *Le Bruit et la fureur* apparaît en effet comme le magnifique répertoire des artifices modernistes, au sens noble sinon maniériste du terme : intertextuel par les monologues néo-gothiques de Quentin Compson, par les échos naturalistes d'une famille maudite et de la culotte souillée de Caddy qui sert, selon la légende, d'impulsion au projet fictionnel, sans être clôturé et fermé à la vie – la citation de *Macbeth*

qui donne son titre au roman ne dit-elle pas « *Life is a tale...* » (nous soulignons), polyréférentiel puisque situé dans le comté fictif du Yoknapatawpha qui abrite la quasi-totalité de l'œuvre faulknerien, mais surtout expérimental, dans sa forme, bien entendu, mais aussi du point de vue de ses personnages, qui posent la question métafictionnelle des limites de la fiction : le répertoire d'impossibilités logiques que constitue le monologue intérieur d'un handicapé mental, le brouillage intentionnel des identités par l'utilisation des deux Quentin, des deux Mory. Si le roman moderniste testait les limites de la fiction, le texte de Faulkner interroge les limites de la fiction moderniste. *Le Bruit et la fureur* incarne à nos yeux le moment, qu'il a lui-même illustré pour le réalisme, où le modernisme épuise ses possibilités et ne peut que flirter avec l'auto-pastiche volontaire, un moment que Gide comme Ramón avaient pressenti et figuré dans des œuvres comme *Les Faux-Monnayeurs* et *Le Romancier*, eux qui s'auto-pastichaient déjà par le truchement d'un hétéronyme¹. Quinze années représentent une période fort courte. La fulgurance moderniste ne s'éteint évidemment pas avec le roman de Faulkner, ne s'achève pas d'une façon aussi abrupte, et bon nombre d'œuvres, au premier rang desquelles *Polycéphale et madame* ou les premiers textes de Beckett pourraient encore lui être rattachées. Vient ensuite la question de l'après-modernisme.

Cet ensemble de conclusions conduit justement à une ultime interrogation, que nous avons souvent côtoyée dans le corps même de cette étude : que reste-t-il au postmodernisme ? La question est certes posée d'une façon abrupte, mais il n'en demeure pas moins que certaines tendances formelles ou narratives, couramment associées par la critique littéraire au postmodernisme, semblent d'ores et déjà présentes chez son devancier. L'on pourrait en effet substituer au triumvirat mentionné dans la première partie de cette étude², qui sert, souvent artificiellement, à conférer une unité épistémologique à un concept fuyant, un triumvirat formel : pastiche, parodie et métafiction. Ce trio ne donne-t-il pas largement son impulsion au mouvement moderniste comme à son successeur ?

Réunir est tout aussi risqué que d'opposer en faisant resurgir la tentation de solliciter une simple variation de degré qui semble s'imposer dès qu'il est question de l'une ou l'autre des émanations de la modernité et de leur succession. L'on parlerait alors de caractéristiques « en germes » ou « en gestation » dans le premier mouvement, que le second permettrait de développer, faisant réapparaître le spectre du jugement de valeur, chaque ultime étape de la modernité, toujours provisoirement ultime en raison de son essence oxymorique, étant considérée comme le *nec plus ultra* et ce qui vient avant comme un simple prélude. Que l'on

¹ Voir *supra*, p. 467 et sq.

² Voir *supra*, p. 69-70.

Conclusion

sollicite une dernière fois certains grands noms de la critique, qui sont apparus à de nombreuses reprises au sein de cet ouvrage, et la preuve apparaîtra d'une façon éclatante. Si l'on commence par le champ des *modernist studies*, l'on trouverait la trace d'une telle conception chez Pericles Lewis qui remarque que « plusieurs techniques modernistes sont restées centrales »¹ pour son successeur :

Parmi les techniques littéraires distinctives du postmodernisme, se trouvent la parodie, la métafiction, la métahistoire et l'intertextualité. Dans une certaine mesure, ces techniques sont présentes dans le modernisme, bien que le postmodernisme incline à les pousser plus avant, souvent jusqu'à la limite d'une absurdité délibérée.²

Si l'on se tourne vers les théories de la fiction, Marie-Laure Ryan illustrerait aussi cette énième dualité entre la préparation et son accomplissement, le postmodernisme figurant selon elle, du point de vue du personnage, « la notion de décentrement d'un sujet multiple, vivant autant de vies qu'il possède d'avatars »³. Une telle notion serait présente en germes dans le modernisme par l'éclatement du sujet, qu'il soit figuré par le truchement du courant de conscience, de la métaphore ramonienne du polycéphalisme ou des versions de personnages qui existent, toutes différentes et peut-être jamais absolument vraies ni authentiques, dans les univers de croyances des individus possibles.

L'on pourrait aussi reconduire la rhétorique moderne de la rupture, bien analysée par Compagnon : « Il y a un paradoxe flagrant du postmoderne, qui prétend en finir avec le moderne et qui, rompant avec lui, reproduit l'opération moderne par excellence : la rupture »⁴. De telles lectures paradoxales seraient monnaie courante, à l'image de celle de Ihab Hassan dans son article de 1971 au titre révélateur, « POSTmodernISM », repris ensuite dans *The Postmodern Turn* dans lequel il dissocie, en deux colonnes et par couples antithétiques, le modernisme de son successeur, des oppositions les plus attendues – forme *vs.* antiforme, hiérarchie *vs.* anarchie – aux plus nébuleuses – au modernisme « Dieu le Père », au postmodernisme « le Saint Esprit »⁵. D'une façon moins tranchée, Brian McHale sacrifie à une rhétorique voisine par le truchement de la théorie de la dominante : le modernisme prépare le postmodernisme en flirtant avec des questions ontologiques, mais demeure ancré

¹ P. LEWIS, *op. cit.*, p. 244-245 : « several modernist techniques remained central to it [postmodernism] ».

² *Ibid.*, p. 245 : « Among the distinctive literary techniques of postmodernism are parody, metafiction, metahistory, and intertextuality. To some extent, these techniques are present in modernism, though postmodernism tends to push them further, often to the point of deliberate absurdity ».

³ M.-L. RYAN, *Narrative as Virtual Reality*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001, p. 78 : « the notion of the decentered and multiple subject, as living many lives under different avatars ».

⁴ A. COMPAGNON, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 146.

⁵ I. HASSAN, *The Postmodern Turn*, Columbus, Ohio University Press, 1987, p. 92 : « God the Father », « The Holy Ghost ».

dans un traitement épistémologique de la fiction encore hérité du réalisme *ergo* la vraie rupture est postmoderniste. Nous espérons, dans le dernier chapitre de cet ouvrage en particulier, avoir mis un coup d'arrêt à de telles lectures.

Une manière plus souple de procéder consiste à élargir le groupe des précurseurs, pour éviter de donner l'impression de l'opposition stérile. Telle est la pratique de John Barth dans « *The Literature of Replenishment* » :

Des signes avant-coureurs de l'« esthétique littéraire postmoderniste » ont été dûment décelés chez les grands modernistes de la première moitié du vingtième siècle – T. S. Eliot, William Faulkner, André Gide, James Joyce, Franz Kafka, Thomas Mann, Robert Musil, Ezra Pound, Marcel Proust, Gertrude Stein, Miguel de Unamuno, Virginia Woolf – puis chez *leurs* prédécesseurs du dix-neuvième siècle – Alfred Jarry, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, et E. T. A. Hoffmann, jusqu'à remonter au *Tristram Shandy* (1767) de Sterne et au *Don Quichotte* (1615) de Cervantès.¹

À lire cette liste, il est difficile de ne pas aboutir au même constat qu'Umberto Eco, regrettant le côté « *bon à tout faire* » du terme de « post-moderne » :

avant, ce terme s'adaptait à quelques écrivains ou artistes de ces vingt dernières années, petit à petit on est remonté au début du siècle, puis toujours plus en arrière, et bientôt cette catégorie arrivera à Homère.²

Poursuite ou opposition, nouveauté ou simple accroissement de tendances déjà présentes au sein du modernisme : cette oscillation conviendrait *grosso modo* à chacune des caractéristiques associées au postmodernisme. Alléguons un exemple. « [L]a culture postmoderne est une culture qui ne reconnaît plus la distinction entre culture savante et culture populaire »³, au point que certains théoriciens des études culturelles, à l'image de John Storey, puissent rappeler l'association étroite entre postmodernisme, *pop culture* et culture de masse car

¹ J. BARTH, « *The Literature of Replenishment* », in *The Friday Book : Essays and Other Non-Fiction*, op. cit., p. 195 : « *Anticipations of the "postmodernist literary aesthetic" have duly been traced through the great modernists of the first half of the twentieth century – T. S. Eliot, William Faulkner, André Gide, James Joyce, Franz Kafka, Thomas Mann, Robert Musil, Ezra Pound, Marcel Proust, Gertrude Stein, Miguel de Unamuno, Virginia Woolf – through their nineteenth-century predecessors – Alfred Jarry, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, and E. T. A. Hoffmann – back to Laurence Sterne's Tristram Shandy (1767) and Miguel de Cervantes's Don Quixote (1615)* ».

² U. ECO, *Apostille au Nom de la Rose*, trad. M. BOUZAHER, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de poche, Biblio essais », 1985, p. 75.

³ J. STOREY, *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*, New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore, Harvester Wheatsheaf, 1993, p. 15 : « *postmodernist culture is a culture which no longer recognizes the distinction between high and popular culture* ».

Conclusion

[d]ans les faits, les *postmodernistes* clament que toute culture est désormais une culture postmoderniste. [...] Ils affirment également, contre une distinction cruciale entre culture de masse et culture populaire, que toute culture est commerciale.¹

Ici encore, le modernisme pourrait soit constituer l'antithèse de cette tendance contemporaine soit laisser apparaître les germes de la mutation du champ littéraire, et plus largement du domaine artistique, dans la seconde moitié du vingtième siècle, qui se poursuivrait de nos jours. Gide, Joyce, Ramón, Woolf peuvent apparaître comme les hérauts – héros ? – d'une littérature intellectuelle, difficile, élitiste, coupée des masses, produite par des auteurs retranchés dans la tour d'ivoire qui donne son titre à un essai de l'auteur madrilène². *A contrario*, l'on pourrait tout aussi bien considérer que la publication d'*Ulysse* profite de la publicité, du succès de scandale, de tactiques de promotion désormais entérinées dans le marché littéraire et que Ramón, Woolf, comme Gide flirtent souvent dans leurs œuvres avec les *topoi* de genres populaires comme le roman policier, le roman d'amour, le roman-feuilleton. Pour s'en moquer ? Dès lors, retour à l'élitisme et le discours de succession des modernités est remplacé sous le sceau de l'*ouroboros*.

Une autre posture pourrait être mentionnée, celle qui consiste, disons-le vulgairement, à prêcher pour sa paroisse, à défendre modernisme ou postmodernisme, à effectuer un choix comme s'il était tabou de s'intéresser également aux deux, comme s'il fallait trancher. Dès lors, se dessine une fracture idéologique :

Tandis que le postmodernisme prend la forme du pastiche creux, d'une acceptation de la faillite culturelle, le modernisme était une force vibrante qui cherchait à « secourir et à maintenir les meilleurs standards du passé », ce qu'il a toujours [...] cherché à faire « à partir de l'innovation et d'elle seulement ». L'innovation, cependant, ne signifiait pas que les arts du passé étaient rejetés, mais qu'ils étaient retravaillés et révisés. La tradition devient un site de contestation (non une source d'admiration passive).³

Les auteurs du *Oxford Handbook of Modernisms* accèdent – et pour cause, leur ouvrage est consacré au modernisme – la théorie pourtant contestable de Clement Greenberg dont ils

¹ *Ibid.*, p. 15 : « *In effect, postmodernists claim that all culture is now postmodernist culture. [...] They also assert, against a crucial popular/mass culture distinction, that all culture is commercial culture* ».

² Voir *supra*, p. 146.

³ P. BROOKER, A. GASIOREK, D. LONGWORTH, A. THACKER, « Introduction », in P. BROOKER, A. GASIOREK, D. LONGWORTH, A. THACKER (eds.), *The Oxford Handbook of Modernisms*, *op. cit.*, p.7 : « *Whereas postmodernism was empty pastiche, an admission of cultural defeat, modernism was a vibrant force that sought 'to rescue and maintain the best standards of the past,' which [...] it had always sought to do 'only by innovation.'* Innovation, then, didn't mean that the arts of the past were rejected, but that they were reworked and revised. Tradition becomes a site of contestation (not a source of passive admiration) ». Voir C. GREENBERG, « *To Cope with Decadence* », in B. H. D. BUCHLOH, S. GUILBAUT, D. SOLKIN (eds.), *Modernism and Modernity : The Vancouver Conference Papers*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2004, p. 164.

mentionnent des extraits. Selon lui, le modernisme serait du côté d'une éthique protectionniste et le postmodernisme de l'iconoclasme synonyme, parfois, de vacuité du sens. L'on reconnaît là les discours conservateurs qui déplorent, régulièrement, la mort des humanités et des belles-lettres. Il nous semble que ce sont de telles théories, passéistes, qui les nourrissent. Ne pourrait-on, une fois pour toutes, cesser de conceptualiser sur l'opposition et, plutôt, chercher à faire émerger ce qui relit des concepts ? Il ne s'agit ni de flirter avec le relativisme en affirmant que toutes les œuvres se valent, ni d'effacer la distinction entre modernisme et postmodernisme, mais de savoir si ces deux concepts à la postérité aussi inouïe que leur complexité et leur nature paradoxale, ne peuvent pas s'interpénétrer, pas nécessairement au sein d'une étude comparatiste systématique, mais en faisant fonctionner les outils théoriques traditionnellement associés à l'un pour rendre compte de l'autre. Tel était l'objectif de l'association au modernisme d'une grille théorique qui constitue encore trop souvent la chasse gardée du seul postmodernisme. Il n'y a pas de *mieux que*, il n'y a que des différences et des ressemblances que le comparatisme doit analyser.

Nous n'assènerons pas au lecteur, arrivé lui aussi au terme de sa progression, de conclusions aussi caricaturales que pessimistes sur le désenchantement de notre époque postmoderne ou hypermoderne et le renvoyons plutôt, sur ce point, aux œuvres de Jean-François Lyotard¹ ou Gilles Lipovetsky². Du point de vue purement littéraire, le désenchantement émane pour partie de la poétique même du postmodernisme, fondée sur la redite, le propre d'une littérature qui, comme dirait non pas Barbara Cartland, mais Umberto Eco, a tout dit et ne peut que redire³, en proportion égale à l'effritement progressif des grands mythes fondateurs des sociétés occidentales ou des « méta-récits » abordés par Lyotard. Toutefois, et la naïveté de la question est délibérée, n'y a-t-il pas, même de façon éphémère, réactivation des grands méta-récits dès que la littérature, et à plus forte raison le genre romanesque, parle de l'homme et de la vie ? Ce dernier terme même ne renvoie-t-il pas directement à la pierre de touche de la poétique moderniste ? Il faut toutefois prendre garde à ne pas inverser les perspectives : au modernisme la vie, au postmodernisme la technique, le monde, le questionnement ontologique, les purs jeux formels. Le modernisme est, déjà, du côté de la vie créée, des mécanismes métafictionnels, des jeux réflexifs. Ces derniers, toutefois, n'empêchent pas leur lecteur d'être mis en prise direct sur l'homme, sur cette vie

¹ J.-F. LYOTARD, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

² G. LIPOVETSKY, *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1989.

³ « Je pense à l'attitude post-moderne comme à l'attitude de celui qui aimerait une femme très cultivée et qui saurait qu'il ne peut lui dire : "Je t'aime désespérément" parce qu'il sait qu'elle sait (et elle sait qu'il sait) que ces phrases, Barbara Cartland les a déjà écrites. Pourtant il y a une solution. Il pourra dire : "Comme dirait Barbara Cratland, je t'aime désespérément" ». U. ECO, *Apostille au Nom de la Rose*, *op. cit.*, p. 78-79.

Conclusion

qu'anthropologiquement nous aimons à retrouver dans la fiction car elle est aussi la nôtre. Plutôt que de faire vœux de technicisme, il serait ainsi possible de relier modernisme et postmodernisme du côté de cette représentation de la vie indissociable des propres modalités de sa création, de sortir des ornières de l'élitisme pour montrer comment, de « la littérature intellectuelle » de Joyce aux effets de mise en abyme qui sont légions y compris au sein de certaines productions de masse associées au cinéma hollywoodien contemporain ou aux séries télévisées, le cours de la fiction depuis le début du vingtième siècle s'est astreint à un double-jeu, immersif et réflexif, qui mime finalement le déroulement même de l'existence humaine : la vie n'est jamais seulement vécue, mais toujours aussi questionnée.

BIBLIOGRAPHIE

I. *Corpus d'auteurs*

A) *Corpus primaire*

1) *Éditions de travail en traduction*

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Le Roman du romancier*, trad. DE FALGAIROLLE, Adolphe, Paris : Éditions des Portes de France, 1947.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Gustave l'incongru*, trad. SOUCAS, André, Paris : Éditions Gérard Lebovici, 1985.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Polycéphale et Madame*, trad. ABREU, Carmen, Marseille : André Dimanche Éditeur, 1992.
- JOYCE, James, *Ulysse*, trad. MOREL, Auguste, GILBERT, Stuart, revue par LARBAUD, Valery, JOYCE, James, in *Œuvres II*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.
- WOOLF, Virginia, *La Chambre de Jacob*, trad. HABERER, Adolphe, in *Œuvres romanesques I*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.
- WOOLF, Virginia, *Mrs Dalloway*, trad. PASQUIER, Marie-Claire, in *Œuvres romanesques I*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.
- WOOLF, Virginia, *Orlando*, trad. AUBERT, Jacques, in *Œuvres romanesques II*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.

2) *Éditions de travail en langues originales*

- GIDE, André, *Les Caves du Vatican*, in *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques I*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009 [1914].
- GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, in *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques II*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009 [1926].
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *El Incongruente*, in *Obras completas IX. Novelismo I : El Doctor inverosímil y otras novelas (1914-1923)*, Barcelona : Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 1997 [1922].

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *El Novelista*, in *Obras completas X. Novelismo II : Cinelandia y otras novelas (1923-1928)*, Barcelona : Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 1997 [1923].
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Policéfalo y señora*, in *Obras completas XII. Novelismo IV : El Caballero del hongo gris y otras novelas (1928-1937)*, Barcelona : Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2000 [1932].
- JOYCE, James, *Ulysses*, London : John Lane the Bodley Head, 1947 [1922].
- WOOLF, Virginia, *Jacob's Room*, London : Penguin Books, coll. « Penguin Classics », 1992 [1922].
- WOOLF, Virginia, *Mrs Dalloway*, London : Penguin Books, 1992 [1925].
- WOOLF, Virginia, *Orlando*, London, Penguin Books, 1998 [1928].

3) Autres traductions consultées

- JOYCE, James, *Ulysse*, trad. AUBERT, Jacques, BATAILLARD, Pascal, CUSIN, Michel, DOIZELET, Sylvie, DREVET, Patrick, GILBERT, Stuart, HOEPFFNER, Bernard, LARBAUD, Valery, MOREL, Auguste, SAMOYAUULT, Tiphaine, VORS, Marie-Danièle, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2004.
- WOOLF, Virginia, *La Chambre de Jacob*, trad. MERLE, Magali, in WOOLF, Virginia, *Romans et nouvelles*, Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche : Pochothèque », 1993.

B) Corpus secondaire

1) Œuvres de fiction

a) Éditions de travail en traduction

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Le Docteur invraisemblable*, trad. AUCLAIR, Marcelle, Paris : Éditions Gérard Lebovici, 1984.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ciné-Ville*, trad. AUCLAIR, Marcelle, Paris : Éditions Gérard Lebovici, 1987.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *L'Homme perdu*, trad. DURAZZO, François-Michel, Marseille : André Dimanche Éditeur, 2001.
- JOYCE, James, *Dublinois*, trad. AUBERT, Jacques, in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.

- JOYCE, James, *Portrait de l'artiste en jeune homme*, trad. SAVITSKY, Ludmila, in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.
- JOYCE, James, *Stephen le héros*, trad. SAVITSKY, Ludmila, in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.
- WOOLF, Virginia, *Traversées*, trad. AUBERT, Jacques, in *Œuvres romanesques I*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.
- WOOLF, Virginia, *Vers le phare*, trad. PELLAN, Françoise, in *Œuvres romanesques II*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.
- WOOLF, Virginia, *Les Vagues*, trad. M. CUSIN, in *Œuvres romanesques II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.

b) Éditions de travail en langues originales

- GIDE, André, *Paludes*, in *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques I*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009 [1895].
- GIDE, André, *Le Prométhée mal enchaîné*, in *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques I*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009 [1899].
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *El Doctor inverosímil*, in *Obras completas IX. Novelismo I: El Doctor inverosímil y otras novelas (1914-1923)*, Barcelona : Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 1997 [1914-1921].
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Cinelandia*, in *Obras completas X. Novelismo II : Cinelandia y otras novelas (1923-1928)*, Barcelona : Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores 1997 [1925].
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *El Hombre perdido*, in *Obras completas XIV. Novelismo VI, Escritos autobiográficos II : Escritos del desconsuelo (1947-1961)*, Barcelona : Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2003 [1947].
- JOYCE, James, *Stephen Hero*, London : Jonathan Cape, 1956 [1944, posth.].
- JOYCE, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London : Heinemann Educational Books, 1979 [1916].
- JOYCE, James, *Dubliners*, London, New York, Victoria : Penguin Books, 2000 [1914].
- WOOLF, Virginia, *The Voyage Out*, London : Penguin Books, 1992 [1915].
- WOOLF, Virginia, *To the Lighthouse*, Oxford : Oxford University Press, 1992 [1927].
- WOOLF, Virginia, *The Waves*, Oxford, New York, Toronto : Oxford University Press, 1992 [1931].

2) Ecrits intimes et théoriques

- GIDE, André, *Dostoïevski*, Paris : Gallimard, coll. « Les Essais », 1981 [1923].
- GIDE, André, *Journal des Faux-Monnayeurs*, in *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques II*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009 [1926].
- GIDE, André, *Journal I : 1887-1925*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.
- GIDE, André, *Journal II : 1926-1950*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.
- GIDE, André, *Essais critiques*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- GIDE, André, VALÉRY, Paul, *Correspondance : 1890-1942*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de La NRF », 2009.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, « *El Concepto de la nueva literatura* », in *Obras completas I : « Prometeo » I, Escritos de juventud (1905-1913)*, Barcelona : Galaxia Gutenberg, Circulo de lectores, 1996 [1909].
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, « *Novelismo* », in *Obras completas XVI, Ensayos, retratos y biografías : Efigies, Ismos, Ensayos*, Barcelona : Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2005 [1931].
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, « *La Torre de Marfil* », in *Obras completas XVI, Ensayos, retratos y biografías : Efigies, Ismos, Ensayos*, Barcelona : Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2005 [1937].
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Automoribundia*, in *Obras completas XX, Escritos autobiográficos I : Automoribundia (1888-1948)*, Barcelona : Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1998 [1948].
- *Lettres de James Joyce*, trad. M. TADIÉ, Paris : Gallimard, coll. « Du monde entier », 1961.
- JOYCE, James, *Carnet de Trieste*, trad. AUBERT, Jacques, in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 1654-1671 [1907-1911].
- WOOLF, Virginia, « *Le Roman moderne* », trad. CELLI, Rose, in *L'Art du roman*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2009 [1919], p. 7-17.
- WOOLF, Virginia, « *Le Point de vue russe* », trad. CELLI, Rose, in *L'Art du roman*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2009 [1919-1925], p. 18-30.
- WOOLF, Virginia, « *Mr Bennett et Mrs Brown* », trad. CELLI, Rose, in *L'Art du roman*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2009 [1924], p. 44-70.
- WOOLF, « *Jane Austen* », in *Le Commun des lecteurs*, trad. CANDIARD, Céline, Paris, L'Arche, 2004 [1925], p. 164-177.

- WOOLF, Virginia, « L'Art de la fiction », trad. ARGAUD, Élise, in *L'Écrivain et la vie*, Paris, Rivages Poche, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2008 [1927], p. 97-108.
- WOOLF, Virginia, « Le Bric-à-brac élisabéthain » in *Le Commun des lecteurs*, trad. CANDIARD, Céline, Paris, L'Arche, 2004 [1932], p. 54-64.
- WOOLF, Virginia, *Journal intégral 1915-1941*, trad. HUET, Colette-Marie, DUTARTRE, Marie-Ange, Paris, Stock, coll. « La Cosmopolite », 2008.

C) Auteurs et œuvres mentionnés

1) Œuvres modernistes

- APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools*, Paris : nrf, Poésie/Gallimard, 2003 [1913].
- BRETON, André, *Nadja*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1928-1962].
- CONRAD, Joseph, *Lord Jim : a Tale*, Oxford, New York : Oxford University Press, 1988 [1900].
- CONRAD, Joseph, *Lord Jim*, trad. BORDENAVE, Henriette, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2009.
- DÖBLIN, Alfred, *Berlin Alexanderplatz*, trad. MOTCHANE, Zoya, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1929].
- DOS PASSOS, John, *Manhattan Transfer*, trad. COINDREAU, Maurice-Edgar, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2008 [1925].
- DUJARDIN, Édouard, *Les Lauriers sont coupés*, Paris : GF Flammarion, 2001 [1888].
- FAULKNER, William, *Le Bruit et la fureur*, trad. COINDREAU, Maurice-Edgar, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1989 [1929].
- FAULKNER, William, *Tandis que j'agonise*, trad. COINDREAU, Maurice-Edgar, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1986 [1930].
- FAULKNER, William, *Absalon, Absalon !*, trad. RAIMBAULT, René-Noël, Paris : Gallimard, coll. « Du monde entier », 1960 [1936].
- FORD, Ford Madox, *The Good Soldier*, New York, London, W. W. Norton, 1995 [1915].
- FORSTER, « *The Other Side of the Hedge* », in *Collected Short Stories*, London : Penguin Books, 1956 [1904].
- FORSTER, Edward Morgan, *De l'autre côté de la haie*, trad. NEUHOFF, Anouk, Paris : Christian Bourgeois Éditeur, coll. « 10/18 », 1995.
- HEMINGWAY, Ernest, *The Sun Also Rises*, London : Arrow Books, 2004 [1926].

Bibliographie

- HEMINGWAY, Ernest, *Le Soleil se lève aussi*, trad. COINDREAU, Maurice-Edgar, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2007.
- KAFKA, Franz, *Le Procès*, trad. NESME, Axel, Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 2001 [1925, posth.].
- KAFKA, Franz, *Amerika ou le disparu*, trad. LORTHOLARY, Bernard, Paris : GF Flammarion, 2003 [1927, posth.].
- LEWIS, Wyndham, *BLAST I*, Santa Rosa, CA. : Black Sparrow Press, 1981 [1914].
- LEWIS, Wyndham, *Tarr*, trad. LAFOURCADE, Bernard, Paris : Christian Bourgeois Éditeur, 1970 [1918].
- LEWIS, Wyndham, *Time and Western Man*, Boston : Beacon Press, 1957 [1927].
- MANN, Thomas, *La Montagne magique*, trad. BETZ, Maurice, Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 2007 [1924].
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Manifestes du futurisme*, Paris : Séguier, coll. « Carré d'art », 1996.
- MUSIL, Robert, *L'Homme sans qualités*, trad. JACCOTTET, Philippe, Paris : Seuil, coll. « Points », 2004 [1930-1943], 2 vols.
- PIRANDELLO, Luigi, « La Tragédie d'un personnage », in *Théâtre complet I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977.
- PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007 [1913].
- PROUST, Marcel, *La Prisonnière*, Paris : Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2008 [1923, posth.].
- SCHNITZLER, Arthur, *Mademoiselle Else*, trad. CHRISTOPHE, Henri, Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 2011 [1924].
- SCHNITZLER, Arthur, *La Nouvelle rêvée*, trad. FORGET, Philippe, Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1991 [1926].
- SVEVO, Italo, *La Conscience de Zeno*, trad. MICHEL, Paul-Henri, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2008 [1923].
- UNAMUNO, Miguel de, *Niebla*, Madrid : Clásicos Castalia, 1995 [1914].
- UNAMUNO, Miguel de, *Brouillard*, trad. LARTHE, Noémi, Dinan : Terre de Brume, 2003.
- UNAMUNO, Miguel de, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Madrid : Alianza Editorial, 1987 [1920].
- UNAMUNO, Miguel de, *Trois nouvelles exemplaires et un prologue*, trad. HAUSER, Dominique, Lausanne : L'Âge d'homme, 1994.

2) Autres œuvres mentionnées

- BALZAC, Honoré de, *Eugénie Grandet*, Paris, GF Flammarion, 2008 [1833].
- BALZAC, Honoré de, *Le Père Goriot*, Paris : GF Flammarion, 2006 [1835].
- BALZAC, Honoré de, *Illusions perdues*, Paris : GF Flammarion, 1990 [1837].
- BARRÈS, Maurice, *Les Déracinés*, in *Romans et voyages*, t. I, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994 [1897].
- BAUDELAIRE, Charles, « Salon de 1846 », in *Œuvres complètes*, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980 [1846], p. 639-689.
- BAUDELAIRE, Charles, « Le Peintre de la vie moderne », in *Œuvres complètes*, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980 [1863], p. 790-815.
- BORGES, Jorge-Luis, *Fictions*, trad. P. VERDEVOYE, N. IBARRA, R. CAILLOIS, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1983, [1944].
- BORGES, Jorge-Luis, *Enquêtes : 1937-1952*, trad. BENICHO, Paul, ROUBAUD, Sylvia, CAILLOIS, Roger, Paris : Gallimard, 1957 [1952].
- BOURGET, Paul, « Théorie de la décadence », in *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. 13-18 [1883].
- CERVANTÈS, Miguel de, *L'Ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, trad. CASSOU, Jean, ROSSET, François de, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2006 [1605-1615], 2 vols.
- DE L'ISLE-ADAM, Villiers, *Contes cruels*, Paris : GF Flammarion, 1980 [1883].
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris : Pocket, 2006 [1856].
- FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris : GF Flammarion, 2003 [1869].
- FLAUBERT, Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, in *Bouvard et Pécuchet*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1979 [1913, posth.].
- HOMÈRE, *L'Odyssée*, trad. BÉRARD, Victor, Paris : Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2004.
- MALLARMÉ, Stéphane, « Crise de vers », in *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, nrf, Poésie/Gallimard, 2003 [1897].
- MANN, Thomas, *Les Buddenbrook*, trad. BIANQUIS, Geneviève, Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 2003 [1901].
- MARLOWE, Christopher, *Doctor Faustus*, trad. LAROQUE, François, VILLQUIN, Jean-Pierre, Paris : GF Flammarion, 1997 [1592].
- MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2009 [1580].

Bibliographie

- PÉREZ GALDÓS, *Tristana*, trad. RAPHAËL, Suzanne, Paris : Aubier-Flammarion, 1972 [1892].
- PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*, Paris : Pocket, 2006.
- PITOL, Sergio, *L'Art de la fugue*, trad. BREUER, Martine, Albi : Éditions Passage du Nord/Ouest, 2005.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Les Éditions de Minuit, 1961.
- STERNE, Laurence, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, trad. MAURON, Charles, Paris : GF Flammarion, 1998 [1759].
- VALÉRY, Paul, *La Crise de l'esprit*, in *Œuvres I*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957 [1919].
- VALÉRY, Paul, *Tel quel*, in *Œuvres II*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960 [1941].
- VILA-MATAS, Enrique, *Le Mal de Montano*, trad. GABASTOU, André, Paris : Christian Bourgeois éditeur, coll. « Titres », 2012.
- ZOLA, Émile, *Thérèse Raquin*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2001 [1867].
- ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, Paris : GF Flammarion, 2000 [1877].
- ZOLA, Émile, *La Bête humaine*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1977 [1890].

II. *Corpus critique*

A) Les concepts de *modernism*, *modernité*, *modernismo*, *avant-garde* et *postmodernisme*

1) Le concept de *modernism*

a) Monographies

- ARMSTRONG, Tim, *Modernism : a Cultural History*, Cambridge, Malden : Polity Press, 2005.
- BEEBE, Maurice, « *What Modernism Was* », in *Journal of Modern Literature*, vol. 3, n°5, Bloomington : Indiana University Press, 1974, p. 1065-1084.
- BRADBURY, Malcolm, McFARLANE, James (eds.), *Modernism : a Guide to European Literature 1890-1930*, Harmondsworth, New York : Penguin Books, 1991 [1976].
- BRADSHAW, David, DETTMAR, Kevin J. H. (eds.), *A Companion to Modernist Literature and Culture*, Malden, Oxford : Wiley-Blackwell, 2006.

- BROOKER, Peter, GASIOREK, Andrzej, LONGWORTH, Deborah, THACKER, Andrew (eds.), *The Oxford Handbook of Modernisms*, Oxford : Oxford University Press, 2010.
- CHEFDOR, Monique, QUINONES, Ricardo, WACHTEL, Albert (eds.), *Modernism : Challenges and Perspectives*, Urbana, Chicago : University of Illinois Press, 1986.
- CHILDS, Peter, *Modernism*, London, New York : Routledge, 2008 [2000].
- DIEPEVEEN, Leonard, *The Difficulties of Modernism*, New York : Routledge, 2003.
- DURÃO, Fabio Akcelrud, *Modernism and Coherence : Four Chapters of a Negative Aesthetics*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern : Peter Lang, 2008.
- ELLISON, David R., *Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature : From the Sublime to the Uncanny*, Cambridge, New York : Cambridge University Press, 2001.
- EYSTEINSSON, Astradur, *The Concept of Modernism*, Ithaca, New York : Cornell University Press, 1990.
- GAY, Peter, *Modernism : the Lure of Heresy, From Baudelaire to Beckett and Beyond*, London : William Heinemann, 2007.
- GABLIK, Suzi, *Le Modernisme et son ombre*, trad. HECHTER, Michèle, Paris : Thames & Hudson, 1997.
- GILES, Steve (ed.), *Theorizing Modernism*, London : Routledge, 1993.
- GOLDMAN, Jane, *Modernism 1910-1945 : Image to Apocalypse*, Basingstoke, New York : Palgrave Macmillan, 2004.
- HANNA, Julian, *Key Concepts in Modernist Literature*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2008.
- JAMESON, Fredric, *The Modernist Papers*, London, New York, Verso, 2007.
- KENNER, Hugh, *The Pound Era*, Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 1973.
- KOLOCOTRONI, Vassiliki, GOLDMAN, Jane, TAXIDOU, Olga (eds.), *Modernism : An Anthology of Sources and Documents*, Edinburgh, Chicago : Edinburgh University Press, The University of Chicago Press, 1998.
- LEVENSON, Michael, *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, New York : Cambridge University Press, 1999.
- LEWIS, Pericles, *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge, New York : Cambridge University Press, 2007.
- LODGE, David, *The Modes of Modern Writing*, London : Edward Arnold, 1977.
- MAO, Douglas, WALKOWITZ, Rebecca L. (eds.), *Bad modernisms*, Durham : Duke University Press, 2006.

- MELANEY, William D., *After Ontology : Literary Theory and Modernist Poetics*, Albany : State University of New York Press, 2001.
- NICHOLLS, Peter, *Modernisms : a literary guide*, Basingstoke, New York : Palgrave Macmillan, 2009 [1995].
- QUINONES, Ricardo, *Mapping Literary Modernism : Time and Development*, Princeton : Princeton University Press, 1985.
- SCHOLLES, Robert E., *Paradox of Modernism*, New Haven, London : Yale University Press, 2006.
- TADIÉ, Benoît, *L'Expérience moderniste anglo-américaine, 1908-1922 : formes, idéologie, combats*, Paris : Didier Érudition, 1999.
- THORMÄHLEN, Marianne (ed.), *Rethinking modernism*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York : Palgrave Macmillan, 2003.

b) Ouvrages et articles particularistes

- BOES, Tobias, « *Modernist Studies and the Bildungsroman : A Historical Survey of Critical Trends* », in *Literature Compass*, vol. 3, n°2, Oxford : Blackwell, 2006, p. 230-243.
- BRETZ, Mary Lee, *Encounters Across Borders : The Changing Visions of Spanish Modernism, 1890-1930*, Lewisburg, Pa. : Bucknell University Press, 2001.
- BROWN, Richard D., GUPTA, Suman (eds.), *Aestheticism and Modernism : Debating Twentieth-Century Literature 1900-1960*, Milton Park, Oxfordshire : Routledge, 2004.
- CASTLE, Gregory, *Reading the modernist Bildungsroman*, Gainesville : University Press of Florida, 2006.
- COLETTA, Lisa, *Dark humour and satire in the modern british novel*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York : Palgrave Macmillan, 2003.
- CROWE RANSOM, John, « *The Future of Poetry* » in *The Fugitive*, vol. 3, n°1, 1924. *University of Illinois at Urbana-Champaign*, Department of English [en ligne], http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/ransom/future.htm
- JOHNSON, George M., *Dynamic Psychology in Modernist British Fiction*, Basingstoke : Palgrave, 2005.
- KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending : Studies in the Theory of Fiction*, New York : Oxford University Press, 1967.
- KERN, Stephen, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Cambridge : Harvard University Press, 2003.
- LUCAS, John, *The Radical Twenties*, Nottingham : Five Leaves Press, 1997.

- MANGANARO, Marc, *Culture, 1922*, Princeton, Princeton University Press, 2002.
- NORTH, Michael, *Reading 1922 : A Return to the Scene of the Modern*, Oxford : Oxford University Press, 1999.
- PARSONS, Deborah, *Theorists of the Modernist Novel : James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf*, New York : Routledge, 2007.
- PEASE, Allison, *Modernism, Mass Culture, and the Aesthetics of Obscenity*, Cambridge, New York : Cambridge University Press, 2000.
- RABATÉ, Jean-Michel, *1913 : the Cradle of Modernism*, Malden, Oxford, Victoria : Blackwell Publishing, 2007.
- RIDING JACKSON, Laura, GRAVES, Robert, *A Survey of Modernist Poetry*, London, Heinemann, 1927.
- ROSENQUIST, Rod, *Modernism, the Market and the Institution of the New*, Cambridge : Cambridge University Press, 2009.
- SHEEHAN, Paul, *Modernism, Narrative and Humanism*, Cambridge : Cambridge University Press, 2002.
- SHERRY, Vincent B., *The Great War and the Language of Modernism*, Oxford, New York : Oxford University Press, 2003.
- SHIACH, Moriag, (ed.), *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007.
- TATE, Trudi, *Modernism, History and the First World War*, Manchester : Manchester University Press, 1996.
- WHITWORTH, Michael H., *Einstein's Wake : Relativity, Metaphor, and Modernist Literature*, Oxford : Oxford University Press, 2001.
- WILLIAMS, Louise Blakeney, *Modernism and the Ideology of History*, Cambridge : Cambridge University Press, 2002.

2) Le concept de modernité et l'idée du moderne

a) Monographies

- ALONSO, Carlos, *The Burden of Modernity*, Oxford : Oxford University Press, 1998.
- BORIE, Jean, *Archéologie de la modernité*, Paris : B. Grasset, 1999.
- CLAUDON, Francis, ÉLIAS, Sophie, JOUANNY, Sylvie, PAROLA-LECONTE, Nora, THÉLOT, Jérôme (éds.), *La Modernité mode d'emploi*, actes du colloque du 2 au 3 avril 2004 à l'université de Créteil, Paris : Kimé, 2006.
- COMPAGNON, Antoine, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris : Seuil, 1990.

- ELLMANN, Richard, FEIDELSON, Charles Jr. (eds.), *The Modern Tradition, Backgrounds of Modern Literature*, New York : Oxford University Press, 1965.
- FRAISSE, Luc, SCHRENK, Gilbert, STANESCO, Michel (éds.), *Tradition et modernité en littérature*, actes des journées d'études du 12 au 13 octobre 2007 à l'université Marc Bloch de Strasbourg, Paris : Orizons, 2009.
- JAMESON, Fredric, *A Singular Modernity : Essay on the Ontology of the Present*, London : Verso, 2002.
- JOURDE, Pierre, *Littérature monstre : études sur la modernité littéraire*, Paris : L'Esprit des péninsules, 2008.
- LEROY, Claude, MAGNAN, André, GALLINGANI, Daniela (éds.), *Révolutions du moderne*, Paris : Éd. Paris-Méditerranée, 2004.
- MESCHONNIC, Henri, *Modernité Modernité*, Lagrasse : Verdier, 1988.
- PERL, Jeffrey M., *The Tradition of Return : The Implicit History of Modern Literature*, Princeton : Princeton University Press, 1984.
- PUNTER, David, *Modernity*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2007.
- RABATÉ, Jean-Michel, *La Pénultième est morte : spectrographie de la modernité*, Seyssel : Champ Vallon, 1993.
- RAIMOND, Michel, *Éloge et critique de la modernité*, Paris : PUF, 2000.
- ROSSI, Paul Louis, *Vocabulaire de la modernité littéraire*, Paris : Minerve, 1996.
- THIBAUDET, Albert, « Discussion sur le moderne », in *Réflexions sur la littérature*, Paris : Gallimard, coll. « Quarto », 2007 [1920], p. 426-438.
- TOURAINE, Alain, *Critique de la modernité*, Paris : Fayard, 1992.

b) Ouvrages et articles particularistes

- BÜRGER, Peter, *La Prose de la modernité*, trad. JIMENEZ, Marc, Paris : Klincksieck, 1994.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce que les lumières ? », in *Dits et écrits II : 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1381-1395.
- FRANK, Joseph, « *Spatial form in modern literature* », in *The Sewanee Review*, vol. 53, n°2, 3, 4, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1945, p. 221-240, 433-456, 643-653.
- FUMAROLI, Marc, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 2001.
- GIDDENS, Anthony, *Modernity and Self-Identity : Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge : Polity Press, 1991.

- HUMPHREY, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel, A Study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner, and Others*, Berkeley, London : University of California Press, 1972 [1954].
- KORT, Wesley A., *Place and Space in Modern Fiction*, Gainesville : University Press of Florida, 2004.
- RONGIER, Sébastien, *De l'ironie : enjeux critiques pour la modernité*, Paris : Klincksieck, 2007.
- VAILLANT, Alain, *La crise de la littérature : romantisme et modernité*, Grenoble : ELLUG, 2005.

3) Le concept d'avant-garde

a) Monographies

- BÜRGER, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, trad. SHAW, Michael, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984.
- POGGIOLI, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, trad. FITZGERALD, Gerald, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1968 [1962].
- WEBBER, Andrew J., *The European Avant-Garde, 1900-1940*, Cambridge : Polity Press, 2004.

b) Ouvrages et articles particularistes

- FERNÁNDEZ UTRERA, María Soledad, *Visiones de estereoscopio : paradigma de hibridación en el arte y la narrativa de la vanguardia española*, Chapel Hill : North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 2001.
- GREENBERG, Clement, *Art et culture : essais critiques*, trad. HINDRY, Ann, Paris : Macula, 1988.
- JENNY, Laurent, *La Fin de l'intériorité : théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris : PUF, 2002.
- KAUFMANN, Vincent, *Poétique des groupes littéraires : avant-gardes 1920-1970*, Paris : PUF, 1997.
- KRAUSS, Rosalind E., *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. CRIQUI, Jean-Pierre, Paris : Macula, 1993.
- LÉONARD-ROQUES, Véronique, VALTA, Jean-Christophe (éds.), *Les Mythes des avant-gardes*, actes du colloque international du 20 au 22 mars 2002 à l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2003.

- ORTEGA Y GASSET, José, *La Déshumanisation de l'art*, trad. AUBERT, Paul, Paris : Sulliver, 2008.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo, *Idle Fictions : The Hispanic Vanguardist Novel, 1926-1934*, Durham : Duke University Press, 1982.
- ROSENBERG, Harold, *The Anxious Objects*, Chicago, London : The University of Chicago Press, 1982 [1965].

4) *Modernismo*, générations de 98 et de 27 : le tournant du siècle en Espagne

- ANDERSON, Andrew A., *El veintisiete en tela de juicio*, Madrid : Gredos, 2005.
- CARDWELL, Richard A., McGUIRK, Bernard (eds.), *¿ Qué es el modernismo ? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Boulder : Society of Spanish and Spanish American Studies, 1993.
- ENGUÍDANOS, Miguel, *Fin de siglo : estudios literarios sobre el período 1870-1930 en España*, Madrid : Ed. José Porrúa Turanzas, 1983.
- GULLÓN, Germán, *La novela moderna en España, 1885-1902 : los albores de la modernidad*, Madrid : Taurus, 1992.
- IANEZ, Eduardo, *El Siglo XX : la nueva literatura*, Barcelona : Bosch, 1993.
- JIMÉNEZ MILÁN, Antonio, *Entre dos siglos : estudios de literatura comparada*, Lleida : Pagès, Universitat de Lleida, 1995.
- MAINER, José-Carlos, *La Edad de plata (1902-1939) : ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Catedra, 1981 [1975].
- MAINER, José-Carlos (ed.), *Historia y crítica de la literatura española 6 : Modernismo y 98*, Barcelona : Ed. Crítica, 1979.
- MORRIS, C.B., *Surrealism and Spain, 1920-1936*, Cambridge : Cambridge University Press, 1972.
- D'ORS, Miguel, *Posrománticos, modernistas, novecentistas: estudios sobre los comienzos de la literatura española contemporánea*, Sevilla : Renacimiento, 2005.
- SÁEZ MARTÍNEZ, Begoña, *Las Sombras del Modernismo : una aproximación al decadentismo en España*, Valencia : Institució Alfons el Magnànim, 2004.
- SERRANO, Carlos, SALAÛN, Serge (éds.), *1900 en Espagne*, Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 1988.
- SERRANO, Carlos, SALAÛN, Serge (éds.), *Temps de crise et « Années folles » : les années 20 en Espagne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.
- SPIRES, Robert, *Beyond the Metafictional Mode : Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington : Kentucky University Press, 1984.

- SPIRES, Robert, *Transparent Simulacra : Spanish Fiction, 1902-1926*, Columbia : Missouri University Press, 1988.
- VIGNERON, Denis, *La Création artistique espagnole à l'épreuve de la modernité esthétique européenne : 1898-1931*, Paris : Publibook, 2009.

5) Le concept de postmodernisme

- BARTH, John, *The Friday Book : Essays and Other Non-Fiction*, London : The Johns Hopkins University Press, 1984.
- ECO, Umberto, *Apostille au Nom de la Rose*, trad. BOUZAHER, Myriem, Paris : Grasset, coll. « Le Livre de poche, Biblio essais », 1985.
- GRABES, Herbert, *Making Strange : Beauty, Sublimity and the (Post)modern "Third Aesthetic"*, trans. COLAVINCENZO, Marc, Amsterdam, New York : Rodopi, 2008.
- HASSAN, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodern Literature*, Madison : University of Wisconsin Press, 1982 [1971].
- HASSAN, Ihab, *The Postmodern Turn*, Columbus : Ohio University Press, 1987.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'Ère du vide*, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1989.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.
- McHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, London, New York : Routledge, 1991.
- STOREY, John, *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*, New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore : Harvester Wheatsheaf, 1993.

6) Études comparatives et croisement des concepts

- ADAMSON, Walter L., *Embattled avant-gardes : modernism's resistance to commodity culture in Europe*, Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 2007.
- BERG Christian, DURIEUX, Frank, LERNOUT, Geert (eds.), *The Turn of the Century : Modernism and Modernity in Literature and the Arts*, Berlin : De Gruyter, 1995.
- BERNARD, Catherine, SALADO, Régis (éds.), *Modernité/Modernism. Textuel*, n°53, Paris : Université Paris VII-Denis Diderot, 2008.
- BRU, Sascha, BAETENS, Jan, HJARTARSON, Benedikt, NICHOLLS, Peter, ØRUM, Tania, BERG, Hubert van den (eds.), *Europa ! Europa ? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, New York : W. de Gruyter, 2009.
- BUCHLOH, Benjamin H.D., GUILBAUT, Serge, SOLKIN, David (eds.), *Modernism and Modernity : The Vancouver Conference Papers*, Halifax : Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2004.

- CALINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity : modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*, Durham : Duke University Press, 1987 [1977].
- CANTOR, Norman F., *Twentieth Century Culture : Modernism to Deconstruction*, New York : Peter Lang, 1988.
- DETHURENS, Pascal, *De l'Europe en littérature (1918-1939)*, Genève : Droz, 2002.
- FRIEDMAN, Susan Stanford, « *Definitional Excursions : The Meanings of Modern/Modernity/Modernism* », in *Modernism/Modernity*, vol. 8, n°3, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2001, p. 493-513.
- NOUDELMANN, François, *Avant-gardes et modernité*, Paris : Hachette, 2000.
- OSBORNE, Peter, *The Politics of Time : Modernity and the Avant-Garde*, London : Verso, 1995.
- OUTKA, Elizabeth, *Consuming Traditions : Modernity, Modernism, and the Commodified Aesthetic*, Oxford : Oxford University Press, 2009.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo, *Los espejos del novelista : modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona : Ed. Península, 1998.
- SOUFAS, Christopher, *The Subject in Question : Early Contemporary Spanish Literature and Modernism*, Washington DC : Catholic University of America Press, 2007.
- SOUFAS, Christopher, « *Tradition as an Ideological Weapon : The Critical Redefinition of Modernity and Modernism in Early Twentieth Century Spanish Literature* » in *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 23, n°1, Lincoln : Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1998, p. 465-477.

B) La fiction et ses théories

1) Ouvrages de synthèse

- LAVOCAT, Françoise, DUPRAT, Anne (éds.), *Fiction et cultures*, Paris : SFLCG, coll. « Poétiques comparatistes », 2010.
- MENOUD, Lorenzo, *Qu'est-ce que la fiction ?*, Paris : J. Vrin, coll. « Librairie philosophique », 2005.
- MONTALBETTI, Christine, *La Fiction*, Paris : GF Flammarion, coll. « Corpus », 2003.

2) La réalité et sa représentation

- ARISTOTE, *Poétique*, trad. LALLOT, Jean, DUPONT-ROC, Roselyne, Paris : Seuil, 1980.

- AUERBACH, Erich, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. HEIM, Cornélius, Paris : Gallimard, 1968.
- GEFEN, Alexandre, *La Mimésis*, Paris : GF Flammarion, coll. « GF Corpus », 2003 [2002].
- LAVOCAT, Françoise, « *Mimesis, fiction, paradoxes* », in *Methodos* [en ligne], n°10, mis en ligne le 19 mars 2010, <http://methodos.revues.org/2428>.

3) Origines logiques et philosophiques des mondes possibles

- GOODMAN, Nelson, *Manières de faire des mondes*, trad. POPELARD, Marie-Dominique, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1992.
- KRIPKE, Saül, *La Logique des noms propres*, trad. JACOB, Pierre, RÉCANATI, François, Paris : Les Éditions de Minuit, 1982.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Essais de Théodicée*, Paris, GF Flammarion, 1969 [1710].
- LEWIS, David, « *Truth in Fiction* », in *American Philosophical Quarterly* vol. 15, n°1, Oxford : Blackwell, 1978, p. 37-46.

4) La théorie littéraire des mondes possibles

- DOLEŽEL, Lubomir, « *Truth and Authenticity in Narrative* », in *Poetics Today*, vol. 1, n°3, Durham : Duke University Press, 1980, p. 7-25.
- DOLEŽEL, Lubomir, « *Kafka's Fictional World* », in *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 11, n°1, Toronto : University of Toronto Press, 1984, p. 61-83.
- DOLEŽEL, Lubomir, « *Mimesis and Possible Worlds* », in *Poetics Today*, vol. 9, n°3, Durham : Duke University Press, 1988, p. 475-496.
- DOLEŽEL, Lubomir, « *Possible Worlds and Literary Fictions* », in S. ALLÉN (ed.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin : Walter de Gruyter, 1989, p. 221-242.
- DOLEŽEL, Lubomir, *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, London : The Johns Hopkins University Press, 1998.
- ECO, Umberto, *Lector in Fabula*, trad. BOUZAHER, Myriem, Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1998.
- LAVOCAT, Françoise (éd.), *Usages et théories de la fiction : le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2004.
- LAVOCAT, Françoise (éd.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris : CNRS Éditions, 2010.

- MARTÍNEZ-BONATI, Félix, *Fictive discourse and the structure of language*, Ithaca : Cornell University Press, 1981.
- MIHAILESCU, Calin-Andrei, HAMARNEH, Walid, *Fiction Updated : Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*, Toronto, Buffalo : University of Toronto Press, 1996.
- PAVEL, Thomas, « "Possible Worlds" in Literary Semantics », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 34, n° 2, Madison : American Society for Aesthetics, 1975, p. 165-176.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1988.
- RONEN, Ruth, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, New York, Melbourne : Cambridge University Press, 1994.
- RYAN, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indianapolis : Indiana University Press, 1991.
- RYAN, Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2001.
- RYAN, Marie-Laure, « Possible Worlds », in MARGOLIN, Uri (dir.), *The Living Handbook of Narratology* [en ligne], <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds>.
- SAINT-GELAIS, Richard, « Ambitions et limites de la sémantique de la fiction », in *Fabula* [en ligne], <http://www.fabula.org/revue/cr/122.php>.

5) Fiction, dénotation et effet de réel

- BARTHES, Roland, « L'Effet de réel » in *Communications*, vol. 11, n°11, Paris : Seuil, 1968, p. 84-89.
- CALLE-GRUBER, Mireille, *L'Effet-fiction : de l'illusion romanesque*, Paris : A.G. Nizet, 1989.
- FREGE, Gottlob, *Écrits logiques et philosophiques*, trad. IMBERT, Claude, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1971.
- LAGEIRA, Jacinto, *La Déréalisation du monde : réalité et fiction en conflit*, Arles : Actes Sud, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 2009.
- MONTALBETTI, Christine, « Fiction, réel, référence », in *Littérature*, n°123, vol. 3, Paris : Armand Colin, 2001, p. 44-55.
- SEARLE, John, *Sens et expression*, trad. PROUST, Joëlle, Paris : Les Éditions de Minuit, 1982.

6) Théories pragmatiques et cognitives de la fiction

- CAÏRA, Olivier, *Définir la fiction : du roman au jeu d'échecs*, Paris : Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2011.
- FLAHAUT, François, HEINICH, Nathalie (éds.), *Vérités de la fiction, L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n°175-176, Paris : Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2005.
- GRALL, Catherine, MACÉ, Marielle (éds.), *Devant la fiction, dans le monde*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009.
- MONTALBETTI, Christine, « Les séductions de la fiction : enjeux épistémologiques » in ANTOINE, Philippe, GOMEZ-GÉRAUD, Marie-Christine (éds.), *Roman et récit de voyage*, Paris : Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 99-108.
- OURA, Yasusuke (éd.), *Fiction de l'Occident, fiction de l'Orient*, Kyoto : Université de Kyoto, 2008.
- RIFFATERRE, Michael, *Fictional Truth*, Baltimore, London : Johns Hopkins University Press, 1990.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1999.
- SHUSTERMAN, Ronald, « Fiction, connaissance, épistémologie » in *Poétique*, n°104, Paris, Seuil, 1995, p. 503-518.
- VAHINGER, Hans, *La Philosophie du comme si*, trad. BOURIAU, Christophe, Paris : Kimé, 2008.
- WALTON, Kendall, *Mimesis as Make-Believe : Foundation of Representational Arts*, Cambridge, London : Harvard University Press, 1990.

7) Critères de différenciation du texte de fiction

- AUDET, René, GEFEN, Alexandre, *Frontières de la fiction*, Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 2001.
- COHN, Dorrit, *Le Propre de la fiction*, trad. SCHAEFFER, Claude-Henri, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2001.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1991.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, trad. CADIOT, Pierre, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1986.
- MACDONALD, Margaret, « Le Langage de la fiction » in GENETTE, Gérard (éd.), *Esthétique et poétique*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1992, p. 203-228.

- MONTALBETTI, Christine, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris : PUF, coll. « Écriture », 1997.

8) Transfictionnalité et retour des personnages

- AUDET, René, SAINT-GELAIS, Richard (éds.), *La Fiction, suites et variations*, Québec : Nota Bene, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007.
- SAINT-GELAIS, Richard, « La Fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », in *Fabula*, colloque en ligne « Frontières de la fiction » [en ligne], <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Saint-Gelais.pdf>.
- SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2011.

9) La métalepse en question

- GENETTE, Gérard, *Métalepse*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- PIER, John, SCHAEFFER, Jean-Marie (éds.), *Métalepses : Entorses au pacte de représentation*, Paris : Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2005.

10) La métafiction en question

- DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1977.
- DOTRAS, Ana M., *La Novela española de metaficción*, Madrid : Júcar, 1994.
- FLUDERNIK, Monika, « *Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction* », in *Poetica*, n°35, Hamburg : Kovač, 2003, p. 1-39.
- GASS, William H., *Fiction and the Figures of Life*, New York : Vintage Books, Boston : David R Godine, 1989.
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative : the Metafictional Paradox*, Waterloo : Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- NEUMANN, Birgitt, NÜNNING, Ansgar, « *Metanarration and Metafiction* », in MARGOLIN, Uri (dir.), *The Living Handbook of Narratology* [en ligne], <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction>.
- SCHOLLES, Robert, « *Metafiction* », in *The Iowa Review*, vol. 1, n°4, Iowa City : School of Letters and the Graduate College of the University of Iowa, 1970, p. 100-115.
- WAUGH, Patricia, *Metafiction*, London, New York : Routledge, 1984.

C) Le roman et le récit

1) Analyses générales sur le roman

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, trad. AUCOUTURIER, Alfreda, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1984.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. DARIA, Olivier, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1987 [1978].
- FORSTER, Edward Morgan, *Aspects du roman*, trad. BASCH, Sophie, Paris : Christian Bourgeois Éditeur, coll. « 10/18 », 1993 [1927].
- LUBBOCK, Percy, *The Craft of Fiction*, in *Project Gutenberg* [en ligne], mis en ligne le 1^{er} août 2006 [1921], <http://www.gutenberg.org/files/18961/18961-h/18961-h.htm>.
- LUKÁCS, Georg, *La Théorie du roman*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2005 [1963].
- MORETTI, Franco, *The Novel*, Princeton, Oxford : Princeton University Press, 2006, 2 vols.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Idées sur le roman*, trad. GIUSTINIANI, Ève, Paris : Sulliver, 2008.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *Naissances du roman*, Paris : Klincksieck, 2006 [1995].
- PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman*, Paris : Gallimard, 2003.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Le Roman*, Paris : GF Flammarion, coll. « Corpus », 2005.
- RAIMOND, Michel, *Le Roman*, Paris : Armand Colin, 2002 [1988].

2) Analyses particulières sur un aspect ou une période

- BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris : Armand Colin, 2008 [1998].
- CANNONE, Belinda, *Narrations de la vie intérieure*, Paris : PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2001.
- CHARDIN, Philippe, *Le Roman de la conscience malheureuse*, Genève, Droz, 1982.
- CHARDIN, Philippe (éd.), *Autour du monologue intérieur*, Anglet, Paris : Atlantica-Séguier, 2004.
- CHARDIN, Philippe (éd.), *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et les littératures européennes*, Paris : Kimé, 2007.
- DECLERQ, Gilles, MURAT, Michel (éds.), *Le Romanesque*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.
- DUBOIS, Jacques, *Les Romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000.
- DURRER, Sylvie, *Le Dialogue romanesque*, Genève : Droz, 1994.

- FERRÉ, Vincent, *L'Essai fictionnel : essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris : Honoré Champion, 2013.
- GODEAU, Florence, « Une ombre au tableau. Vanités et mondanité dans quelques récits modernistes (M. Proust, J. Joyce, V. Woolf, T. Mann) », in *Études Épistémè. Vanités d'hier et d'aujourd'hui : permanence de l'éphémère* [en ligne], n°22, 2012, <http://www.etudes-episteme.org/2e/?une-ombre-au-tableau-vanites-et>.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris : PUF, coll. « Écriture », 1984.
- HUBIER, Sébastien, *Le Roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2004.
- JOST, François, « La Tradition du *Bildungsroman* », in *Comparative Literature*, vol. 21, n°2, Eugene : University of Oregon, 1969, p. 97-115.
- MORETTI, Franco, *The Way of the World : Bildungsroman in European Culture*, London, New York : Verso, 2000 [1987].
- RAIMOND, Michel, *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris : José Corti, 1966.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit II : la configuration dans le récit de fiction*, Paris : Seuil, coll. « Points », 2005 [1984].
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1972].
- SALADO, Régis, CHARBONNIER, Gilles, WOLKENSTEIN, Julie, ZIEGER, Karl, *La Fiction de l'intime*, Neuilly : Atlande, 2001.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *Excès du roman*, Paris : M. Nadeau, 1999.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1994.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le Roman au XX^e siècle*, Paris : Pocket, coll. « Agora », 1997 [1990].
- WATT, Ian, *The Rise of the novel : studies in Defoe, Richardson & Fielding*, London : Pimlico, 2000 [1957].
- ZÉRAFFA, Michel, *Roman et société*, Paris : PUF, 1971.

3) Poétique du roman, analyse du récit, narratologie et intertextualité

- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1972.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1970.
- BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris : Seuil, 1973.
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. BONY, Alain, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1981.

- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan (éds.), *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1982 [1973].
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- HERMAN, David, JAHN, Manfred, RYAN, Marie-Laure (eds.), *Routledge Encyclopedia of narrative theory*, London, New York : Routledge, 2005.
- JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Seuil, 1973.
- JOUVE, Vincent, *La Poétique du roman*, Paris : Armand Colin, 2001 [1997].
- MOLINO, Jean, LAFHAIL-MOLINO, Raphaël, *Homo Fabulator : théorie et analyse du récit*, Montréal, Arles, Leméac : Acte sud, 2003.
- PATRON, Sylvie, *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris : Armand Colin, 2009.
- RABAU, Sophie, *L'Intertextualité*, Paris : GF Flammarion, coll. « Corpus », 2002.
- RYAN, Marie-Laure, « Space », in MARGOLIN, Uri (dir.), *The Living Handbook of Narratology* [en ligne], <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris : Nathan, coll. « Lettres 128 », 2001.
- SCHEFFEL, Michael, WEIXLER, Antonius, WERNER, Lukas, « Time », in MARGOLIN, Uri (dir.), *The Living Handbook of Narratology* [en ligne], <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/time>.

D) Le personnage de roman

1) Ouvrages collectifs et synthèses

- ERMAN, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris : Ellipses, 2006.
- GLAUDES, Pierre, REUTER, Yves, *Personnage et histoire littéraire*, actes du colloque du 16 au 18 mai 1990 à Toulouse, Toulouse : Presses de l'université de Toulouse-le-Mirail, 1991.
- GLAUDES, Pierre, REUTER, Yves, *Le Personnage*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998.
- LAVERGNE, Gérard (éd.), *Le Personnage romanesque*, actes du IV^e colloque international du centre de narratologie appliquée en avril 1994 à Nice, Nice : Publications de la faculté des lettres de Nice, 1995.

- LAVOCAT, Françoise, MURCIA, Claude, SALADO, Régis (éds.), *La Fabrique du personnage*, Paris : Honoré Champion, 2007.
- MONTALBETTI, Christine, *Le Personnage*, Paris : GF Flammarion, coll. « Corpus », 2003.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Personnage », in DUCROT, Oswald, SCHAEFFER, Jean-Marie, *Nouveau Dictionnaire des sciences du langage*, Paris : Seuil, 1995, p. 753-763.

2) Études particulières

- ACHARD-BAYLE, Guy, « La Désignation des personnages de fiction » in *Poétique*, n°107, Paris : Seuil, 1996, p. 333-353.
- BERTHELOT, Francis, *Le Corps du héros : pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*, Paris : Nathan, coll. « Le Texte à l'œuvre », 1997.
- DAUNAIS, Isabelle, *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2002.
- GARNIER, Xavier, *L'Éclat de la figure : étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles : PIE-Peter Lang, coll. « Nouvelle poétique comparatiste », 2001.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Littérature*, vol. 6, n°6, Paris : Armand Colin, 1972, p. 86-110.
- JANNIDIS, Fotis, « Character », in MARGOLIN, Uri (dir.), *The Living Handbook of Narratology* [en ligne], <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character>.
- JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris : PUF, coll. « Écriture », 1992.
- LEROUX, Gwenola, « Esthétique du personnage, signe de la personne » in *Europe*, n°717-718, Paris : F. Rieder, 1989, p. 137-142.
- MARGOLIN, Uri, « *Introducing and sustaining characters in literary narrative* » in *Style*, vol. 21, n°1, DeKalb : Northern Illinois University, 1987, p. 107-124.
- MARGOLIN, Uri, « *Individuals in Narrative Worlds : An Ontological Perspective* », in *Poetics Today*, vol. 11, n°4, Durham : Duke University Press, 1990, p. 843-871.
- MIRAUX, Jean-Philippe, *Le Portrait littéraire*, Paris : Hachette coll. « Ancrages », 2003.
- PUNDAY, Daniel, *Narrative Bodies : Toward a Corporeal Narratology*, New York : Palgrave Macmillan, 2003.
- ZÉRAFFA, Michel, *Personne et personnage : le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris : Klincksieck, 1969.

E) Critiques d'auteurs

Les Faux-Monnayeurs – et dans une moindre mesure les *soties* – comme *Ulysse* ont généré de nombreuses monographies, ce qui n'est pas le cas des œuvres de Ramón Gómez de la Serna et de Virginia Woolf prises isolément. Le classement opéré ci-dessous sera ainsi différent selon les auteurs. Outre les sources bibliographiques, les ouvrages consacrés à Gide et Joyce seront séparés en deux catégories : les études générales et particulières sur l'auteur et son œuvre et les articles et monographies consacrés aux *Faux-Monnayeurs*, aux *soties* et à *Ulysse*. Les ouvrages consacrés à Ramón et Woolf seront séparés en une bibliographie générale consacrée à l'auteur et à ses romans et un choix d'ouvrages et d'articles s'intéressant à un aspect particulier de son œuvre ou à un titre précis.

1) André Gide

a) Sources bibliographiques

- COTNAM, Jacques, *Bibliographie chronologique de l'œuvre d'André Gide : 1889-1973*, Boston : G.K. Hall, 1974.
- MARTIN, Claude, *Bibliographie chronologique des livres consacrés à André Gide (1918-1995)*, Lyon : Centre d'études gidiennes, 1995.

b) Ouvrages généraux sur l'auteur et l'œuvre

- CABIOC'H, Serge, MASSON, Pierre (éds.), *Gide aux miroirs : le roman du XX^e siècle. Mélanges offerts à Alain Goulet*, Caen : Presses universitaires de Caen, 2002.
- CAZENTRE, Thomas, *Gide lecteur : la littérature au miroir de la lecture*, Paris : Kimé, 2003.
- GOULET, Alain, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Paris : Lettres Modernes Minard, 1985.
- GOULET, Alain, MASSON, Pierre (éds.), *L'Écriture d'André Gide 1, genèses et spécificités*, actes des rencontres de Cerisy-la-Salle du 24 au 31 août 1996, Paris, Caen : Lettres modernes Minard, 1998.
- GOULET, Alain, MASSON, Pierre (éds.), *L'Écriture d'André Gide 2, méthodes et discours*, actes des rencontres de Cerisy-la-Salle du 24 au 31 août 1996, Paris, Caen : Lettres modernes Minard, 1999.

Bibliographie

- KOPP, Robert, SCHNYDER, Peter (éds.), *Gide et la tentation de la modernité*, actes du colloque international du 25 au 27 octobre 2001 à Mulhouse, Paris : Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2002.
- MANN, Klaus, *André Gide et la crise de la pensée moderne*, trad. DEMET, Michel-François, Paris : Grasset, 1999.
- MOUTOTE, Daniel, *André Gide, esthétique de la création littéraire*, Paris : Honoré Champion, 1993.
- SAGAERT, Martine, *André Gide : l'écriture vive*, Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008.
- SAVAGE, Sophie, *Récits, soties, roman : une approche de la poétique romanesque d'André Gide*. Thèse de doctorat en littérature française sous la direction du professeur GODARD, Henri, Université de Paris VII, 1995.
- SCHNYDER, Peter, *Permanence d'André Gide : écriture, littérature, culture*, Paris : L'Harmattan, 2007.
- WITTMANN, Jean-Michel, *Symboliste et déserteur : les œuvres fin de siècle d'André Gide*, Paris : Honoré Champion, 1997.

c) Choix d'ouvrages et d'articles sur *Les Faux-Monnayeurs* et les soties

- ALLEMAND, Roger-Michel, « *Les Faux-Monnayeurs* », *Gide*, Paris : Ellipses, 1999.
- BATY-DELALANDE, Hélène (éd.), *André Gide, « Les Faux-Monnayeurs » : relectures*, Saint-Cyr-sur-Loire : Publie Papier ; Paris : Université Paris Diderot, 2013.
- BERTRAND, Jean-Pierre, « *Paludes* » d'André Gide, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2001.
- BOROS-AZZI, Marie-Denise, *La problématique de l'écriture dans « Les Faux-Monnayeurs » d'André Gide*, Paris : Lettres modernes, 1990.
- BROOME, Peter, *Gide : « Les Caves du Vatican »*, London, Grant & Cutler, 1995.
- CHARTIER, Pierre, « *Les Faux-Monnayeurs* » d'André Gide, Paris : Gallimard, coll. « Foliothèque », 1991.
- EVRARD, Franck (dir.), *Gide, « Les Faux-Monnayeurs »*, Paris : Ellipses, 2001.
- FERRARI, Stephan, *André Gide, « Les Faux-Monnayeurs »*, Rosny : Bréal, 2001.
- FILLAUDEAU, Bertrand, *L'Univers ludique d'André Gide : les soties*, Paris, José Corti, 1985.
- GOT, Olivier, « *Les Faux-Monnayeurs* », *André Gide*, Paris : Nathan, coll. « Balises », 1996.
- GOULET, Alain, « *Les Caves du Vatican* » : étude méthodologique, Paris : Larousse, 1972.

- GOULET, Alain, « *Les Faux-Monnayeurs* » mode d'emploi, Paris : SEDES, 1991.
- GOULET, Alain, *Lire « Les Faux-Monnayeurs » de Gide*, Paris : Dunod, 1994.
- GOUX, Jean-Joseph, *Les Monnayeurs du langage*, Paris : Galilée, 1984.
- KEYPOUR, David N., *André Gide : Écriture et réversibilité dans « Les Faux-Monnayeurs »*, Paris : Didier, 1980.
- LAIZÉ, Hubert, *Leçon littéraire sur « Les Faux-Monnayeurs » d'André Gide*, Paris : PUF, 2001.
- LESTRINGANT, Frank (éd.), *Lectures des « Faux-Monnayeurs »*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- MARTIN, Claude (éd.), *Sur « Les Faux-Monnayeurs »*, actes du colloque international organisé par l'Association des amis d'André Gide en 1984, Paris : Lettres Modernes Minard, 1988.
- MARTIN, Claude (éd.), *Regards intertextuels : « Corydon », « Si le grain ne meurt », « Les Faux-Monnayeurs »*, actes du colloque international organisé par l'Association des amis d'André Gide du 12 au 14 janvier 1984, Paris : Lettres Modernes Minard, 1991.
- MASSON, Pierre, *Lire « Les Faux-Monnayeurs »*, Lyon : PUL, 1990.
- MASSON, Pierre, *Le Roman-somme d'André Gide : « Les Faux-Monnayeurs »*, Paris, PUF, 2012.
- MOUTOTE, Daniel, *Réflexions sur « Les Faux-Monnayeurs »*, Paris : Honoré Champion, 1990.
- PERDRIZET, Philippe, *Étude sur Gide, « Les Faux-Monnayeurs »*, Paris : Ellipses, 2001.
- WALD LASOWSKI, Aliocha, JULY, Joël, *Gide, « Les Faux-Monnayeurs »*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2012.
- WITTMANN, Jean-Michel, *Gide politique : Essai sur « Les Faux-Monnayeurs »*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

d) Numéros spéciaux de revues

- *Revue des lettres modernes : André Gide 5, sur « Les Faux-Monnayeurs »*, Paris : Lettres modernes Minard, 1975.
- *Revue des lettres modernes : André Gide 8, sur « Les Faux-monnayeurs »*, Paris : Lettres modernes Minard, 1987.
- *Bulletins des Amis d'André Gide, « Les Faux-Monnayeurs » : nouvelles directions*, Paris : Association des amis d'André Gide, Université de Paris X-Nanterre, n°88, vol. XVIII, XXIII^e année, 1990.

- *Roman 20-50, André Gide : « Les Faux-Monnayeurs »*, Lille : Société roman 20-50, n°11, 1991.

2) Ramón Gómez de la Serna

Il n'existe, à notre connaissance, aucune source bibliographique exhaustive consacrée à la littérature critique produite sur Ramón Gómez de la Serna. Pour les bibliographies les plus copieuses parues à ce jour, nous renvoyons aux entrées LAGET et NAVARRO-DOMÍNGUEZ.

a) Ouvrages généraux sur l'auteur et son œuvre romanesque

- CAMÓN AZNAR, José, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid : Espasa Calpe, 1972.
- CARDONA, Rodolfo, *Ramón : A Study of Gómez de la Serna and His Works*, New York : Eliseo Torres and sons, 1957.
- DENNIS, Nigel (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa : Dovehouse, 1988.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, *Ramón*, Madrid : Taurus, 1963.
- MARTIN HERNANDEZ, Évelyne (éd.), *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand : Université Blaise Pascal, coll. « Cahiers de recherches du CRLMC », 1999.
- MAZZETTI GARDIOL, Rita, *Ramón Gómez de la Serna*, New York : Twayne Publishers, 1974.
- McCULLOCH, John A., *The Dilemma of Modernity : Ramón Gómez de la Serna and the Spanish Modernist Novel*, New York, Washington, Frankfurt am Main : P. Lang, 2007.
- NAVARRO-DOMÍNGUEZ, Eloy (ed.), *Ramón Gómez de la Serna y la novela : Nuevas perspectivas*, Huelva : Universidad de Huelva, 2008.
- REY BRIONES, Antonio del, *La Novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Editorial Verbum, 1992.

b) Ouvrages et articles sur un aspect particulier de l'œuvre

- CABAÑAS ALAMÁN, Rafael, *Fetichismo y perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid : Laberinto, 2001.
- CABAÑAS ALAMÁN, Rafael, « *Espacios misteriosos, motivos fantásticos y terror absurdo en los microcuentos de Ramón Gómez de la Serna* », in *LEJANA : Revista de Crítica de Narrativa Breve* [en ligne], n°4, Budapest, 2012, http://lejana.elte.hu/PDF_4/Rafael_Cabanasa_Alaman.pdf

- CANSINOS ASSENS, Rafael, « *Ramón Gómez de la Serna* », in GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Libro Nuevo*, Madrid : Mesón de paños, 1920.
- CHARPENTIER SAITZ, Herlinda, *Las Novelle de Ramón Gómez de la Serna*, London : Tamesis Books, 1990.
- FLORES, María José, « El sueño y la novelística de Ramón Gómez de la Serna » in *Sogno e scrittura nelle culture iberiche*, Roma : Bulzoni, 1998, p. 149-161.
- GARRIDO, Carlos, « *La vida secreta de las cosas : cosalogía de Ramón Gómez de la Serna* », in *Quimera*, n°24, Barcelona : Montesinos Editor, 1982, p. 55-57.
- GONZALEZ-GERTH, Miguel, *A Labyrinth of Imagery : Ramón Gómez de la Serna's Novelas de la Nebulosa*, London : Tamesis Books Limited, 1986.
- LAGET, Laurie-Anne, *La Fabrique de l'écrivain : les premières greguerías de Ramón Gómez de la Serna (1910-1923)*, Madrid, Casa de Velásquez, 2012.
- LE VAGUERESSE, Emmanuel, « Ramón Gómez de la Serna et la rénovation du roman avant 1920 » in DELRUE, Élisabeth (éd.), *Le roman espagnol entre 1880 et 1920 : état des lieux*, Paris : Indigo & Côté-femmes éditions ; Amiens : Université de Picardie Jules Verne, 2010, p. 233-249.
- MAINER, José-Carlos, « *Nueve años de novelismo (1928-1937)* », in R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Obras completas XII. Novelismo IV : El Caballero del hongo gris y otras novelas (1928-1937)*, Barcelona, Círculo de lectores, Galaxia Gutenberg, 2000.
- PASTOR PLATERO, Emilio, « *Modernidad y metaficción : a propósito de El Novelista de Ramón Gómez de la Serna* », in PAZ GAGO, José Maria, FERNÁNDEZ-ROCA, José-Ángel, GÓMEZ-BLANCO, Carlos J. (ed.), *Semiótica y modernidad*, A Coruña : Universidad da Coruña, 1994, p. 221-227.
- RÓDENAS, Domingo, « *Introducción* », in GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *El Novelista*, Madrid : Espasa Calpe, 2005, p. 11-66.
- SOBEJANO-MORÁN, Antonio, « *Aspectos modernistas en El Incongruente, de Ramón Gómez de la Serna* », in DADSON, Trevor J., *AIH, Actas XII*, Birmingham : University of Birmingham, 1995, p. 268-274.
- SOLDEVILA, Ignacio, « *Una primera etapa de fecundidad narrativa : Ramón se reconcilia con la novela* » in GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Obras completas IX, Novelismo I : El Doctor Inverosímil y otras novelas (1914-1923)*, Barcelona : Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 1997, p. 41-66.
- UMBRAL, Francisco, *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa Calpe, coll. « Austral », 1996 [1978].

- ZARAGOZA RUBIRA, Juan Ramón, « *La medicina inverosímil de Ramón Gómez de la Serna* », Universidad de Sevilla [en ligne], http://institucional.us.es/revistas/rasbl/31/art_2.pdf.
- ZLOTESCU, Ioana, « *Preámbulo al espacio literario del “Novelismo”* », in GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Obras completas IX, Novelismo I : El Doctor Inverosímil y otras novelas (1914-1923)*, Barcelona : Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 1997, p. 13-37.

3) James Joyce

a) Sources bibliographiques

- SPINKS, Lee, *James Joyce : A Critical Guide*, Edingburgh, Edingburgh University Press, 2009.
- STALEY, Thomas F, *An Annotated Critical Bibliography of James Joyce*, New York, London, Toronto : Harvester Wheatsheaf, 1989.

b) Ouvrages généraux sur l’auteur et l’œuvre

- ADAMS, Robert Martin, *After Joyce : Studies in Fiction after « Ulysses »*, New York : Oxford University Press, 1977.
- ATTRIDGE, Derek (ed.), *The Cambridge Companion to James Joyce*, Cambridge, New York : Cambridge University Press, 1990.
- AUBERT, Jacques, *Introduction à l’esthétique de James Joyce*, Paris : Didier, 1973.
- ELLMANN, Richard, *James Joyce*, trad. CŒUROY, André, Paris, Gallimard, 1962.
- FORDHAM, Finn, SAKR, Rita (eds.), *James Joyce and the Nineteenth-Century French Novel. European Joyce Studies*, n°19, Amsterdam, New York : Rodopi, 2011.
- POWER, Arthur, *Entretiens avec James Joyce*, trad. VILLELAUR, Anne, Paris : Belfond, 1979.
- RABATÉ, Jean-Michel, *Joyce : portrait de l’auteur en autre lecteur*, Petit-Roeulx : Cistre, 1984.
- RABATÉ, Jean-Michel, *James Joyce*, Paris : Hachette supérieur, coll. « Portraits littéraires », 1993.

c) Choix d’ouvrages et d’articles sur *Ulysse*

- BOWEN, Zack, « *Ulysses* » as a Comic Novel, Syracuse : Syracuse University Press, 1989.
- BUDGEN, Frank, *James Joyce and the Making of « Ulysses »*, London, Oxford, Melbourne : Oxford University Press, 1972.

- ELIOT, Thomas Stearns, « Ulysses, *Order, and Myth* », in R. ELLMANN, C. FEIDELSON, JR. (eds.), *The Modern Tradition, Backgrounds of Modern Literature*, New York : Oxford University Press, 1965 [1923].
- ELLMANN, Richard, *Ulysses on the Liffey*, London, Faber and Faber, 1972.
- FERRER, Daniel, JACQUET, Claude, TOPIA, André (éds.), « Ulysse » à l'article : *Joyce aux marges du roman*, Tussot : Du Lérot, 1992.
- GILBERT, Stuart, *James Joyce's « Ulysses » : A Study*, London : Faber and Faber, 1952.
- HART, Clive, *James Joyce's Dublin : a Topographical Guide to the Dublin of « Ulysses »*, New York : Thames & Hudson, 2004 [1976].
- HART, Clive, HAYMAN, David (eds.), *James Joyce's « Ulysses » : Critical Essays*, Berkeley : University of California Press, 1974.
- HAYMAN, David, « Ulysses » : *the Mechanics of Meaning*, Madison : The University of Wisconsin Press, 1982 [1970].
- HEININGER, Joseph C., « Stephen Dedalus in Paris : Tracing the Fall of Icarus in "Ulysses" », in *James Joyce Quarterly*, vol. 23, n°4, Tulsa : University of Tulsa, 1986, p. 435-446.
- KENNER, Hugh, « Ulysses », London : George Allen and Unwin, 1980.
- LAWRENCE, Karen, *The Odyssey of Style in « Ulysses »*, Princeton : Princeton University Press, 1981.
- NORRIS, Margot, *Virgin and Veteran Readings of « Ulysses »*, New York : Palgrave Macmillan, 2011.
- RALEIGH, John Henry, *The Chronicle of Leopold and Molly Bloom : « Ulysses » as Narrative*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1977
- RICKARD, John S., *Joyce's Book of Memory : the Mnemotechnic of « Ulysses »*, Durham, London : Duke University Press, 1999.
- SALADO, Régis, « Les "mondes possibles" dans Ulysse de Joyce » in COQUIO, Catherine, SALADO, Régis (éds.), *Fiction et connaissance*, Paris, Montréal : L'Harmattan, 1998, p. 243-250.

4) Virginia Woolf

a) Sources bibliographiques

- KIRKPATRICK, B.J., CLARKE, Stuart N., *A Bibliography of Virginia Woolf*, Oxford : Oxford University Press, 1997 [1957].

- MAJUMDAR, Robin, *Virginia Woolf : a annotated bibliography of criticism 1915-1974*, New York : Garland Publishers, 1976.
- RICE Thomas J., *Virginia Woolf : a guide to research*, New York : Garland, 1984.

b) Ouvrages généraux sur l'auteur et son œuvre romanesque

- BENNET, Joan, *Virginia Woolf : Her Art as a Novelist*, Cambridge : Cambridge University Press, 1975 [1945].
- BRIGGS, Julia, *Virginia Woolf : an Inner life*, New York, London, Toronto : Penguin Books, 2006 [2005].
- BRIGGS, Julia, *Reading Virginia Woolf*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2006.
- DAICHES, David, *Virginia Woolf*, Westport : Greenwood Press, 1979.
- DALSIMER, Catherine, *Virginia Woolf : Becoming a Writer*, New Haven, London : Yale University Press, 2001.
- GOLDMAN, Jane, RANDALL Byony (eds.), *Virginia Woolf in Context*, Cambridge : Cambridge University Press, 2012.
- GUIGUET, Jean, *Virginia Woolf et son œuvre : l'art et la quête du réel*, Paris : Éd. Didier, coll. « Etudes anglaises », 1962.
- HANSON, Clare, *Virginia Woolf*, London : Macmillan, 1994.
- HARPER, Howard, *Between Language and Silence : the Novels of Virginia Woolf*, Baton Rouge : Louisiana University State Press, 1982.
- HÉNAFF, Dominique, *Une prose à l'épreuve du réel : trois interventions à propos de Virginia Woolf*, Lyon : Horlieu Éditions, 2003.
- HOLMESLAND, Oddvar, *Form as a Compensation for Life : Fictive Patterns in Virginia Woolf's Novels*, Columbia : Camden House, 1998.
- HUSSEY, Mark, *Virginia Woolf A to Z*, New York : Facts on File, 1995.
- HYMAN, Virginia R., *To the Lighthouse and Beyond : Transformations in the Narratives of Virginia Woolf*, New York : Peter Lang, 1988.
- KELLEY, Alice, *The Novels of Virginia Woolf : Fact and Vision*, Chicago, London : University of Chicago Press, 1973.
- MARSH, Nicholas, *Virginia Woolf : the Novels*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Macmillan, 1998.
- McNEES, Eleanor (ed.), *Virginia Woolf : Critical Assessments*, Mountfield near Robertsbridge : Helm Information, 1994.

- NAREMORE, James, *The World Without a Self : Virginia Woolf and the Novel*, New Haven, London : Yale University Press, 1973.
- PELLAN, Françoise, *L'Ancrage et le voyage*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1994.
- REYNIER, Christine, *La Technique romanesque de Virginia Woolf : aspects de la mise en relation*. Thèse de doctorat d'État en lettres sous la direction du professeur GRASSET, Michel, Université de Paris VII, 1988.
- RODIER, Carole, *L'Univers imaginaire de Virginia Woolf*, Paris : Éditions du Temps, coll. « Lecture d'une œuvre », 2001.
- SELLERS, Susan (ed.), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge, New York : Cambridge University Press, 2010 [2000].
- ZWERDLING, Alex, *Virginia Woolf and the real world*, Berkeley : University of California Press, 1986.

c) Ouvrages et articles sur un aspect particulier de l'œuvre

- BERNARD, Catherine, REYNIER, Christine (éds.), *Virginia Woolf : le pur et l'impur*, actes du colloque de Cerisy en 2001, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- BERNARD, Catherine, « *Mrs Dalloway* » de Virginia Woolf, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2006.
- CAUGHIE, Pamela L., *Virginia Woolf and Postmodernism : Literature in Quest and Question of Itself*, Urbana, Chicago : University of Illinois Press, 1991.
- CAWS, Mary Ann, LUCKHURST, Nicola (éds.), *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, London, New York : Continuum, 2002.
- De GAY, Jane, *Virginia Woolf and the Literary Past*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007.
- ELLIS, Steve, *Virginia Woolf and the Victorians*, Cambridge, New York : Cambridge University Press, 2007.
- FERRER, Daniel, *Virginia Woolf and the madness of language*, trans. BENNINGTON, Geoffrey, BOWLBY, Rachel, London : Routledge, 1990.
- FROULA, Christine, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-garde : War, Civilization, Modernity*, New York : Columbia University Press, 2005.
- GOLDMAN, Jane, *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf : Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual*, Cambridge, New York : Cambridge University Press, 2001.

Bibliographie

- HELLERSTEIN, Marjorie, *Virginia Woolf's Experiments with Consciousness, Time and Social Values*, Lewiston, Queenston, Lampeter : The Edwin Mellen Press, 2001.
- HUSSEY, Mark (ed.), *Virginia Woolf and War : Fiction, Reality and Myth*, New York : Syracuse University Press, 1991.
- LACOURARIE, Chantal, *Virginia Woolf : l'écriture en tableau*, Paris, Budapest, Torini : L'Harmattan, 2002.
- University Press, 1999.
- LEWIS, Pericles, « *Proust, Woolf, and Modern Fiction* », in *The Romanic Review*, vol. 99, n°1, New York : Department of French and Romance Philology of Columbia University, 2008, p. 77-86.
- LAVENBACK, Karen L., *Virginia Woolf and the Great War*, Syracuse : Syracuse University Press, 1999.
- MONNEYRON, Frédéric, *Bisexualité et littérature : autour de D.H. Lawrence et Virginia Woolf*, Paris, Montréal : L'Harmattan, 1998.
- MORGENSTERN, Barry, « *The self-conscious narrator in Jacob's Room* », in *Modern fiction studies*, n°18, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1972, pp. 351-361.
- PROTOPOPOVA, Daria, « *Virginia Woolf's Versions of Russia* », in *Postgraduate English Journal* [en ligne], Durham University, n°13, mis en ligne en mars 2006, <http://www.dur.ac.uk/postgraduate.english/DaryaProtopopovaArticle.pdf>
- RAITT, Suzanne (ed.), *Jacob's Room : authoritative text, Virginia Woolf and the novel, criticism*, New York, London : W.W. Norton & Company, 2007.
- REYNIER, Christine (éd.), *Conversation in Virginia Woolf's Work. Études britanniques contemporaines*, n° hors-série, Montpellier : Université Paul Valéry-Montpellier III, 2005.
- REYNIER, Christine (éd.), *Métamorphose et récit dans l'œuvre de Virginia Woolf. Études britanniques contemporaines*, n° hors-série, Montpellier : Université Paul Valéry-Montpellier III, 1997.

d) Ouvrages utiles pour la compréhension des clés d'*Orlando*

- DeSALVO, Louise, LEASKA, Mitchell Alexander (éds.), *Vita Sackville-West, Virginia Woolf : Correspondance 1923-1941*, trad. LAS VERGNAS, Raymond, Paris : Stock, coll. « La Cosmopolite », 2010.
- NICOLSON, Nigel, *Portrait d'un mariage*, trad. FORRESTER, Vivian, Paris : Stock, coll. « Bibliothèque cosmopolite », 1994 [1974].

- PHILLIPS, John, LEASKA, Mitchell Alexander (éds.), *Lettres à Vita*, trad. LAS VERGNAS, Raymond, Paris : Stock, coll. « Nouveau cabinet cosmopolite », 1991.
- SACKVILLE-WEST, *Vita Challenge*, London : Collins, 1974 [1924].

F) Autres ouvrages critiques employés dans cette étude

- ALBÉRÈS, René-Maril, *L'Aventure intellectuelle du XX^e siècle*, Paris : Albin Michel, 1963 [1950].
- ANOUILH, Jean, « *Godot* ou le sketch des *Pensées* de Pascal traité par les Fratellini », in *Arts*, n°400, 27 février-5 mars 1953, p. 1.
- BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2007 [1889].
- BOLLÈME, Geneviève (éd.), *Gustave Flaubert, Préface à la vie d'écrivain ou Extraits de la correspondance*, Paris : Seuil, 1963.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.
- CALABRESE, Omar, *L'Età neobarocca*, Bari : Laterza, 1989. Trad. anglaise LAMBERT, Charles, *Neo-Baroque : a Sign of the Times*, Princeton : Princeton University Press, 1992.
- COLIN, René-Pierre, *Dictionnaire du Naturalisme*, Tusson : Du Lérot, 2012.
- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2001 [1998].
- DIVOIRE, Fernand, *Stratégie littéraire*, Paris : La Tradition de l'intelligence, 1928.
- FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2013 [1920].
- GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris : José Corti, 1980.
- GUÉRIN, Jeanyves, « Résurgences baroques dans la culture contemporaine », in *Modern Language Studies*, vol. 8, n°3, Kington : Northeast Modern Language Association, 1978, p. 38-48.
- KRAUß, Charlotte, *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIX^e siècle (1812-1917) : D'une image de l'autre à un univers imaginaire*, Amsterdam, New York : Rodopi, 2007.
- LAGET, Thierry, « *Du côté de chez Swann* » de Marcel Proust, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1992.
- LE RIDER, Jacques, *Arthur Schnitzler ou la belle époque viennoise*, Paris, Belin, coll. « Voix allemandes », 2003.

Bibliographie

- MASSIS, Henri, *Jugements : Supplément au tome II*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1924.
- REY, Alain (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 2005.
- ROUSSET, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circée et le paon*, Paris, José Corti, 2002 [1953].
- SOUILLER, Didier, *La Littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1988.
- VANOOSTHUYSE, Michel, *Alfred Döblin : théorie et pratique de l' «œuvre épique»*, Paris : Belin, 2005.

INDEX

Sont répertoriés dans cet index l'ensemble des noms propres (écrivains et critiques). Les noms d'œuvres littéraires sont indiqués à la suite de leur auteur. Nous avons cependant renoncé à indexer les œuvres des corpus primaire et secondaire dans la mesure où elles sont au centre de ce travail. Sont en revanche indiqués les autres textes des quatre auteurs, auxquels il peut être fait ponctuellement référence.

- Lazarillo de Tormes* : 303
Le Roman de la rose : 315, 322-323
- ABASTADO, Claude : 156-157
ABREU, Carmen : 548
ADAM, Jean-Michel : 257 n. 5
ADAMS, Robert Martin : 144, 279
ADDISON, Joseph : 134
AJAR, Émile : 468
ALEXIS, Paul : 127
ANOUILH, Jean : 245
AQUIN, Thomas d' : 60
ARANDA, Daniel : 368, 371-373, 383
ARGAUD, Élise : 185
ARIOSTE (L') : 336-337
ARISTOTE : 60, 228, 309, 352, 444
ARMSTRONG, Tim : 66
ARTAUD, Antonin : 16
ATTRIDGE, Derek : 414 n. 4
AUERBACH, Erich : 171
AUBERT, Jacques : 226 n. 1, 232, 232 n. 3, 267, 542
AUCLAIR, Marcelle : 156 n. 2
AUSTEN, Jane : 55-56, 258-259
AUSTIN, John L. : 395-396, 401
AYALA, Francisco : 121
Azorín, José Augusto Trinidad Martínez Ruiz dit : 30, 73, 123
- BAKHTINE, Mikhaïl : 278, 282, 301-306, 439
BALZAC, Honoré de : 88, 92, 97, 118, 137, 165 n. 3, 168, 210-212, 229, 233, 257, 351-352, 356, 381, 400, 405, 407, 412, 440, 495, 539-540, 572
Le Père Goriot : 257, 402
Illusions perdues : 263, 361, 434
- Eugénie Grandet* : 539-540
BANVILLE, Théodore de : 351
BARNES, Djuna : 43, 68, 103, 500 n. 3
Le Bois de la nuit : 500 n. 3
BAROJA, Pio : 119, 123-124
BARRÈS, Maurice : 320, 322
Les Déracinés : 320, 322
BARRET BROWNING, Elizabeth : 226
BARTHES, Roland : 13-14
BARTH, John : 174, 255, 623
BAUDELAIRE, Charles : 12, 13 n. 2, 39-40, 79, 111, 136-137, 168, 189, 351, 616, 623
BECKETT, Samuel : 19 n. 3, 103, 245, 419, 621
BECKFORD, William : 445
BEEBE, Maurice : 68-69
BEERBOHM, Max : 445
BELL, Michael : 69-70
BENNETT, Arnold : 19, 51, 53, 55-56, 101, 106, 146, 444, 570 n. 3
BERESFORD, John Davys : 340 n. 1
BERESFORD, George Charles : 103
BERGSON, Henri : 137, 171, 171 n. 2
BERNARD, Catherine : 14, 15 n. 1, 67, 69-70, 112, 126, 237, 373
BERNARD SHAW, George : 452
BOES, Tobias : 280 n. 2, 281
BOURDIEU, Pierre : 79-80, 132, 168
BOURGET, Paul : 283 n. 1, 318-319, 322-323
BOWEN, Zack : 279
BRADBURY, Malcolm : 16, 18, 23, 28 n. 3, 45-47, 49, 60-61, 69-70, 72, 91, 96, 101, 103-104, 113 n. 2, 125, 135, 138, 140, 148-149, 152, 172, 174, 591-592
BRADSHAW, David : 70

- BRAQUE, Georges : 207
 BRETON, André : 16, 49, 124, 127, 143,
 160 n. 1, 225 n. 4, 226, 356 n. 3
 BROCH, Hermann : 28, 94
 BROD, Max : 477
 BROOKER, Peter : 77, 624
 BROWNING, Robert : 134, 221
 BRUNO, Giordano : 60
 BUDGEN, Frank : 81, 188, 225 n. 5, 372
 n. 3, 507, 529, 554
 BUFFON, Georges-Louis Leclerc de : 137
 BULLOCK, Alan : 135
 BUTLER, Christopher : 58, 60, 144, 154
 BUTT, John : 121-123, 125
- CAÏRA, Olivier : 24
 CALDERÓN : 245, 451
 CALINESCU, Matei : 38, 40-43, 116, 129,
 140, 142, 167
 CAMUS, Albert : 322
La Peste : 322
 CANCELON, Elaine D. : 387
 CANNONE, Belinda : 88, 94, 153, 191,
 418, 569, 611
 CANSINOS ASSENS, Rafael : 274
 CANTOR, Norman F. : 71-72, 75, 96
 CARDWELL, Richard A. : 72, 121
 CARLYLE, Thomas : 134, 258
 CARROLL, Lewis
Alice au pays des merveilles : 445
 CASSOU, Jean : 29, 225 n. 4
 CÉARD, Henry : 127
 CENDRARS, Blaise : 30, 162
 CERVANTÈS, Miguel de : 11, 113, 141,
 222, 574, 596 n. 2, 616, 623
 CÉZANNE, Paul : 207, 233
 CHAMPFLEURY, Jules François Félix
 Husson dit : 92
 CHARDIN, Philippe : 19 n. 3, 82, 610, 611
 n. 1
 CHARPENTIER, John : 569, 570 n. 3
 CHEFDOR, Monique : 45, 80
 CHILDS, Peter : 46, 93, 173
 CLARÍN, Leopoldo Alas, dit : 19, 118
 COCTEAU, Jean : 61, 535 n. 3
 COETZEE, John Maxwell : 366
 COHN, Dorrit : 19 n. 4, 25, 93, 182, 229,
 428, 569
- COMPAGNON, Antoine : 45, 78, 107,
 142, 143, 145, 148, 222, 238, 307,
 622
 CONRAD, Joseph : 18, 48, 55- 57, 86, 97,
 103, 120, 377 n. 1, 428, 572-574,
 582
Lord Jim : 572-573
 CORNEILLE : 253
 CROWE RANSOM, John : 40-42, 53
 CULLER, Jonathan : 169
 CUNNINGHAM, Michael : 290 n. 2
 CURTIUS, Ernst Robert : 129
 CUVIER, Georges : 137
- D'ANNUNZIO, Gabriele : 28, 203
 DÄLLENBACH, Lucien : 590
 DALY, Nicholas : 234-236
 DANTE : 83,586
 DARÍO, Rubén : 16, 64
 DARWIN, Charles : 137, 321, 452
 DÉCAUDIN, Michel : 114-115, 125
 DEFOE, Daniel : 92, 328, 470, 579-581
 DE LA MARE, Walter : 445
 DE L'ISLE-ADAM, Villiers : 119, 203,
 351, 442
 « L'Affichage céleste » : 251 n. 4
L'Ève future : 119, 442
 DESCARTES, René : 11, 131
 DETHURENS, Pascal : 104
 DETTMAR, Kevin J. H. : 70, 103
 DICKENS Charles : 19, 92, 118, 258, 288,
 351, 356, 400, 572
David Copperfield : 280, 428
 DIVOIRE, Fernand : 365
 DÖBLIN, Alfred : 226
Berlin Alexanderplatz : 226
 DOLEŽEL, Lubomir : 25-27, 181-183,
 194, 196, 220, 233, 310, 314, 366,
 393, 395-401, 403-410, 412-414,
 418-419, 421-422, 424-429, 431-
 432, 443, 446, 448, 452, 475-476,
 481, 484, 494-495, 497-502, 534-
 537, 589, 595, 597, 599-601, 608-
 610, 608 n. 3, 612, 615, 619
 DONNE, John : 46, 49
 DOS PASSOS, John : 226
Manhattan Transfer : 226
 DOSTOÏEVSKI, Fedor : 86, 173, 210, 455
 DRYDEN, John : 134
 DU BELLAY, Joachim : 11, 141

- DUBOIS, Jacques : 212, 248
 DUCHAMP, Marcel : 204
 DUJARDIN, Édouard : 68, 192, 223 n. 2, 430, 609-610
 DUPONT-ROC, Roselyne : 228
 DURÁN, Manuel : 144
 DUROSAY, Daniel : 229 n. 4
- ECO, Umberto : 310, 311-312, 314, 319, 573, 623, 625
 EINSTEIN, Albert : 147
 ELIOT, Thomas Stearns : 30, 43, 48-49, 63, 66- 68, 70, 98-100, 124, 143, 146-148, 155, 162, 195, 205, 208, 234, 247, 585, 585 n. 1, 623
 ELLMANN, Richard : 43, 567
 EMERSON, Ralph Waldo : 63
 EYSTEINSSON, Astradur : 67, 69, 92, 100, 104, 140-141, 143
- FALLA, Manuel de : 612 n. 1
 FALGAIROLLE, Adolphe de : 31 n. 1 et 2, 194 n. 5, 204, 345, 347, 348 n. 1, 351, 460 n. 3, 461 n. 3
 FAULKNER, William : 30, 48, 66, 103, 107, 111, 145, 160 n. 1, 173, 177, 223, 229, 249, 324, 368, 430-431, 440, 620-621, 623
Le Bruit et la fureur : 160 n. 1, 430-431, 620-621
Tandis que j'agonise : 160 n. 1, 223
Absalon, Absalon ! : 176, 324
 FELS, Friedrich Michaels : 152
 FERNANDEZ, Ramon : 206
 FERRER, Daniel : 109 n. 2, 458
 FIELDING, Henry : 55-56, 92, 210, 444
 FILLAUDEAU, Bertrand : 61, 357-359, 364, 601
 FITZGERALD, Francis Scott : 103
 FLAUBERT, Gustave : 18, 32, 78-82, 86, 111, 118, 136, 148, 151, 168, 205, 283, 286, 287, 405, 408-410, 425, 431, 541 n. 1, 572, 615-616, 623
Madame Bovary : 80, 131, 151, 366, 406-408
L'Éducation sentimentale : 80, 168, 168 n. 2, 263, 280, 283, 286, 408, 541 n. 1, 572
Dictionnaire des idées reçues : 333 n. 2
 FLETCHER, John : 18, 28 n. 3, 591-592
- FOKKEMA, Douwe : 176
 FONTANE, Theodor : 96
 FORD, Ford Madox : 18, 56, 103
Le Bon soldat : 56
 FORDHAM, Finn : 405
 FORSTER, Edward Morgan : 18, 21, 53, 61, 77, 185-187, 190-191, 193, 324-328, 371, 371 n. 1, 399 n. 3, 444-446, 451, 476
Aspects du roman : 21, 185-187, 193, 371 n. 1, 444-446
 FOUCAULT, Michel : 12, 71-72, 131-135, 189-190
 FRANK, Joseph : 15 n. 5, 17, 43, 67-68, 500 n. 3, 520 n. 2
 FRAZER, James George : 70
 FREGE, Gotlob : 229, 396
 FREUD, Sigmund : 43, 70, 137, 171 n. 2, 477
 FRY, Roger : 77
 FUMAROLI, Marc : 11 n. 1
- GAY, Peter : 57
 GABLIK, Suzi : 20, 79, 569
 GALILÉE : 131
 GALSWORTHY, John : 19, 51, 53, 55-56, 101
 GARABY DE LA LUZERNE, Antoine : 103 n. 1
 GAUGUIN, Paul : 132
 GAUTIER, Théophile : 79-80
 GENETTE, Gérard : 169, 229, 231, 247-248, 357-359, 382 n. 2, 400, 404, 428, 434-435, 459, 468-470, 472
 GIDE, André
Essais critiques : 145, 211
Journal I : 1887-1925 : 61, 611
L'Immoraliste : 428
 Dostoïevski : 210
 GILBERT, Stuart : 31 n. 3, 187-188
 GODEAU, Florence : 250, 252, 290-291, 451
 GÓMEZ CARRILLO, Enrique : 72
 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón
L'Homme perdu : 303, 478
Seins : 274
Automoribundia : 346-347
Prometeo : 64-65
 « *El Concepto de la nueva literatura* » : 63, 189-190, 245, 307

- Ismos* : 29, 65, 162, 165
 « *Novelismo* » : 65, 162, 205, 242, 270, 356
 « *La Torre de Marfil* » : 146
La Femme d'ambre : 349
 GONZALEZ-GERTH, Miguel : 303-304, 478 n. 2, 511, 557
 GOODMAN, Nelson : 178
 GONCOURT, Edmond et Jules de : 39, 39-40, 79, 80, 148
 GORKI, Maxime : 63
 GOULET, Alain : 61, 153, 254, 317, 527, 528 n. 1, 578 n. 1, 602
 GOUX, Jean-Joseph : 211
 GRACQ, Julien : 237
 GRAVES, Robert : 15, 42
 GREENBERG, Clement : 79, 80, 149 n. 3, 206-211, 624 n. 3, 625
 GRINGOIRE, Abbé : 359, 363
 GUÉRIN, Jeanyves : 247, 253, 255, 488
 GUIGUET, Jean : 55, 171 n. 2
 GULLÓN, Germán : 117-120, 121, 125
 GUYS, Constantin : 189

 HABERER, Adolphe : 260, 433 n. 1, 497, 513, 514, 570
 HABERMAS, Jurgen : 12, 131
 HADDAD-WOTLING, Karen : 91
 HAECKEL, Ernst : 63
 HAKLUYT, Richard : 331, 337
 HAMARNEH, Walid : 26
 HAMBURGER, Käte : 24, 25, 530
 HAMON, Philippe : 257 n. 5, 534
 HARDY, Thomas : 55-57, 60, 119
 HART, Clive : 230 n. 5
 HASSAN, Ihab : 136, 174, 622
 HAUSER, Dominique : 597 n. 1
 HAWTHORN, Jeremy : 86
 HAYMAN, David : 369
 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich : 19 n. 3
 HEININGER, Joseph C. : 295, 297
 HEMINGWAY, Ernest : 18, 20, 30, 103, 124, 411-412, 413, 416
Le Soleil se lève aussi : 411-412
 HENNIQUE, Léon : 127
 HERMETET, Anne-Rachel : 62-63
 HESSE, Hermann : 28
 HOFFMANN, E. T. A. : 623
 HOFMANNSTHAL, Hugo von : 124

 HOMÈRE : 103 n. 1, 252 n. 4, 382, 415, 623
 HUBIER, Sébastien : 20, 81, 219, 339
 HUGO, Victor : 12, 253
 HULME, Thomas Ernest : 155
 HURSTON, Zora Neale : 103
 HUXLEY, Aldous : 124, 146, 340 n. 1
 HUYSMANS, Joris-Karl : 60, 119, 127, 270 n. 3, 585
 HYTIER, Jean : 206

 IBSEN, Henrik : 59, 60, 177 n. 2
 ISHERWOOD, Christopher : 177 n. 2

 JAKOBSON, Roman : 24, 170, 175, 186
 JAMES, David : 23
 JAMES, Henry : 18, 80, 86, 118, 185, 187
 JAMESON, Fredric : 44, 169
 JANNIDIS, Fotis : 371, 532, 536
 JARRY, Alfred : 527, 597, 623
 JEANNELLE, Jean-Louis : 91
 JENNY, Laurent : 439
 JONSON, Ben : 133-134
 JOST, François : 279, 283, 300
 JOUVE, Vincent : 89, 257 n. 5, 381, 535, 569
 JOYCE, James :
Carnet de Trieste : 339, 538
Lettres de James Joyce : 59

 KAFKA, Franz : 28, 30, 48, 99, 107, 113, 142, 143, 249, 419, 475-481, 484, 490, 503 n. 2, 504, 509, 603, 623
Le Procès : 475-481
La Métamorphose : 504
Amerika : 503 n. 2
 KANT, Emmanuel : 72, 131-132
 KENNER, Hugh : 104, 128, 457
 KERMODE, Frank : 14, 70, 573
 KIBERD, Declan : 230 n. 5
 KLEE, Paul : 207
 KOLOCOTRONI, Vassiliki : 38
 KOPP, Robert : 29, 61, 63
 KOCK, Paul de : 102
 KRAUß, Charlotte : 331-332
 KRIPKE, Saül : 25, 309, 374, 460

 LACRETELLE, Jacques de : 340 n. 1
 LAFHAIL-MOLINO, Raphaël : 196, 277, 499, 503

- LA FONTAINE, Jean de : 321, 473
 LAFORGUE, Jules : 359
 LAGET, Laurie-Anne : 63-65, 122
 LAGET, Thierry : 367
 LALLOT, Jean : 228
 LANSON, Gustave : 79
 LARBAUD, Valery : 29, 31 n. 2, 58
Poésies de A. O. Barnabooth : 468
 LARTHE, Noémi : 597 n. 1
 LARTIGAUD, Yvonne : 363 n. 3
 LAVOCAT, Françoise : 25, 27, 183, 310-311, 314-316, 319-323, 329, 336, 338, 352, 360-362, 363, 369-370, 373 n. 2, 382-384, 404, 443-444, 445, 447, 478, 480, 502
 LAWRENCE, David Herbert : 18, 30, 53, 70, 77, 94, 99, 103, 106, 146, 445
 LAWRENCE, Karen : 265
 LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm : 309
 LE VAGUERESSE, Emmanuel : 128, 450, 525, 553
 LEVENSON, Michael : 69, 103
 LEVINE, Jennifer : 235 n. 2
 LEWIS, David : 25, 309
 LEWIS, Pericles : 15, 37, 58, 71, 72, 99-100, 102, 108, 139-140, 145, 150, 173, 622
 LEWIS, Wyndham : 50, 57, 58, 66, 96, 103, 104, 155, 162, 205, 208, 264, 571, 573, 574, 583, 585
BLAST : 50, 96, 155, 162
Tarr : 205, 571, 573-574
Time and Western Man : 264
 LIPOVETSKY, Gilles : 13, 625
 LISSORGUES, Yvan : 64, 97, 122
 LODGE, David : 18-19, 57, 69, 87-88, 90, 101 n. 1, 106, 107, 113, 169-170, 177, 187, 573
 LONGWORTH, Deborah : 77, 624
 LOUYS, Pierre : 203
 LUBBOCK, Percy : 21, 80, 185-186, 193-194, 196
 LUCAS, John : 21
 LUKÁCS, Georg : 280
 LYOTARD, Jean-François : 12, 625

 MACÉ, Marielle : 183-184, 497
 MACHADO, Manuel : 116
 MAGNIEN, Brigitte : 489
 MAINER, José-Carlos : 16, 477

 MALLARMÉ, Stéphane : 68, 132, 135, 364, 623
 MANET, Édouard : 80, 132, 168
 MANGANARO, Marc : 98
 MANN, Thomas : 9, 16, 26, 28, 30, 33, 48, 74, 88 n. 4, 99, 142, 143, 241-242, 246, 249-250, 263, 296, 449-451, 454, 476, 607, 623
Les Buddenbrook : 88 n. 4, 263
La Montagne magique : 9, 33, 74, 105, 112, 241-242, 246, 286, 449, 456, 607
Les Confessions du chevalier d'industrie Félix Krull : 428
Tonio Kröger : 296
 MARGOLIN, Uri : 26, 181-182, 311, 367 n. 5, 376 n. 6, 500, 532-536, 538, 550, 571
 MARINETTI, Filippo Tommaso : 16, 49, 132, 162, 236
 MARLOWE, Christopher : 133-134, 254
 MAROT, Clément : 141
 MARTIN DU GARD, Roger : 101, 495
 MARTY, Éric : 211
 MARX, Karl : 70
 MASSIS, Henri : 611
 MASSON, Pierre : 221
 MATISSE, Henri : 207
 MAUPASSANT, Guy de : 127
 MAURIAC, François : 94, 101
 McCULLOCH, John A. : 65, 124, 144-145
 McFARLANE, James : 16, 23, 45, 47, 61, 69, 70, 72, 96, 101, 103, 104, 113 n. 2, 125, 135, 138, 140, 148, 149, 150, 152, 172, 174
 McGUIRK, Bernard : 121
 McNEILLIE, Andrew : 128
 McHALE, Brian : 24, 32 n. 1, 160 n. 1, 174-184, 189, 316, 324, 415, 622
 MELVILLE, Herman : 445
Moby Dick : 445
 MÉRIMÉE, Prosper : 210
 MERLE, Magali : 433 n. 1
 MESCHONNIC, Henri : 10, 12, 112, 113, 130-132, 135, 142, 143, 190
 MIHAILESCU, Calin-Andrei : 26
 MEYER-MINNEMANN, Klaus : 474 n. 1
 MIRÓ, Joan : 207
 MOLINO, Jean : 196, 277, 499, 503
 MONNEYRON, Frédéric : 335 n. 1

- MONTAIGNE, Michel de : 11, 613, 619
MONTALBETTI, Christine : 228, 229, 230, 498, 534
MONTEMAYOR, Jorge de : 361
MONTHERLANT, Henry de : 101, 361
MORAND, Paul : 124
MORE, Thomas : 323
MORETTI, Franco : 301-302
MORTIER, Daniel : 280, 294, 297, 300
MUSIL, Robert : 28, 48, 89, 107, 623
L'Homme sans qualités : 89
- NABOKOV, Vladimir : 369 n. 3, 470
NAU, John-Antoine : 103 n. 1
NAVARRO-DOMÍNGUEZ, Eloy : 29 n. 5
NERVAL, Gérard de : 351
NICHOLLS, Peter : 221
NIETZSCHE, Friedrich : 63, 70, 137, 210, 245
NORRIS, Margot : 28, 103 n. 1, 600
NORTH, Michael : 98
- O'BRIEN, Flann : 232 n. 1
OSBORNE, Peter : 129-130
ORTEGA Y GASSET, José : 21, 22, 101 n. 4, 138, 187, 194-196, 197, 211, 228, 550, 552, 554, 569
- PAGEAUX, Daniel-Henri : 96, 112, 115
PARSONS, Deborah : 47-49, 66, 99-100, 103-104, 188-189, 191
PASCAL, Blaise : 11, 245
PATRON, Sylvie : 185 n. 1
PAULHAN, Jean : 206
PAVEL, Thomas : 25, 26, 167-168, 177 n. 1, 183, 197, 221, 310, 312-313, 314, 315, 367, 397-398, 447, 493, 495-496, 500, 507
PEACOCK, Thomas L. : 445
PELLAN, Françoise : 336, 471 n. 1, 570
PELLET, Éric : 12, 13, 42, 51-55, 131
PÉRET, Benjamin : 127, 160 n. 1, 226
PÉREZ DE AYALA, Ramón : 119, 121
PÉREZ GALDÓS, Benito : 19, 118, 165, 352, 356, 400, 409-411, 434, 440
Tristana : 409-411
PERRAULT, Charles : 11, 403
PÉTRARQUE : 141
PICASSO, Pablo : 43, 207
PIC DE LA MIRANDOLE, Jean : 131
- PIÉGAY-GROS, Nathalie : 203
PIER, John : 434-435, 598
PIRANDELLO, Luigi : 16, 124, 464 n. 3
PITOL, Sergio : 603
PLATON : 293
POGGIOLI, Renato : 64, 101-102, 142, 149
POPE, Alexander : 134
POUND, Ezra : 30, 43, 48, 57, 58, 66, 68, 98, 99, 100, 124, 143, 155, 162, 164, 173, 585 n. 1, 623
POWER, Arthur : 58, 150, 151, 172, 189, 589
PRINCE, Gerald : 82, 211
PROTOPOPOVA, Daria : 331
PROUST, Marcel : 22, 29, 30, 43, 48, 62, 68, 99, 108-109, 112, 113, 124, 142, 143, 146, 241, 340 n. 1, 367, 426-427, 470-473, 552, 555, 623
Du côté de chez Swann : 241, 555
La Prisonnière : 470-473
- QUENEAU, Raymond : 558
Exercices de style : 558
QUEVEDO, Francisco de : 351, 450
QUINONES, Ricardo : 80, 99-100, 103
- RABATÉ, Jean-Michel : 97-98, 135, 180-181, 188-189, 266, 351, 414, 430 n. 3, 455, 459
RABAU, Sophie : 169, 228
RABELAIS, François : 11
Le Tiers Livre : 132
RAIMOND, Michel : 15, 81, 96, 104, 107, 111, 165 n. 4, 206, 209, 210, 212, 237, 340 n. 1, 479-480
RAITT, Susan : 431
RALEIGH, John Henry : 522-523
REGARD, Frédéric : 190
REY BRIONES, Antonio del : 205, 557
RHYS, Jean : 366
RICHARDSON, Dorothy : 30, 49, 103, 111
RICHARDSON, Samuel : 210
RICKARD, John S. : 454-455
RICŒUR, Paul : 75, 291, 521
RIDING JACKSON, Laura : 15, 42
RILKE, Rainer Maria : 124
RIMBAUD, Arthur : 62
RIVIÈRE, Jacques : 62-63, 148

- ROBBE-GRILLET, Alain : 94, 108, 247, 570
- ROBERT, Marthe : 209
- RÓDENAS, Domingo : 124, 345, 349, 356
- RODRÍGUEZ LAFUENTE, Fernando : 165
- ROE, Sue : 230, 258
- ROHMER, Éric : 360, 362 n. 2
- ROLLAND, Romain : 283 n. 1
- RONEN, Ruth : 395, 493, 496 n. 2 et 3, 499 n. 1, 501 n. 5, 503, 504, 532, 537
- RONSARD, Pierre de : 46, 49, 96
- RÖNTGEN : 234, 240
- ROSENBERG, Harold : 203-204
- ROSTAND, Edmond : 253
- ROTH, Philip : 323
- ROUSSEAU, Jean-Jacques : 43
- ROUSSET, Jean : 252 n. 4
- RYAN, John Francis : 232 n. 1
- RYAN, Marie-Laure : 25, 26, 27, 178, 193, 310, 311, 313-314, 315, 316, 323, 398, 399, 409, 413-414, 446, 448, 453, 457, 493-494, 499, 501-502, 503, 508, 509 n. 4, 601, 622
- SACKVILLE-WEST, Vita : 84, 225-226, 328, 329 n. 3, 337
- SAGAERT, Martine : 253
- SAINT-GELAIS, Richard : 79, 91, 309, 361, 366-369, 373-374 n. 4, 379 n. 2, 380, 385, 395, 400, 443, 518, 592
- SAKR, Rita : 405
- SALADO, Régis : 14, 15 n. 1, 22, 23, 50, 70, 94, 112, 126, 172, 189, 454, 455, 507, 566
- SALAÛN, Serge : 64, 97, 122
- SAMOYAUULT, Tiphaine : 227, 228, 248-249, 395
- SANTIAGO, Ugo : 560
- SARRAUTE, Nathalie : 94, 249, 570
- SARTRE, Jean-Paul : 131
- SAUSSURE, Ferdinand de : 70
- SCHAEFFER, Jean-Marie : 25, 270 n. 2, 382, 434-435, 444, 491, 535 n. 2, 588, 598
- SCHNITZLER, Arthur : 30, 91, 151-152, 223 n. 2, 226, 421-425, 428-430, 446-447, 452, 456, 476, 610
- Le Lieutenant Gustel* : 91
- Mademoiselle Else* : 91, 151-152, 223 n. 2, 226, 428-430
- La Nouvelle rêvée* : 421-425, 446-447, 456
- SHAW, Donald L. : 108, 123, 613
- SCHEFFEL, Michael : 500, 530
- SCHMITT, Arnaud : 92, 112-114
- SCHNYDER, Peter : 29, 61, 63
- SCHOLES, Robert E. : 99, 169, 590
- SCHOPENHAUER, Arthur : 43
- SCHUMANN, Robert : 226
- Carnaval* : 226
- SEARLE, John : 25, 231, 233, 248
- SHAKESPEARE, William : 40, 133, 134, 253-254, 371, 375, 452, 458, 586, 607
- Cymbeline* : 102 n. 3, 253 n. 4, 375, 586
- Hamlet* : 253-254, 359
- Macbeth* : 431, 621
- Othello* : 467, 594
- Le Songe d'une nuit d'été* : 445 n. 2
- SHELLEY, Percy : 293
- SHOWALTER, Elaine : 230
- SIMON, Claude
- La Route des Flandres* : 463
- SOBEJANO-MORAN, Antonio : 124-125, 440, 509, 546, 559
- SOLDEVILA, Ignacio : 601-602 n. 4
- SOUCAS, André : 31 n. 1 et 2, 450 n. 1, 466, 484, 485, 487 n. 1, 530 n. 4
- SOUFAS, Christopher : 123-124, 125
- SPINOZA, Baruch : 258
- STEEL, David A. : 388
- STEIN, Gertrude : 16, 18, 30, 61, 103, 623
- STENDHAL, Henry Beyle, dit : 112, 210, 278
- STEPHEN, Thoby : 262
- STERNE, Laurence : 9, 11, 46, 49, 56, 90, 212, 225, 445, 470, 543, 591, 615, 616, 623
- STEVENS, Wallace : 99
- STIRNER, Max : 63
- STOREY, John : 623-624
- SUKENICK, Ronald : 178
- SVEVO, Italo : 28, 48, 90, 124, 142
- La Conscience de Zeno* : 90
- SWIFT, Jonathan : 133, 445

- TADIÉ, Benoît : 38, 57, 58 n. 1, 63, 155-157, 164, 279, 571-575, 577, 581, 584
- TADIÉ, Jean-Yves : 97, 112, 166-167, 279
- TEMPLE, William : 133
- TENNYSON, Alfred : 134
- THACKER, Andrew : 77, 624
- THACKERAY, William Makepeace : 56 n. 1
- THIBAUDET, Albert : 39-40, 44, 45, 79, 132, 135, 192
- THORMÄHLËN, Marianne : 14
- TOLKIEN, John Ronald Reuel : 361
- TOLSTOÏ, Léon : 60, 86, 173, 231
- TOMICHE, Anne : 50, 104, 138-139, 142
- TOPIA, André : 84, 295
- TOURGUENIEV, Ivan : 86, 173
- TREFUSIS, Violet : 329, 337
- UMBRAL, Francisco : 64, 127 n. 1, 219, 279 n. 1, 554
- UNAMUNO, Miguel de : 30, 73, 119, 121, 123, 585, 601, 623
- Brouillard* : 119, 585, 595-598
- Trois nouvelles exemplaires et un prologue* : 607 n. 1, 612-613
- UNGARETTI, Giuseppe : 247
- URFÉ, Honoré d' : 360-363
- VALÉRY, Paul : 61, 63, 77, 111, 124, 146
- La Crise de l'esprit* : 38-39
- VALLE-INCLÁN, Ramón del : 30, 120, 121
- VANOOSTHUYSE, Michel : 226-227
- VERGA Giovanni : 263
- VILA-MATAS, Enrique : 340 n. 2
- VILLON, François : 46, 49, 96
- VORS, Danièle-Marie : 565
- VERTOV, Dziga, 195
- WACHTEL, Albert : 80
- WALDO FAWCETT, James : 38-39
- WALTON, Kendall : 25
- WATT, Ian : 173, 182 n. 3
- WEININGER, Otto : 70
- WEIXLER, Antonius : 500, 530
- WELLS, Herbert George : 19, 51, 53, 55-56, 106
- WERNER, Lukas : 500, 530
- WHITWORTH, Michael H. : 57
- WITTGENSTEIN, Ludwig : 70
- WITTMANN, Jean-Michel : 62, 206, 317-320
- WOHL, Robert : 61, 73, 103
- WOOD, Michael : 104-108, 173
- WOOLF, Virginia :
- « Le Roman moderne » : 50-56, 60, 82, 119, 163 n. 3, 191 n. 1, 338, 572 n. 1
- « Le Point de vue russe » : 87, 93, 455
- « Mr Bennett et Mrs Brown » : 53, 75-76, 145-146, 161 n. 1, 185, 190, 191, 338
- « Jane Austen » : 259
- « L'Art de la fiction » : 185-193
- Journal intégral 1915-1941* : 109, 204, 281, 328-329, 336, 374, 470, 585
- « Le Bric-à-brac élisabéthain » : 331
- YEATS, William Butler : 66
- ZARAGOZA RUBIRA, Juan Ramón : 165
- ZÉRAFFA, Michel : 111-112, 171, 372, 384, 533
- ZLOTESCU, Ioana : 162, 340 n. 1, 347
- ZOLA, Émile : 19, 59, 60, 62, 88, 119, 127, 137, 148, 149, 150, 151, 165, 166, 212, 239-240, 352, 356, 408-409, 495, 572
- Thérèse Raquin* : 59, 127,
- L'Asommoir* : 88 n. 4, 408-409
- L'Œuvre* : 233
- La Bête humaine* : 239-240
- La Terre* : 352, 354
- Le Roman expérimental* : 127, 352

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	5
LISTE DES ABRÉVIATIONS	7
INTRODUCTION.....	9
PREMIÈRE PARTIE	
VOYAGE AU PAYS DU <i>MODERNISM</i>	35
Chapitre premier	
Au cœur du monde : le concept de <i>modernism</i>	37
I. Une origine anglo-saxonne.....	37
1) Naissance et maturation du concept.....	37
a. L'acte initiateur.....	37
b. Babelisme.....	44
2) De quelques romanciers européens face au moderne/isme.....	50
3) Des lectures critiques plurielles	66
a. <i>Modernism</i> et <i>New Criticism</i> : une association naturelle	66
b. Le tournant épistémologique.....	69
II. Les caractéristiques classiques du roman moderniste.....	78
1) Du roman comme art de la forme	78
a. Un genre parvenu à l'autonomie : la clé Flaubert	78
b. « Un esprit ordinaire, au cours d'un jour ordinaire » : déroute de l'intrigue et épuisement du romanesque ?.....	81
2) L'opposition aux esthétiques réalistes du siècle précédent	86
a. Des caractéristiques systématisées	86
b. Façonner la différence : des caractéristiques formelles axiologiquement connotées ?.....	91
III. La période concernée.....	95
1) Des limites relatives par rapport aux réalismes européens ?.....	95
2) Périls de la périodisation	97
a. Années miraculeuses	97
b. L'ambigu <i>high modernism</i>	99
c. Un canon anglo-centré ?.....	103
Chapitre deux	
Autour du monde : le <i>modernism</i> au-delà des frontières.....	111
I. Existe-t-il une critique moderniste européenne ?.....	111
1) Un concept méconnu en France	111
a. Une indifférence polie	111
b. Les reflets plus ou moins déformés de la critique anglo-saxonne	112
c. Un phare dans la nuit.....	114
2) Ambiguïtés hispaniques	116
a. ¿ <i>Qué es el modernismo</i> ?	116
b. Du <i>modernismo</i> comme <i>modernism</i> hispanique	117
c. <i>Castilian modernism</i>	120
d. Confusions des termes	124
II. En finir avec Babel : modernisme, modernité et avant-garde.....	126

1) Le modernisme comme mouvement ?	126
2) Modernité, modernisme et avant-garde : de l'angoisse babélique au jeu de poupées russes	128
a. Ordre des termes, désordre de la pensée ?	129
b. Les deux mots en M	130
c. Un détour par l'avant-garde	138
3) Modernisme et naturalisme	148
a. Mutations insulaires ?	148
b. Oppositions continentales ?	153
4) Entre rupture et continuité : l'hésitation au fondement du concept	167
III. Une nécessaire rénovation théorique	171
1) Le modernisme dans l'entre-deux	171
a. La critique mimétique : une tentation paradoxale des <i>modernist studies</i>	171
b. Le partage du terrain critique	174
2) La fiction à l'épreuve des textes des années vingt	185
3) Changer de voie	196

DEUXIÈME PARTIE

POUR UNE NOUVELLE CARTOGRAPHIE RÉFÉRENTIELLE DU ROMAN MODERNISTE.. 199

Chapitre trois

Entre expansion et épuisement : la mémoire du roman moderniste	203
I. Le retour aux sources du genre	203
1) Une anxiété post-réaliste	203
2) La mise en question de la pureté du roman	206
a. Une définition controversée	206
b. « J'y veux tout verser sans réserve » : pureté, impureté, liberté	208
3) Le roman omnivore ou la voracité (réflexive) du texte moderniste	213
a. La lettre et le sens de la fragmentation	213
i) Travestissements romanesques	213
ii) Le monde fictionnel étendu	220
b. Les insertions spectaculaires	223
II. La référence au monde	227
1) La carte et le territoire fictionnel	227
a. À question naïve	227
b. Réponses théoriques contrastées	229
2) Le traitement de la modernité technique : indice de l'éthique moderniste	234
a. Angoisse et incapacité de la figuration	234
b. Le cirque et la mort	240
c. Modernisme ou baroque ?	248
III. <i>In memoriam</i>	256
1) L'épuisement du réalisme en quatre réductions par l'absurde	256
a. Platitudo litaniqum de l'inventaire	256
i) La chambre vide	256
ii) Le retour à Ithaque	264
b. La tranche de vie	269
c. Le personnage à la loupe	276
2) Variations autour du roman de formation	278
a. Un genre parmi d'autres ?	278
b. Un roman de pré-formation	282
c. Le <i>post-scriptum</i> du roman de formation	287
d. Le roman de formation impossible	294
e. Ramón à rebours de l'histoire du roman ?	302

Chapitre quatre	
La fiction polyréférentielle	309
I. Composer avec le monde actuel	309
1) Rappel historique et théorique : la théorie littéraire des mondes possibles	309
2) Théories de la relation d'accessibilité entre les mondes	311
a. Umberto Eco.....	311
b. Thomas Pavel.....	312
c. Marie-Laure Ryan	313
d. Françoise Lavocat	315
3) Les mondes actuels du roman moderniste	317
a. Les mains coupées des <i>Faux-Monnayeurs</i> : de la fable à l'allégorie.....	317
b. Le monde impossible de Forster	324
c. Les clés d' <i>Orlando</i>	328
i) Limites du roman à clés.....	328
ii) La typification du personnage de la séductrice russe.....	330
iii) De l'unique au multiple	335
II. Les ambiguïtés référentielles du roman du romancier	339
1) <i>Le Romancier</i> et <i>Les Faux-Monnayeurs</i> : faux-jumeaux littéraires ?.....	339
a. La production du romancier fictif et le rapport à la critique	340
b. Des <i>alter ego</i> de leurs auteurs ?	344
2) Le réalisme contrefactuel d'Andrés Castilla.....	350
III. La fiction à partir de la fiction	357
1) À genre exhumé, problématiques référentielles : la sotie gidienne	357
a. Le retour de la sot(t)ie	357
b. L'autonomie de la sotie en question.....	360
c. Lisibilité de la sotie gidienne.....	362
2) Transfictions modernistes ?.....	366
a. Contours de la transfictionnalité.....	366
b. Instruments de la transfictionnalité : l'espace et l'être.....	367
c. Le statut transfictionnel d' <i>Ulysse</i>	369
d. Le statut transfictionnel de <i>Mrs Dalloway</i>	373
e. Les figurants, marqueurs de transfictionnalité	377
f. Expansion du mobilier et lecture parafictionnelle	379
3) La redistribution des caractéristiques chez Ramón et Gide	384
TROISIÈME PARTIE	
LE PROPRE DE LA FICTION MODERNISTE.....	391
Chapitre cinq	
L'authentification des mondes fictionnels modernistes.....	395
I. Une lecture intensionnelle de la fiction moderniste	395
1) Principes généraux	395
a. La valeur performative de l'acte de narration	395
b. La valeur de vérité des énoncés fictionnels.....	396
c. Sémantique fictionnelle vs sémantique mimétique	398
2) Au-delà de l'analyse narratologique	400
a. Le narrateur et la fonction d'authentification.....	400
b. L'authentification dyadique	401
c. Les ambiguïtés de l'authentification fictionnelle	403
3) Une évolution historique de la fonction d'authentification ?.....	406
a. L'authentification en 1857	406
b. De Zola à Pérez Galdós : authentification graduée et authentification retardée	408
II. Une certaine idée de l'inauthentique.....	413
1) À la recherche du narrateur perdu.....	413
a. Questions sans réponses : entre le ludique et l'axiologique	413

b.	La victoire de la convention sur l'imitation	425
2)	Des narrateurs envahissants	431
a.	Les narrateurs omniprésents à l'autorité d'authentification défaillante	431
i)	Moi, narrateur de troisième personne.....	432
ii)	Des jeux de métalepse.....	434
b.	Des narrateurs personnalisés.....	438
c.	L'authentification dyadique ramonienne.....	439
III.	Une poétique fictionnelle fantaisiste	443
1)	Incroyable, impossible, invraisemblable.....	443
a.	La résistance à l'incroyable.....	443
b.	La résistance du lecteur et de la critique	445
2)	La fantaisie moderniste au niveau diégétique	447
a.	Créatures incroyables	447
b.	<i>High modernism</i> et fin de l'autonomie des consciences	451
3)	Bizarries métaleptiques et autres hétéronymies	459
a.	L'autonomie des personnages d'Andrés Castilla	459
b.	L'autopastiche par hétéronymie	467
4)	Le mythe moderne.....	475
a.	La notion de monde hybride.....	475
b.	Quand Ramón rencontre Franz... ..	477
c.	À propos d'une humaine poupée de cire	481
d.	<i>Deus ex machina</i>	484

Chapitre six

À la recherche de la vie.....	493	
I.	La saturation des mondes fictionnels modernistes	493
1)	L'incomplétude intrinsèque de la fiction	493
a.	Une caractéristique discutée.....	493
b.	L'incomplétude moderniste et ses effets.....	495
c.	Espace, temps et personnage	499
2)	Saturation spatiale	504
a.	Degré de détermination	504
b.	Qualité de la détermination	506
3)	Saturation temporelle : le lecteur mène l'enquête.....	512
a.	Une détermination indéterminée	512
b.	La saturation d'une journée.....	517
c.	Les horloges sans aiguilles du modernisme continental	525
II.	La saturation humaine	531
1)	Une saturation irrégulière.....	531
a.	L'incomplétude du personnage	531
b.	L'indispensable description	535
2)	Ces miroirs qui ne reflètent plus	537
a.	Miroirs fêlés et portraits fissurés.....	537
b.	Le reflet préparé et le primat de la perception	541
c.	La fin du reflet.....	546
3)	« De véritables petits romans intérieurs » : l'infra-réalisme moderniste	550
a.	Les micro-détails physiques	550
b.	L'intériorité par le manque.....	557
III.	<i>Struggle for life</i> ou l'ère du péril	570
1)	Le péril narratif	570
a.	Le roman surpeuplé.....	570
b.	Les figurants : vecteurs de romanesque	577
c.	<i>Blast the character !?</i>	583
2)	Le péril ontologique	588
a.	Retour à la fonction d'authentification : le paradoxe de la métafiction	588

b. Les effets de la simulation.....	595
c. Au théâtre de Maître Pierre	606
3) La victoire de la vie ou l'être et le passage	611
CONCLUSION	615
BIBLIOGRAPHIE	627
I. <i>Corpus</i> d'auteurs.....	627
II. <i>Corpus</i> critique.....	634
INDEX	663
TABLE DES MATIÈRES	671

RÉSUMÉ

Contre l'autonomie et la clôture du texte : Formes et ambiguïtés de la fiction moderniste européenne (1910-1939)

Concept-clé de la critique littéraire anglo-saxonne depuis plus d'une cinquantaine d'années, le *modernism* demeure méconnu en France, du fait de sa proximité avec des concepts voisins, telles la modernité et l'avant-garde, qu'il ne recoupe qu'imparfaitement. S'il peut concerner toutes les tentatives expérimentales dans les différents genres littéraires, c'est le roman qui se trouve au cœur de cette étude, laquelle met en perspective des textes de James Joyce, André Gide, Ramón Gómez de la Serna et Virginia Woolf, souvent victimes d'une forme de binarisme critique. Ils ont en effet longtemps été analysés comme des romans encore mimétiques, plus réalistes que les romans réalistes cependant, ou, plus fréquemment, comme des symboles de l'œuvre autoréférentielle définie par les dogmes *new critics* et structuralistes. La présente étude cherche à emprunter une troisième voie, par le biais, notamment, de la théorie littéraire des mondes possibles, davantage susceptible de rendre compte du projet moderniste qui ne vise plus en effet à représenter le réel, mais à créer la vie. L'acception traditionnelle du modernisme en tant qu'ensemble de mouvements est ainsi confrontée à une perspective nouvelle qui permet de l'analyser comme une éthique et une pratique particulière de la fiction. Les romans expérimentaux du début du XX^e siècle construisent en effet des univers fictionnels ambigus, informés à la fois par la tradition et par une exigence inédite de modernité, le texte moderniste refusant la table-rase avant-gardiste pour mieux se construire en mémoire vivante de la littérature. C'est ainsi une cartographie critique que la présente étude se propose d'établir, afin de permettre au lecteur l'accès à cette *terra incognita* du comparatisme hexagonal.

SUMMARY

Against the Autonomy and Closure of the Text: Forms and Ambiguity of European Modernist Fiction (1910-1939)

Although it has been a key concept of literary criticism in the English-speaking world for more than a half-century, modernism remains a relatively misunderstood notion in France, owing to its proximity to somewhat close concepts such as modernity and *avant-garde*, which it only partially overlaps. The concept is relevant to experimentation in all literary genres, but this study focuses on the novel, with texts by James Joyce, André Gide, Ramón Gómez de la Serna and Virginia Woolf. Those have often been mischaracterized by literary critics as either mimetic novels — though more realistic than realist novels — or more frequently as emblematic of the self-referential text, as defined by the dogmas of new criticism and structuralism. This study seeks an alternative to those two limited analytical options, particularly by using possible worlds theory, which is more susceptible of accounting for the modernist project of creating life rather than representing the real. The traditional definition of modernism as an ensemble of movements is therefore confronted to a new perspective which allows for its analysis as a particular ethics and *praxis* of fiction: the fictional worlds built by experimental novels of the early twentieth century are ambiguous, caught between tradition and modernity, since modernist texts, in becoming the living memory of literature, refuse to erase the past completely. This study thus proposes to establish a critical cartography, one that will allow the reader to access a *terra incognita* of French comparative studies.