



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

École doctorale *Letterature moderne,
comparate e postcoloniali*, XXVIII ciclo



UNIVERSITÉ
PARIS-EST CRÉTEIL
VAL DE MARNE

École doctorale *Cultures et sociétés*
EA 4395 *Lettres, idées savoirs*

Thèse pour l'obtention du grade de docteur en co-tutelle
de l'Université Alma Mater Studiorum Bologna
et de l'Université Paris-Est Créteil

Critica letteraria e letteratura comparate
Littérature générale et comparée

ONTOLOGIES DU SUJET

Proust, Joyce et Kafka narrateurs modernistes

Raffaello Rossi

Thèse dirigée par Federico BERTONI, Vincent FERRÉ

Présentée le 7 juin 2016

Jury

M. Pierluigi PELLINI, Professore associato, Università di Siena

Mme Anne TOMICHE, Professeur des Universités, Université Paris IV-Sorbonne

M. Vincent FERRÉ, Professeur des Universités, Université Paris-Est Créteil

M. Federico BERTONI, Professore ordinario, Università di Bologna

**Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
in cotutela con Università Paris-Est Créteil**

**DOTTORATO DI RICERCA IN
Letterature moderne, comparate e postcoloniali**

Ciclo XXVIII

Settore Concorsuale di afferenza: 10/F4

Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LET/14

TITOLO TESI

**Ontologies du sujet : Proust, Joyce et Kafka narrateurs
modernistes**

Presentata da: Raffaello Rossi

Coordinatore Dottorato

Silvia Albertazzi

Relatore

Federico Bertoni

Relatore

Vincent Ferré

Esame finale anno 2016

Résumé¹

Ontologies du sujet : Proust, Joyce et Kafka narrateurs modernistes

Cette thèse se propose d'éclaircir des aspects communs au développement des genres narratifs dans la phase du modernisme européen autour de la Première Guerre mondiale à travers l'analyse comparée des œuvres et des projets littéraires de Marcel Proust, Franz Kafka et James Joyce. La démarche comparatiste se construit autour d'une réflexion sur les fonctions de la littérature dans le cadre de la modernité et du rapport au passé culturel, de la transformation des différentes instances subjectives opérant au niveau de l'autoreprésentation de l'écrivain et des personnages, ainsi que des différents aspects de la crise, de sa problématisation et enfin des transformations de la notion d'expérience dans sa configuration narrative.

Une pluralité de méthodes et d'approches théoriques en est venue à s'imposer, allant de l'histoire des genres littéraires à la critique philosophique, de la perspective sociologique sur les processus de transformation opérant à l'échelle globale jusqu'aux propositions les plus récentes dans le champ des études modernistes. Chaque pôle thématique est ainsi traité selon sa spécificité mais aussi comme un élément paradigmatique commun aux auteurs examinés, utile à la compréhension du modernisme narratif.

L'hypothèse à la base du présent travail concerne donc un lieu commun de la critique contemporaine, à savoir l'idée que la littérature au XX^e siècle est marquée par une discontinuité nette face aux pratiques narratives du siècle précédent. Quelques fondements de ce principe sont remis en question, notamment concernant les concepts d'autonomie esthétique et celui de réalisme. Nous cherchons à comprendre de quelle manière ces idées, développées au cours du XIX^e siècle, fournissent au modernisme les critères de vérité en lui permettant de créer une nouvelle perspective existentielle de l'œuvre comme explication subjective du monde, que nous proposerons d'appeler « ontologie du sujet ».

¹ Mots clés : Proust, Joyce, Kafka, modernisme, roman, expérience.

Sintesi selettiva

Ontologie del soggetto : Proust, Joyce e Kafka narratori modernisti.

Questa tesi cerca d'indagare e capire alcuni aspetti dello sviluppo dei generi narrativi nella fase del modernismo europeo, nel periodo immediatamente antecedente e successivo alla prima guerra mondiale, attraverso l'analisi delle opere e dei progetti letterari di Marcel Proust, James Joyce e Franz Kafka. Il confronto fra i tre autori si svolge intorno a tre aree tematiche : la riflessione sulla funzione della letteratura nel contesto della modernità e il rapporto col passato culturale; la trasformazione delle diverse istanze soggettive implicate al livello della finzione, dall'auto-rappresentazione dello scrittore alla creazione dei personaggi ; i diversi aspetti della crisi, ma anche dell'ampliamento dei significati inerenti il concetto di esperienza e le sue configurazioni narrative.

In una tale prospettiva si è resa necessaria una molteplicità di metodi e approcci teorici, comprendente la storia dei generi, la sociologia e l'ermeneutica letteraria di derivazione filosofica, nonché un'attenzione particolare ai risultati ottenuti dai *Modernist Studies* negli ultimi vent'anni. I tre poli tematici della tesi vengono perciò trattati ciascuno secondo la propria particolarità, ma anche come elementi di un possibile paradigma, utile alla comprensione di un fenomeno culturale non completamente storicizzato come il modernismo narrativo.

L'ipotesi fondamentale che percorre l'intero lavoro si riferisce dunque a un luogo comune della critica contemporanea, ovvero l'idea che il Novecento letterario cominci da una discontinuità netta rispetto alle pratiche narrative del secolo precedente. La tesi rimette in discussione alcuni fondamenti critici di questo principio, come la rottura con le estetiche del naturalismo e del simbolismo. Si cerca invece di comprendere come le categorie dell'autonomia estetica e del realismo vengano rielaborate e integrate nell'opera degli autori, ricavando in tal modo i criteri di verità che permettono al romanzo e al racconto modernisti di farsi descrizione soggettiva del senso dell'essere, fenomeno che nel presente lavoro si propone di chiamare « ontologia del soggetto ».

Abstract

The Ontologies of the Subject : Proust, Joyce and Kafka as Modernist Narrators

This research project focuses on some aspects in the development of modernist narratives before and immediately after World War I, through the analysis of literary projects and works by Marcel Proust, James Joyce and Franz Kafka. The comparison between these three authors is based on topics such as the function of literature in modern context and its relationship to cultural past ; the innovation regarding subjectivity in fiction, from the self-representation of the writer to the creation of characters ; the various aspects of crisis in the narrative configuration of experience, as well as the broadening of its signification.

Such a framework required a wide scope in theoretical and methodological approaches, going from the history of literary genres to sociology, from philosophical views to the latest propositions in the field of Modernist Studies. Each one of the three thematic poles of the research is thus treated according to its specificity, but also as part of a common paradigm, which may be useful to a better understanding of a cultural phenomenon such as modernist narratives, which has not been completely historicized yet.

The fundamental hypothesis of the entire research is thereby related to a common principle in literary criticism : the idea that the 20th century is marked by general discontinuity with the aesthetics belonging to the previous century. We question some of the theoretical foundations to this principle, especially regarding the perception of the revolt against the aesthetics of Symbolism and Naturalism, and proceed by trying to understand how categories such as that of aesthetic autonomy and realism are transformed and revitalized by the authors, becoming the inherited criteria of truth allowing the modernist work of narration to turn itself into a subjective description of the general sense of being, or as what we call it here, an «ontology of the subject».

À une réminiscence

Remerciements

Je tiens à remercier *Federico Bertoni* pour sa confiance, pour la liberté qu'il m'a donné dans le travail de recherche, ainsi que pour l'intelligence et la profondeur de ses observations, et *Maria Chiara Gnocchi*, pour sa disponibilité, ses encouragements et ses conseils précieux. C'est surtout grâce à *Vincent Ferré* que j'ai pu réaliser cette thèse dans le cadre d'une co-tutelle avec l'Université Paris-Est Créteil : la rigueur et la précision de ses remarques, ainsi que la richesse de ses suggestions ont eu une valeur inestimable au fur et à mesure que j'avais dans le travail de rédaction. J'exprime ma gratitude à *Silvia Albertazzi* pour l'intérêt porté à mon projet de recherche. Merci aux écoles doctorales *Letterature moderne, comparate e postcoloniali* et *Cultures et Sociétés*, et notamment aux personnes qui ont été responsables des différentes démarches administratives : *Angela Maritato, Gloria Lista, Luisa Mistone, Silvia Superbi* et *Thanh-Ha Ly*.

Dans sa présente configuration, la recherche en littérature est un travail immatériel qui peut demander des longs moments de solitude matérielle ayant pour conséquence une précarisation objective des relations humaines, et ce spécialement lorsqu'on a fait le choix de le mener pendant plus de deux ans à l'étranger. La recherche reste cependant une expérience vécue qui se nourrit constamment d'échanges intellectuels, s'enrichit de rencontres et d'instantanés partagés, s'explique dans le travail collectif, se soutient grâce à l'affection de quelques personnes.

Je souhaite donc remercier :

Mes collègues de doctorat à Bologne: *Alessandra Tedesco, Lorenzo Mari, Valeria Possi, Enrico Guerini, Valentina Maini, Jessica Palmieri, Luca Salvi, Laura Alicino, Giorgio Cusi Rizzi, Giacomo Tinelli, Paolo la Valle*.

Pour le plaisir du travail partagé dans le cadre des journées d'études sur Proust à Paris et à Rome : *Vincent Ferré, Delphine Paon, Hugo Azérad, Laurent Mattiussi, Ilena Antici, Marco Piazza, Karen Haddad, Franc Schuerewegen*.

Marguerite Mouton, qui m'a permis de lire sa thèse, pour sa gentillesse et disponibilité.

Ceux avec qui j'ai pu parler de littérature à Paris, qui m'ont encouragé et enrichi : *Chiara Impellizzeri, Serena Ciranna, Alessandro Buccheri, Barbara Carnevali, Claudia Crocco, Carola Borys, Marco Villa, Guido Mattia Gallerani, Giorgio Villari, Syrine Snoussi, Kahena Sanaâ, Guido Mazzoni, Laura Ferrigno, Béatrice Athias, Claudia Jacobi, Chiara Zocchi, Marcos Rico, Antonio Malvecchio*.

Paolo Tortonese, qui a été le premier à m'avoir invité en séjour d'études à l'université Paris III Sorbonne Nouvelle.

Émilie Moreau, pour ses relectures, ses opinions sur la thèse et la vie.

Giulia Lanzirotti, pour nos conversations ontologiques par mail et Skype.

Giuseppe Girimonti Greco, source inestimable de suggestions bibliographiques.

Merci aussi à *Alberto Cornia*, *Alessandro Santagata* et aux « gars » de la rue Zamenhof de m'avoir hébergé pendant mes séjours temporaires à Paris et Bologne.

À *Martina Di Stefano*, de s'être auto-invitée.

À *Arabella Panichi*, qui sait être ma mère.

Éditions utilisées et abréviations

Joyce

Stephen Hero, Part of the First Draft of "A Portrait of the Artist as a Young Man", éd. de Th. Spencer, introd. de J. J. Slocum et H. Cahoon, Londres, J. Cape, 1991. – abrégé en *SH*.

Dubliners, introd. et notes de H. W. Gabler et W. Hettche, New York-Londres, Garland, 1993. – abrégé en *D*.

A Portrait of the Artist as a Young Man, éd. de H. W. Gabler et W. Hettche, New York-Londres, Garland, 1993. – abrégé en *PAYM*.

Ulysses. A critical and synoptic edition, éd. de H. W. Gabler, avec l'assistance de W. Steppe et C. Melchior, New York, Garland, 1984. – abrégé en *U*.

Letters of James Joyce, éd. par Richard Ellman et Stuart Gilbert, New York, Viking Press, 1975. – abrégé en *LJJ*.

Toutes les traductions françaises employées sont publiées dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » : James Joyce, *Œuvres*, ed. de J. Aubert, trad. de J. Aubert, J. Borel, J. S. Bradley, A. Du Bouchet, S. Gilbert, É. Janvier, A. Machet, A. Morel, L. Savitzky et M. Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982-1995, 2 t, abrégé en *OC I* et *OC II*, précédé par le nom de l'auteur et le titre de l'ouvrage en traduction française. Les références aux autres éditions sont indiquées de manière détaillée.

Kafka

Nous employons l'édition de référence des œuvres complètes de Franz Kafka établie par Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley et Jost Schillemeit (*Schriften, Tagebücher, Briefe : kritische Ausgabe*, 1982-2013, abrégée en *FKKA*) en quatorze tomes.

Das Schloss, éd. de M. Pasley, Francfort, Fischer, 1982. – abrégé en *FKKA I*.

Der Verschollene, éd. de J. Schillemeit, Francfort, Fischer, 1983. – abrégé en *FKKA 2*.

Tagebücher. éd. de H.-G. Koch, M. Müller et M. Pasley, Fischer, Frankfurt am Main 1990. – abrégé en *FKKA 3*.

Der Proceß, éd. de M. Pasley, Francfort, Fischer, 1990. – abrégé en *FKKA 4*.

Nachgelassene Schriften und Fragmente I, éd. de M. Pasley, Francfort, Fischer, 1993. – abrégé en *FKKA 5*.

Nachgelassene Schriften und Fragmente II, éd. de J. Schillemeit, Francfort, Fischer, 1992. – abrégé en *FKKA 6*.

Drucke zu Lebzeiten, éd. de W. Kittler, H.-G. Koch et G. Neumann, Francfort, Fischer, 1994-1996. – abrégé en *FKKA 7*.

Briefe 1900-1912, éd. de H.-G. Koch, Francfort, Fischer, 1999. – abrégé en *FKKA 8*.

Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit, éd. par Erich Heller et Jürgen Born, Francfort, S. Fischer, 1967. – abrégé en *BF*.

Briefe an Milena, éd. par Jürgen Born et Michael Müller, Francfort, S. Fischer, 1983. – abrégé en *BM*.

Toutes les traductions employées font partie de la collection « Bibliothèque de la Pléiade » : Franz Kafka, *Œuvres complètes*, éd. de Cl. David, trad. de J.-P. Danès, Cl. David, M. Robert et A. Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1989, 4 t., abrégé en *OC I, OC II, OC III, OC IV*, précédé par le nom de l'auteur et le titre de l'ouvrage en traduction française quand disponible.

Proust

Pour *À la recherche du temps perdu* on se réfère à l'édition de la collection « Bibliothèque de la Pléiade », Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, 4 vol., abrégé en *RTP I, RTP II, RTP III, RTP IV*.

Pour les essais et les articles, on se réfère à Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, éd. de P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971 (2000), abrégé en *CSB*.

Pour *Les Plaisirs et les jours* et *Jean Santeuil* on se réfère à *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, éd. de P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971 (1987), abrégé en *JS*.

La traduction française des citations de critiques est de mon fait, sauf mention contraire.

Table des matières

| | |
|---|-----|
| Éditions utilisées et abréviations | 13 |
| Table des matières | 16 |
| Annexes | 22 |
| Introduction | 25 |
| Modernismes et « Modernist Studies »..... | 28 |
| Le Modernisme dans la critique littéraire au XX ^e siècle..... | 34 |
| Géographie du modernisme et problèmes de méthode | 41 |
| Le tournant pré-moderniste : vie quotidienne et désenchantement..... | 47 |
| Des romans qui ne se lisent pas « comme un roman » : autonomie esthétique et primat du subjectif | 55 |
| La prose moderniste : une question de poétique | 58 |
| Le roman devient ontologique : Joyce, Kafka et Proust | 63 |
| Un paradigme possible du modernisme narratif ? | 75 |
| Proust, Joyce et Kafka dans le canon moderniste | 79 |
| Un corpus hétérogène : trois différents projets d'écriture..... | 87 |
| PREMIÈRE PARTIE | |
| Généalogie du champ moderniste | 95 |
| Chapitre I. Fiction et nécessité..... | 96 |
| I.1 Au commencement était l'action..... | 103 |
| Le récit dans sa phase mythique..... | 105 |
| L'évolution ontologique du discours narratif dans la Poétique..... | 108 |
| I.2 Modèles ontologiques de la fiction..... | 111 |
| Le roman et la division entre narration et vision du monde..... | 111 |

| | |
|--|-----|
| Réaffirmation de l'autonomie dans la narration moderniste | 120 |
| Chapitre II. Modernité et généalogie | 131 |
| II.1 Des « modernistes » à la modernité : naissance d'une forme de vie | 135 |
| Le « moderne » avant la modernité | 135 |
| Deux lettres et une insulte : premières apparitions du « modernisme » | |
| | 136 |
| Modernité et autonomie : le double enjeu de l'esthétique romantique | |
| | 142 |
| II.2 La crise de l'institution littéraire au tournant du siècle | 148 |
| Chapitre III. Le champ moderniste | 158 |
| III.1 Prémisses méthodologiques : Jameson, Bourdieu, Casanova..... | 158 |
| III.2 Les coordonnées du champ : autonomie et tradition centre et | |
| périphérie | 163 |
| III.3 Le pôle institutionnel : Angleterre 1908-1922 | 171 |
| Chapitre IV. Le modernisme de Proust, Joyce et Kafka..... | 183 |
| IV. 1 Joyce, ou la périphérie insoumise | 185 |
| « La conscience incréée de sa race » | 185 |
| Un critique humaniste de la tradition | 189 |
| Entre parodie et influence..... | 192 |
| IV. 2 Proust classique et contemporain tardif | 198 |
| Le refus des stéréotypes romantiques..... | 200 |
| Un classicisme excentrique : temps et tradition | 205 |
| « Redevenir original » : l'innovation à travers l'imitation..... | 208 |
| IV. 3 Kafka minoritaire | 213 |
| Figures de la faiblesse | 215 |
| Une assimilation conflictuelle | 223 |

| | |
|---|------------|
| Devant l'institution : la perplexité kafkaïenne vis-à-vis des héritages classique et romantique..... | 225 |
| IV. 4 Conclusion. Le modernisme : un espace des possibles | 229 |
| DEUXIÈME PARTIE | |
| De la vie esthétique à une esthétique de la vie..... | 233 |
| Chapitre V. Fiction moderniste et autobiographie..... | 239 |
| V. 1 Trois auteurs en quête de personnage, entre l'idéal esthétique et l'expérience vécue | 245 |
| V. 2 Roman autobiographique, autoportrait, invention de soi | 256 |
| Jean Santeuil : une autobiographie en forme d'avant-texte | 260 |
| Autoportrait d'auteur avec ville : sur la relation symbiotique entre les alter-egos de Joyce et le monde de Dublin | 268 |
| La transposition de soi dans l'écriture kafkaïenne | 278 |
| Chapitre VI. La vérité et l'idéal : configuration et fonction de la transcendance dans la création des mondes fictionnels | 290 |
| VI. 1 L'idée de nature et son évolution, de <i>Jean Santeuil</i> à la <i>Recherche</i> | 292 |
| Typologie et fonction de l'idée de nature dans Jean Santeuil | 293 |
| Un élément de continuité : le temps comme force naturelle | 301 |
| Une rupture irréversible : fin de l'imaginaire cosmologique et ouverture ontologique | 306 |
| VI. 2 Paralysie de l'idéal et épiphanie du réel : structure dialectique des nouvelles dans <i>Dublinois</i> | 313 |
| Entre le Portrait de l'artiste en jeune homme et <i>Dublinois</i> | 317 |
| Défauts du langage et définition du personnage | 323 |
| La représentation négative de l'idéal dans <i>Dublinois</i> | 327 |
| VI. 3 L'expression narrative des idées dans les romans de Kafka..... | 334 |

| | |
|--|-----|
| Abstraction progressive des romans de Kafka | 339 |
| Une périphérie idéale : la fonction du messager dans <i>Le Château</i> | 348 |
| Des échanges symboliques entre le monde physique et le monde spirituel | 354 |
| Chapitre VII. Trois différentes narrations du sujet..... | 368 |
| VII. 1 <i>Ante rem</i> : éthique du personnage kafkaïen..... | 370 |
| La dissolution du sujet..... | 370 |
| Innocence et prédestination : analyse de <i>L'Oublié</i> | 374 |
| Un a priori indestructible : Kafka contre la psychologie..... | 383 |
| VII. 2 <i>In re</i> : le monde de Bloom..... | 388 |
| L'évolution de Stephen Dedalus, du <i>Portrait</i> à <i>Ulysse</i> | 389 |
| Portrait d'un homme sentimental | 395 |
| Le cercle s'accomplit : « Penelope »..... | 401 |
| VII. 3 <i>Post rem</i> : la division temporelle des sujets | 408 |
| Homologie entre les « états » et les « morts successives » du moi | 410 |
| La mémoire contre le temps | 415 |
| VII. 4 Conclusion : une commune dialectique du sujet | 420 |
| TROISIÈME PARTIE | |
| Donner forme à l'expérience | 423 |
| Chapitre VIII. Le paradigme narratif de l'expérience | 426 |
| VIII. 1 Sémantique historique..... | 426 |
| VIII. 2 Expérience et roman..... | 429 |
| Le primat temporel de l'expérience : instant et durée..... | 433 |
| VIII. 3 Vitalisme chez Proust et Joyce..... | 439 |
| « L'alphabet de la vie » : expérience et monde sensible dans Jean Santeuil | 440 |

| | |
|---|-----|
| Joyce : une esthétique de l'expérience | 451 |
| Chapitre IX. Après l'extase, une insupportable normalité : inaptitude, nihilisme et prose du monde | 457 |
| IX. 1 Refus du monde dans la première prose kafkaïenne..... | 463 |
| Une esthétique de l'inexpérience : la Lettre de Lord Chandos par Hugo von Hofmannsthal..... | 463 |
| Une troisième voie entre objectivité et introspection..... | 466 |
| IX. 2 La notion ambivalente de l'expérience chez Proust et Joyce | 473 |
| Expérience et poétique dans Portrait de l'artiste en jeune homme | 474 |
| « La porte basse et honteuse » : expérience et connaissance dans la Recherche..... | 480 |
| Chapitre X. Un autre paradigme : autonomie et expérience..... | 490 |
| X.1 <i>Hic et nunc</i> : l'expérience retrouvée | 490 |
| Expérience et temps perdu | 491 |
| Des instants éternels | 500 |
| X. 2 La vie selon Leopold Bloom | 509 |
| Des projets littéraires divergents : « dogmatisme » de la Recherche et désordre dans Ulysse | 509 |
| Les possibilités infinies du monde : Bloom et la métempsychose | 512 |
| X.3 Au-delà de l'horizon des événements | 525 |
| Justification à priori..... | 525 |
| In absentia : négation de l'événement et relativité du point de vue humain | 531 |
| X. 4 Conclusion | 539 |
| Conclusion. Des petits mondes démesurés. | 543 |
| BIBLIOGRAPHIE | 553 |
| Index des noms | 579 |

Annexes

1. *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y aversidades* (1554)



2. *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner* (1719)



THE
L I F E
AND
STRANGE SURPRIZING
ADVENTURES
OF
ROBINSON CRUSOE,
Of YORK, MARINER:

Who lived Eight and Twenty Years,
all alone in an un-inhabited Island on the
Coast of AMERICA, near the Mouth of
the Great River of OROONOQUE;

Having been cast on Shore by Shipwreck, where-
in all the Men perished but himself.

WITH
An Account how he was at last as strangely deli-
ver'd by PYRATES.

Written by Himself.

L O N D O N:
Printed for W. TAYLOR at the Ship in Pater-Noster-
Row. MDCCLXIX.

Introduction

Souvent, le genre romanesque a reçu les observations théoriques les plus significatives par ses détracteurs les plus méprisants et sceptiques. Hegel par exemple, plutôt attentif à la dialectiques des formes « totales » de la poésie, telles que la lyrique, l'épopée et le drame, qui s'étaient affirmés au cours des siècles, ne consacre que quelques lignes à ce genre nouveau-né en Europe, dont aucun traité systématique n'existait encore et qui apparaissait comme une réduction populaire des romans chevaleresques du moyen âge, scandaleusement immoral et aucunement respectueux des normes poétiques. Il n'est donc pas surprenant que l'explication donnée par Hegel dans son *Cours d'Esthétique* (1818-1829) décrive le roman par soustraction, c'est-à-dire selon des aspects qui le rendent « incomplet » par rapport aux genres traditionnels : « Ce qui manque, c'est l'état originellement poétique du monde d'où procède la véritable épopée. Le roman, pris au sens moderne, présuppose une réalité déjà ordonnée en prose »¹. Le jugement esthétique de Hegel est ici le reflet d'une critique plus générale qui frappait le contexte social et politique de crise en Europe dans la phase descendante de la parabole napoléonienne et des accords qui mènent à la phase successive de la Restauration. Malgré son jugement sévère à l'égard du roman, Hegel en souligne donc cependant la nécessité historique dans une phase de relative stagnation, suite aux bouleversements qui suivent les événements révolutionnaires en France à la fin du XVIII^e siècle. Les crises politiques et militaires de l'Ancien Régime en Europe comportaient la montée de forces conflictuelles, de masses anonymes et de sujets privés. L'individu en vient donc à obtenir un nouveau statut :

C'est pourquoi l'une des collisions les plus habituelles et les plus adaptées pour le roman est le conflit qui oppose la poésie du cœur à la prose des réalités qui se dresse contre lui, ou encore à la contingence des circonstances extérieures. [...] En ce qui concerne la représentation, le roman proprement dit tout comme l'épopée requièrent aussi la totalité d'une vision du monde et de la vie, dont la matière et la teneur

¹ Georg W. F. Hegel, *Cours d'esthétique*, trad. par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, 1995, t. III, p. 368-369.

multilatérales se manifestent au sein de l'épisode individuel qui fournit le centre du tout.¹

Le roman correspondait donc à une représentation *vraie* d'une époque *fausse*, où les personnages, les exploits héroïques et les valeurs de la grande tradition en devenaient obsolètes. La seule vérité possible est circonscrite aux intérêts particuliers de sujets individuels, érigés à des idéaux absolus dans les petits mondes privés qui se constituent au sein de la forme de vie bourgeoise devenue dominante.

Au début du XIX^e siècle, les formes modernes de la narration étaient identifiées à des sujets vulgaires et contingents, que les poétiques traditionnelles n'auraient pas considérés sérieusement. La critique idéaliste allemande observe un lien entre le manque de perfection des formes – le fait de ne pouvoir les reconduire à une « idée » claire, à des règles universelles – et la pauvreté des contenus, c'est-à-dire à une expérience du temps présent décevante par rapport à celle du passé, racontée par les grands chefs-d'œuvre classiques. L'idée que les formes devaient nécessairement s'adapter aux objets contemporains, et ce même au détriment de la beauté de l'ensemble, trouve aussi une résonance chez Goethe : « Pourquoi nous arrive-t-il si rarement d'écrire une épigramme à la manière des Grecs ? C'est que nous voyons autour de nous fort peu de choses qui méritent d'être traitées ainsi. Pourquoi nous arrive-t-il si rarement de réussir une épopée ? C'est parce que nous n'avons pas d'auditeurs². »

L'idée que le roman peut être à part entière un discours de vérité, et non pas un pur divertissement ou une forme mineure de l'épique traditionnelle, ne s'est pleinement affirmée qu'assez tardivement. S'exprimant au sujet de la littérature narrative du XX^e siècle, Theodor Adorno avance une idée différente. Le roman ne peut pas représenter positivement l'harmonie entre la pulsion subjective et le monde extérieur, puisque cette conciliation ne s'est pas encore donnée historiquement ; d'autre part, les déchirements qu'Hegel pouvait remarquer à la fin du XVIII^e siècle n'ont fait que se confirmer et se renforcer avec le progrès

¹ *Ibid.*, p. 369.

² Lettre de Goethe à Schiller du 27 décembre 1797, in Johan W. Goethe, Friederich von Schiller, *Correspondance 1794-1805*, trad. par Lucien Herr, nouvelle éd., Paris, Gallimard, 1994, t. II, p. 508.

technologique et la société de masse ; en revanche, les genres narratifs peuvent devenir les moyens individuels d'une recherche de la vérité qui échappe à la perception directe des choses au cours de l'expérience vécue : « plus les hommes, qu'il s'agisse d'individus ou de groupes, deviennent étrangers les uns aux autres, plus ils sont aussi un mystère les uns pour les autres, et la tentative de déchiffrer l'énigme de la vie extérieure, qui est le vrai moteur du roman, devient alors *la quête de l'essence* »¹.

Adorno reprend les termes avec lesquels Hegel décrivait le roman en relation avec la forme de vie bourgeoise telle qu'il la considérait après la Révolution française : divisions internes à la société humaine croissantes, fragmentation de l'expérience, discontinuité historique. Il y a donc plusieurs analogies entre la phase du romantisme, réaction à la crise de la civilisation européenne marquée par la Révolution, et celle qu'Adorno indique dans son essai : « au tournant du XX^e siècle, l'entreprise de toute la civilisation européenne subit pour le deuxième fois un examen radical. La Révolution française et la Grande Guerre ont une certaine homologie en tant qu'événements marquants, mettant en question la civilisation qui les a produits »². La période comprise entre la fin du XIX^e siècle et le premier conflit mondial est donc interprétée de manière ambivalente par ses observateurs : fragmentation et anéantissement deviennent des objets théoriques *per se* dans la pensée de la modernité chez des auteurs comme Theodor Adorno, Walter Benjamin ou Martin Heidegger, surtout consécutivement aux dévastations sans précédent provoquées en Europe par la Grande Guerre. Mais la période comprise entre la fin du XIX^e siècle et les années 1930 montre en revanche une vitalité et une qualité exceptionnelles dans les différents champs culturels. Les histoires culturelles qui considèrent la relation existante entre ces deux images du monde ont de plus en plus employé le mot « modernisme », un terme utilisé par la critique littéraire anglo-saxonne pour définir les œuvres en langue anglaise les plus innovatrices, notamment en référence aux poètes Ezra Pound et T.S. Eliot, et aux romanciers Virginia Woolf

¹ Theodor W. Adorno, « La situation du narrateur dans le roman contemporain » [1954], in *Notes sur la littérature*, trad. par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 39 (nous soulignons).

² Micheal Bell, *Literature, Modernism and Myth. Belief and Responsibility in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 19.

et James Joyce. Le concept a pris une extension et une complexité remarquables qu'il faut considérer autant comme un phénomène culturel que comme une catégorie herméneutique.

Modernismes et « Modernist Studies »

Par « modernisme », le vocabulaire scientifique anglo-saxon définit désormais un champ de phénomènes beaucoup plus vaste que la littérature de langue anglaise au début du XX^e siècle. Ce détour répond à une réévaluation radicale de la catégorie de modernisme au cours des années 1990, en opposition à la connotation péjorative qui lui avait été attribuée, notamment par la théorie et la critique postmodernistes de langue anglaise. La critique la plus fréquente était celle d'élitisme, à cause de la difficulté des ouvrages et du refus de la culture de masse¹ exprimé par des théoriciens modernistes comme Clement Greenberg, Theodor Adorno ou Dwight Macdonald². Dans le domaine des arts plastiques et de l'architecture, le *High Modernism* devient synonyme de rationalisme, de planification, de domination de la nature et de répression des pulsions au nom d'une notion abstraite de progrès³. La théorie et la littérature modernistes ne sont pas exemptes de critiques : des auteurs comme T.S. Eliot résultaient trop inaccessibles à cause de la difficulté de leur langage poétique, et de leurs position politiques ultraconservatrices, souvent proches du fascisme comme dans le cas d'Ezra Pound et Wyndham Lewis⁴.

À la fin du XX^e siècle, ce sont surtout les spécialistes universitaires qui sentent la nécessité de faire évoluer le débat vers une acception positive de la culture moderniste et de son héritage dans le présent postmoderne. En 1994,

¹ Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana university press, 1986.

² Voir notamment « Avant-Garde and Kitsch » (1939) par Clement Greenberg ; « L'Industrie culturelle », par Adorno et Horkheimer paru dans *La Dialectique de la raison* (1947), livre manifeste de la Théorie Critique ; dans *Against the American Grain : Essays on the Effects of Mass Culture* (1962), Macdonald aspire à la séparation des intellectuels « *highbrow* » de la masse, afin de préserver l'art et la culture.

³ Ihab Hassan, « Postface 1982 : Toward a Concept of Postmodernism », in *The Dismemberment of Orpheus*, 2^{ème} éd., Madison, University of Wisconsin Press, 1982, p. 259-272.

⁴ Frederic Jameson, *Fables of Aggression : Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, Berkeley, University of California Press, 1979.

Lawrence Rainey et Robert van Hallberg fondent la revue *Modernism/Modernity*, qui, à partir de 2001 devient l'organe officiel de la *Modernist Studies Association*, un réseau académique international constitué en 1998 dans le prolongement de conférences consacrées aux « nouveaux modernismes », ayant pour but de réunir les chercheurs autour d'une extension du canon moderniste et d'une actualisation de ses critères d'investigation¹. Conformément à la démarche des études culturelles, les nouvelles études modernistes ne s'identifient pas *a priori* à un objet déterminé, ni à des méthodes d'investigation spécifiques : « si l'on veut résumer dans un seul mot les transformations au sein des études universitaires autour du modernisme qui ont eu lieu dans les deux dernières décennies, ce mot serait *expansion* »². En effet, ce sont à la fois les thèmes, les aires géographiques et les axes temporels qui s'étendent grâce à l'incorporation des perspectives transnationales³ et transhistoriques, mais c'est surtout grâce à l'inclusion de disciplines et approches méthodologiques différentes, que les nouvelles recherches sur le modernisme deviennent un vrai réseau entre spécialistes. Dans leur article, Mao et Walkowitz soulignent notamment l'existence d'un champ spécifiquement moderniste dans les études sur les médias et dans la perception des phénomènes politiques, tandis que l'étude des ouvrages modernistes canoniques du début du XX^e siècle bénéficient des approches provenant des *Gender* et des *Queer Studies*.

Un cadre plus précis a été esquissé dans le recueil *Disciplining Modernism* (2009), qui tient compte des contributions venant des champs anthropologique, sociologique et économique, en visant notamment à réduire la réputation du modernisme comme mouvement élitiste éloigné des phénomènes culturels de masse que le débat postmoderne a un peu trop souvent attribuée au modernisme⁴. La forme conflictuelle que le débat avait pris notamment pendant les années 60 a

¹ Informations disponibles sur le site de l'association : <https://msa.press.jhu.edu>, page consultée le 30 mars 2016.

² Douglas Mao, Rebecca L. Walkowitz, « The New Modernist Studies », *PMLA*, vol. 133, n° 3, mai 2008, p. 737.

³ Voir aussi Susan Stanford Friedman, « Planetarity : Musing Modernist Studies », in *Modernism/Modernity*, XVII, 3, 2010, p. 472-500.

⁴ Voir notamment Lois Cucullu, « Downsizing the 'Great Divide': A Reflexive Approach to Modernism, Disciplinarity, and Class », in *Disciplining Modernism*, éd. par Pamela Caughie, Basinstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 167-182.

été de plus en plus nuancée par des phénomènes de « postmodernisation » du modernisme littéraire, d'où dépend la perspective contemporaine. Relevant sa non-identité avec les clichés académiques de la Nouvelle critique, la théorie littéraire postmoderne a pu reconnaître dans l'œuvre majeure de Joyce, Woolf et Faulkner les prémisses culturelles de ses concepts les plus avancés : « les tensions et oscillations entre identité et différence, détermination et indétermination, forme conceptuelle et flux aléatoire, sont constitutives des poétiques modernistes dans le monde anglophone. »¹. D'autres ouvrages, comme *21st-Century Modernism : The "New" Poetics* (2001), par Marjorie Perloff, et le récent *Legacies of Modernism* (2012), dirigé par David James, sont consacrés à la recherche des modernismes parmi les phénomènes littéraires contemporains afin de valoriser les continuités entre les différents modernismes et la culture postmoderne².

À cet élargissement du champ, succèdent également de nouveaux types de publication : les essais visant à donner une définition univoque du concept de modernisme diminuent drastiquement, tandis qu'un grand nombre de manuels et d'ouvrages collectifs voient le jour. On a d'abord plusieurs « *Readers* » et « *Companions* », guides publiés par des universités prestigieuses comme Cambridge et Oxford. *The Cambridge Companion to Modernism* (1999) privilégie la méthode interdisciplinaire, proposant plusieurs approches allant de la théorie des genres littéraires à la philosophie, des études sur le cinéma et arts visuels aux études de genre (*Gender Studies*) et à la politique. *The Cambridge Companion to European Modernism* (2011) propose quant à lui une démarche complètement

¹ Stanford Schwartz, « The Postmodernity of Modernism », in Hugh Witemeyer (dir.), *The Future of Modernism*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997, p. 17.

² Les mouvements culturels qu'on a en France autour de mai 1968, qui restent une des expressions les plus achevées du post-modernisme européen, sont exemplaires de cette continuité, comme l'a relevé Maurice Samuels dans son article « France », in Pericle Lewis, *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2011, p. 30 : « Roland Barthes, Jacques Derrida et les autres post-structuralistes ont célébré les stratégies modernistes en s'inspirant largement des artistes et écrivains modernistes dans leurs études de cas. Leur critique de la raison ainsi que la théorie du décentrement du moi ont beaucoup en commun avec la révolte de Baudelaire et de Flaubert contre le positivisme du XIX^e siècle. Vu sous cet angle, le postmodernisme français n'a fait qu'honorer le modernisme, plutôt que l'enterrer. » Sur la fortune limitée du terme « modernisme » dans la critique française, voir Kimberley Healey, « French Literary Modernism », in Astradur Eystensson, Vivian Liska (éds.), *Modernism*, Amsterdam, John Benjamins, 2007, t. II, p. 801 : « Le modernisme littéraire français n'existe pas *per se* [...]. Le postmodernisme français se considère comme le successeur de la modernité, laissant ainsi la catégorie du modernisme ouverte à la définition. »

différente, regroupant les différents phénomènes d'innovation esthétique au début du siècle en « centre » et « périphérie », selon les différentes aires géographiques, les contextes socio-culturels et politiques nationaux. *The Oxford Handbook of Modernisms* (2009) donne également une image claire du pluralisme sémantique désormais inévitablement attaché à cette catégorie. Avec plus de cinquante contributions, le volume permet la formation d'un véritable panorama des approches et des thèmes : l'œuvre est divisée en sept parties affrontant les questions traditionnellement posées au sujet du modernisme, comme la périodisation et l'innovation des genres littéraires, l'attachement aux différents contextes et disciplines, pour s'étendre aux questions extra-littéraires. Cela permet la mise en relief de thèmes comme l'évolution urbaine et architecturale des villes sur plusieurs continents et périodes, ou encore les questions de politique postcoloniale concernant notamment l'identité nationale et le processus de modernisation. Cette attitude est partagée dans d'autres publications collectives importantes comme *Modernism*, ouvrage paru en deux volumes en 2007, ou le *Handbook to Modernism Studies* (2013), dirigés respectivement par Astradur Eysteinnsson et Jean-Michel Rabaté, deux noms importants de la critique moderniste internationale.

L'expansion du champ moderniste a en revanche fait diminuer le nombre des contributions individuelles visant à dégager une définition univoque du concept : après *The Concept of Modernism* (1990), l'étude classique d'Astradur Eynstennson, les analyses philosophiques de Micheal Bell (*Literature, Modernism and Myth*, 1996) ou encore les travaux de Frederic Jameson, notamment son dernier essai monographique *A Singular Modernity* (2001). Mis à part le travail de périodisation de Christopher Butler, *Early Modernism* (1994) et celui de *Late Modernism* (1999) par Tyrus Miller, les contributions individuelles les plus significatives affrontent surtout des thèmes partiels, tandis que les définitions synthétiques du concept de modernisme disparaissent de l'horizon des recherches ; aucun de ces ouvrages n'offre d'autorité absolue en la matière. Si l'on exclut les introductions critiques, on voit qu'il y a presque autant de modernismes que d'approches, d'où la nécessité de se positionner au sein de cette diversité, et

d'essayer de tracer un parcours à la fois historique et méthodologique de ce concept.

Si l'on regarde en dehors du réseau des études modernistes, le terme a perdu une partie de son efficacité : il était déjà assez difficile d'identifier un canon stable pour la littérature entre le XIX^e et le XX^e siècle ; une fois brisées les barrières disciplinaires, temporelles et géographiques, le « modernisme » est devenu un pur objet théorique, un « terme-parapluie », une notion vague et parfois inapplicable dans la pratique empirique de la critique littéraire. Par conséquent, malgré le débat autour des questions de délimitation temporelle ou des concepts adjacents comme « le moderne » et la « modernité »¹, on a souvent affaire à des emplois approximatifs ou ambivalents. L'emploi du terme « modernisme » pour définir le « moderne » de façon péjorative remonte au XVIII^e siècle, comme le montrent les correspondances de Jonathan Swift et de Jean-Jacques Rousseau. Au XIX^e siècle, cette connotation se maintient ; le terme est employé de manière plus neutre à partir de Huysmans, pour signifier l'attention de l'artiste aux exigences du public contemporain, un signe de son habileté, mais aussi d'une intention trop flagrante de vouloir scandaliser les académiciens, ce qui transparaît dans des expressions comme « son modernisme si peu raffiné »².

Quand l'adhésion au présent cesse d'être généralement une qualité *a priori* négative, la signification de « modernisme » reste pourtant ambivalente. La tonalité péjorative ne perd pas son actualité, même chez les commentateurs qui font autorité dans les études sur le moderne et les courants littéraires, comme en témoigne le travail classique de Renato Poggioli :

l'art peu originel, médiocre ou raté, justement parce qu'il reste document sans devenir monument, révèle l'esprit de son époque de façon nette et directe. Mais une révélation de ce genre ne met pas tant en lumière la modernité de cette époque que son modernisme. [...] Ce n'est pas ce qui faisait la modernité d'une époque ancienne qui vieillit et meurt, mais ses modernismes³.

¹ Susan Stanford Friedman, « Definitional Excursions: The Meanings of Modern/Modernity /Modernism », in *Disciplining Modernism*, p. 11-33.

² Joris K. Huysmans, « Salon de 1879 », in *L'Art moderne*, seconde édition, Paris, Plon, 1883 (1902), p. 83.

³ Renato Poggioli, *Teoria dell'avanguardia*, Bologne, il Mulino, 1968, p. 241.

Ce n'est pas évidemment des poètes novateurs comme Eliot ou Pound que la catégorie du « modernisme » désigne ici : dans la perspective progressiste de Poggioli, qui regarde le changement, l'innovation et présent comme des valeurs positives, le modernisme devient un équivalent du Kitsch, comme ce qui exprime l'état présent des choses de façon trop immédiate, restant ainsi trop attaché à la contingence et par conséquent destiné à apparaître comme de mauvais goût à la postérité.

Les œuvres de Clement Greenberg ont fait autorité en confondant le concept d'avant-garde avec celui de modernisme. Cette assimilation est généralement refusée aujourd'hui sous plusieurs aspects : selon Antoine Compagnon, « le projet avant-gardiste [...] 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 tradition¹. » Le jugement de Compagnon ne relève pas tant d'une confrontation ponctuelle entre les groupes d'avant-garde et les individualités modernistes, que d'une projection rétrospective commune aux théoriciens postmodernistes : si les ouvrages de Joyce, Pound ou Cummings étaient assimilables aux autres révolutions esthétiques, leur canonisation *a posteriori* a privé leur contenu subversif de toute efficacité sur la longue durée, selon le mécanisme cyclique d'épuisement de la nouveauté que le postmodernisme a fait sien.

Cependant, la critique anglophone fait preuve souvent d'une certaine lassitude, en faisant tomber la distinction entre « modernisme » et « avant-garde ». Dans plusieurs cas, notamment quand il s'agit du modernisme poétique et visuel, l'identification avec la simple notion d'innovation esthétique se maintient ; cependant, il est facile de remarquer la relativité de ce critère dans la perspective de la longue durée : « dans les années 1910 et 1920, à l'échelle du continent européen, la révolution moderniste devait, elle aussi, se définir comme le retour à une tradition ou un classicisme perdus »².

¹ Antoine Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 163.

² William Marx, « Introduction », in *Les Arrière-gardes au XX^e siècle*, éd. par William Marx, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004 (2008), p. 11.

Malgré leur fréquentation de groupes, de revues littéraires et de cercles intellectuels plus ou moins officiels, la production littéraire et artistique des modernistes reste essentiellement individuelle, même dans ses expressions les plus novatrices ou avant-gardistes :

les mouvements artistiques autoproclamés du début du XX^e siècle ne détiennent pas le monopole de la radicalité et de l'innovation esthétiques [...]. Il s'agit par contre de faire émerger la spécificité d'un versant de la modernité [...] qui tire sa cohérence de l'organisation en mouvements et groupes auto-désignés comme tels, se distinguant à la fois du modernisme de Bloomsbury et de la modernité, voire de l'«avant-gardisme» d'un Kafka ou d'un Joyce¹.

D'autres commentateurs ont plus récemment souligné la « dynamisation » de l'idée de tradition, perçue comme essentielle à l'esthétique du modernisme, où « la tradition sert [...] à soutenir les auteurs les plus novateurs » grâce à « un travail très conscient visant à établir une continuité historique qui, par ailleurs, semblait disparue. »². À la différence des artistes d'avant-garde, l'écrivain moderniste maintient, en dessous de la surface expérimentale et anti-conventionnelle de son œuvre, une sorte de fil invisible qui le rattache à la « grande tradition ». Il ne fait donc que réagir à l'état présent des choses, où toute continuation explicite des codes traditionnels serait invraisemblable dans un monde où le progrès technologique, la société de masse et le nouvel aspect des villes ont effacé toute trace des formes de vie passées.

Le Modernisme dans la critique littéraire au XX^e siècle

La première apparition du modernisme dans son acception désormais familière remonte à 1927 : cette année-là, Laura Riding et Robert Graves publient *A Survey on Modernist Poetry*, une étude critique des poétiques contemporaines, notamment celles de T.S. Eliot, E.E. Cummings et d'Ezra Pound, dans laquelle émergent les premiers critères rudimentaires de reconnaissance. Il s'agit d'aspects que l'on pouvait facilement retracer dans les poétiques de Mallarmé et des

¹ Anne Tomiche, *La Naissance des avant-gardes occidentales 1909-1922*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2015, p. 13.

² Niels Buch-Jepsen, « Arrière-garde et modernisme en Angleterre », in *Les arrières-gardes au XX^e siècle*, op. cit., p. 198-199.

symbolistes : l'autonomie du langage poétique, et la difficulté de son déchiffrement pour les moins cultivés : « Le lecteur moyen doit admettre, avant tout, que ce que l'on appelle l'intelligence commune n'est qu'un emploi passif de notre cerveau »¹. En tout cas, le livre de Riding et Graves ne mérite pas tant d'être mentionné pour la profondeur de ses analyses, que pour la revendication du modernisme, et pour le refus – naïf, vu la difficulté des poèmes recensés – de son caractère élitiste, le distinguant de « l'emploi vulgaire » que les conservateurs utilisent pour se référer à la « poésie nouvelle » qu'ils considèrent comme « irrévérente face à la tradition générale »², tandis que le public idéal du modernisme est plutôt « moyen » et civilisé, selon l'opinion que « la civilisation n'exclut pas l'idée d'une poésie moderniste, historiquement plus avancée »³.

Dans l'espace littéraire anglophone *Axel's Castle* (1931), le travail pionnier d'Edmund Wilson constitue encore aujourd'hui la base des études critiques sur le modernisme : Wilson utilise la catégorie de « symbolisme » pour se référer aux nouvelles tendances en littérature contemporaine, trouvant des traits communs entre la poésie et les genres narratifs. Il révèle ainsi un mouvement beaucoup plus vaste que celui décrit dans le *Survey on Modernist Poetry* : « Il n'a pas encore été assez remarqué que des écrivains tels que W. B. Yeats, James Joyce, T. S. Eliot, Gertrude Stein, Marcel Proust et Paul Valéry représentent la culmination d'une conscience de soi et d'un mouvement littéraire très important »⁴. Si l'on juge à partir des nationalités des auteurs enregistrés dans le canon de Wilson, on a affaire à un cadre hétérogène, avec deux Américains, deux Irlandais et deux Français ; pourtant, et malgré l'absence de représentants de l'empire britannique, Wilson simplifie les profils des auteurs en deux trajectoires, posant d'un côté la « poésie française », où le symbolisme a obtenu la « conscience de soi », et de l'autre la « tradition anglaise », sans distinction entre américains, irlandais et britanniques. Selon le critique américain, la question de la littérature contemporaine est donc une question européenne, notamment franco-centrée, selon laquelle il s'agit de

¹ Laura Riding, Robert Graves, *A survey of Modernist Poetry*, New York, Haskell House, 1928 (1969), p. 10.

² *Ibid.*, p. 155.

³ *Ibid.*, p. 157.

⁴ Edmund Wilson, *Axel's Castle*, New York, Macmillan, 1931 (1993), p. 1.

comprendre les analogies entre l'évolution commencée par le romantisme français, qui a abouti au symbolisme de Rimbaud et de Mallarmé, et des phénomènes disparates de la littérature en langue anglaise. Wilson résume cette poétique commune aux deux grandes traditions européennes par la prévalence des instances subjectives, telles l'imagination, les sensations et l'unicité de l'expérience, en opposition avec la littérature « descriptive » et objective :

Chaque émotion ou sensation, chaque instant de la conscience, est unique et différent des autres ; et il est par conséquent impossible de rendre nos perceptions comme effectivement elles se manifestent dans notre expérience, par le langage conventionnel et universel de la littérature ordinaire. Chaque poète a sa propre personnalité unique ; chacun de ses moments a sa propre tonalité, sa combinaison spéciale de sentiments.¹

« Spatial Form in Modern Literature » (1945), essai sur la forme spatiale publié par Joseph Frank, regroupe des écrivains aussi différents que dans le travail de Wilson, sans encore les classer sous une même catégorie critique. Il met en évidence comme trait commun un changement paradigmatique, « puisque la littérature moderne, selon l'exemple d'écrivains tels T. S. Eliot, Ezra Pound, Marcel Proust et James Joyce, est poussée vers la forme spatiale, et cette tendance se développe de façon très originale dans le livre remarquable de Djuna Barnes, *Nightwood*². » Comme Wilson, Joseph Frank rassemble des auteurs appartenant à des traditions et genres différents, ayant en commun la tentative de donner au lecteur l'expérience esthétique instantanée, habituellement associée à l'art plastique, la « forme spatiale », faisant ainsi évoluer les genres littéraires, traditionnellement liés à des critères temporels comme le rythme du vers ou le dénouement de l'intrigue et, de manière plus générale, l'expérience de lecture.

La volonté de regrouper au-delà des différences linguistiques, ainsi que celle de périodiser en différenciant assez nettement l'esthétique entre un siècle et le précédent, vont de pair avec les tentatives visant à canoniser les œuvres les plus remarquables d'un siècle dont la discontinuité avec le passé semblait une évidence à tous les points de vue. Pendant la guerre, cette tâche est reprise à grande échelle

¹ *Ibid.*, p. 21.

² Joseph Frank, « Spatial Form in Modern Literature » [1945], in *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1963, p. 8-9.

dans l'œuvre principale d'Erich Auerbach, *Mimesis* (1946), dans laquelle le concept de réalisme est envisagé, à travers les différentes époques de l'histoire humaine, avec les outils de la critique stylistique. Il relève d'abord « un dessein du même ordre »¹ entre l'œuvre de Virginia Woolf et celle de Marcel Proust, qui font l'objet du dernier chapitre de l'ouvrage : il s'agit d'un « réalisme subjectif », où « l'accent est mis entièrement sur ce que la circonstance extérieure suscite dans l'esprit, sur ce qui n'est pas vu directement, mais à travers des reflets dans la conscience, sur ce qui n'est pas lié au présent de l'événement »². Auerbach comprend que « l'influence de leur esthétique se rencontre presque partout aujourd'hui »³ : *Ulysse* de James Joyce, *La Montagne magique* de Thomas Mann, *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide ainsi que *Les Fruits de la terre* par Knut Hamsun sont autant de « romans modernes »⁴ qui, malgré leurs profondes différences, reflètent dans quelle mesure

l'élargissement de l'horizon humain et la multiplication des expériences, des connaissances, des formes de vie [...] toute cette évolution qui débute au XVI^e siècle, prend un rythme toujours plus rapide au XIX^e; et au commencement du XX^e elle s'accélère si fortement que toutes les tentatives d'interprétation synthétique et objective se trouvent ruinées aussitôt que produites.⁵

Les écrivains ne font donc que réagir à une brusque accélération des conditions objectives de vie dans les sociétés modernes du début du XX^e siècle. Ce changement ne peut pas être reconduit à un événement particulier, mais à une multiplicité de facteurs culturels. Le même argument est soutenu dans les cours que le critique italien Giacomo Debenedetti donne à Rome entre 1960 et 1966, parus en un volume sous le titre *Il romanzo del novecento* (1971) : ce livre constitue une contribution fondamentale pour situer des auteurs italiens tels Luigi Pirandello, Federigo Tozzi et Italo Svevo dans le cadre de la littérature européenne, à travers la comparaison avec des auteurs de relief international, comme Joyce, Kafka et Proust. Tout en restant focalisée sur le passé récent de la

¹ Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], trad. de Cornélius Heim, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1968, p. 537.

² *Ibid.*, p. 536.

³ *Ibid.*, p. 540.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 545.

littérature italienne, comprise à partir du dépassement du roman naturaliste et du « fragmentisme » des avant-gardes poétiques, la démarche critique entreprise par Debenedetti sous-entend nécessairement un langage littéraire partagé en Europe au début du XIX^e siècle. Cette communauté ne dérive pas tellement d'influences directes, mais d'un sentiment commun de mutation au sein de la forme de vie occidentale que les écrivains ne peuvent plus ignorer. Le changement a des conséquences sur la représentation du réel, ayant pour corollaire la division drastique entre le passé et le présent de la littérature, qui est aussi présente chez les autres commentateurs :

Dans les textes narratifs précédents les objets suffisent à eux-mêmes, dans la nouvelle ils ne font qu'annoncer, comme des signaux, le sens qu'ils incorporent. Dans les textes narratifs précédents les rapports entre les objets (y compris les faits et les personnages) et leur organisation sont une réponse suffisante ; ils ne renvoient à rien hors d'eux-mêmes, ni ont-ils besoin d'autre chose. Dans les nouveaux textes littéraires ce n'est plus l'organisation qui compte, mais l'apparition de ces objets et le dénouement de leur mutisme existentiel¹.

Dans ces critiques désormais classiques, nous observons un retour fréquent aux mêmes arguments concernant la différenciation de la « nouvelle » fiction par rapport au passé : l'accent est désormais posé sur la notion de « sujet », par opposition au monde extérieur, et sur celle d'expérience, s'opposant toujours à la notion immanente et objective du réel. Au début des années 60, le malaise dont la littérature devient le symptôme est évidemment perçu comme encore très actuel par ces critiques, manquant de la distance historique nécessaire pour attribuer un seul nom à leurs rassemblements formels.

La qualification de « moderniste » devient courante au cours des années 70, mais rarement sans quelque nuance polémique provoquée par le débat autour de la postmodernité : ce sont les théoriciens postmodernes allant d'Anthony Giddens à David Harvey qui ont construit entre les années 60 et les années 90 le stéréotype du « modernisme », considéré comme un « mouvement élitiste et rétrograde »².

¹ Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento: quaderni inediti*, Milan, Garzanti, coll. « Gli elefanti », 1971 (1998), p. 515.

² Marjorie Perloff, « Modernist Studies », in *Redrawing the Boundaries. The Transformation of English and American Literary Studies*, éd. par Stephen Greenblatt et Giles Gunn, New York, The Modern Language Association of America, 1992, p. 154.

L'apparition d'une nouvelle terminaison en « isme », jugée comme correspondant mieux au présent, et théorisée en opposition à l'époque révolue avec la Seconde Guerre mondiale, a permis de bénéficier d'une distance suffisante pour construire un jugement et une classification historique de l'esthétique du début du siècle.

Il faut attendre l'année 1976, avec Malcolm Bradbury et James McFarlane, pour voir apparaître ce que l'on peut considérer comme la première étude systématique du modernisme littéraire. Leur livre vient au bout d'un processus de codification du modernisme, commencé par Richard Ellmann et Charles Feidelson avec *The Modern Tradition* (1965), où pour la première fois une distinction nette est posée entre les concepts de « modernité » et de « modernisme » : « Un trait commun aux ouvrages qu'on reconnaît comme modernes, c'est qu'ils exigent absolument un cadre général de référence en deçà et au delà du moment de leur production. Ils affirment leur modernité ; ils professent leur modernisme ».¹ Cette affirmation a une importance capitale dans l'histoire des études modernistes, comme l'a souligné Marjorie Perloff :

Il s'agit ici d'une affirmation qui montre immédiatement la difficulté de relier des études modernistes aux études sur l'âge victorien ou élisabéthain ou encore aux études sur le XVIII^e siècle. [...] Le modernisme est ici désigné comme étant *plus que* (et par conséquent *mieux que*) le pur contemporain ; c'était, comme il est précisé par les auteurs, une doctrine avancée, un état mental élitiste, une sorte de religion séculaire.²

Comme le « romantisme », le « modernisme » est un concept signifiant plus que la référence ponctuelle à une époque et un canon littéraire ; c'est plutôt une attitude montrée par les auteurs et les mouvements culturels qui se sont détachés des normes techniques, formelles et morales de leurs traditions. C'est à partir de ce moment, entre les années 60 et 70, que commence la deuxième phase des études modernistes : à la fin de son article, Marjorie Perloff rapproche la publication des écrits inédits de Walter Benjamin en anglais³ des essais de Hugh

¹ *The Modern Tradition : Backgrounds of Modern Literature*, éd. par Richard Ellmann et Charles Feidelson, New York, Oxford University Press, 1965, p. V.

² Marjorie Perloff, « Modernist Studies », *art. cit.*, p. 158.

³ Walter Benjamin, *Illuminations*, éd. par Hannah Arendt, trad. par Harry Zohn, New York, Schocken, 1969.

Kenner¹ et de Matei Calinescu², des travaux qui font du modernisme une catégorie pour comprendre organiquement les questions esthétiques, historiques et idéologiques situées chronologiquement dans la première partie du XX^e siècle.

L'étude la plus importante, qui d'une certaine façon achève le projet de *The Modern Tradition* et fournit en même temps un modèle pour les publications ultérieures est *Modernism 1890-1930* (1976) : ce recueil d'essais a le mérite de fixer des limites chronologiques et des sphères thématiques. Les sept chapitres regroupent les articles publiés autour du contexte culturel (« The Cultural and Intellectual Climate of Modernism »), ses différentes généalogies selon l'aire géographique (« A Geography of Modernism ») et ses manifestations dans les mouvements historiques d'avant-garde (« Literary Movements ») ; dans la deuxième partie, les traits formels et les contenus les plus partagés sont décrits selon les genres littéraires fondamentaux – « The Lyric Poetry of Modernism », « The Modernist Novel », « Modernist Drama ». Tout en gardant le caractère de « mouvement révolutionnaire, capitalisant un vaste réajustement intellectuel et une insatisfaction radicale à l'égard de l'art du passé »³, le modernisme se voit attribuer pour la première fois par la critique un patrimoine culturel qui lui est propre, et un horizon plus vaste : « Le modernisme a été bien plus qu'un événement esthétique [...] : l'enregistrement de la conscience ou de l'expérience modernes n'était pas seulement un problème au niveau de la représentation, mais un nœud culturel et esthétique profond »⁴. La mise en cause des structures profondes de la compréhension du monde, la notion de conscience et d'individualité, et de ce que la modernité entend comme « condition humaine », ses implications matérielles autant que ses horizons métaphysiques, sont démolies puis reconstituées d'une façon différente et singulière dans chaque œuvre moderniste.

¹ Hugh Kenner, *The Pound Era: The Age of Ezra Pound, T.S. Eliot, James Joyce and Wyndham Lewis*, Londres, Faber and Faber, 1972.

² Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1977 (1987).

³ Malcolm Bradbury, James MacFarlane, « The Name and Nature of Modernism », in M. Bradbury et J. MacFarlane (dir.), *Modernism: a Guide to European Literature 1890-1930*, Londres, Penguin, 1976 (1991), p. 28.

⁴ *Ibidem*.

Une fois qu'une telle amplitude a été assignée à cette catégorie, il devient difficile d'en délimiter les bornes : après 1930, « certains éléments du modernisme semblent être réaffectés, comme l'histoire retrouvait son importance chez les intellectuels, comme, avec la perte de motivation et de cohésion sociale, et l'accélération du progrès technologique, la modernité était désormais une scène ouverte au simple reportage »¹. Des innovations comme le tramway, le téléphone ou la grande ville cessent d'être des inventions, des aspects du « choc » de la modernité, et font partie du quotidien : la nouvelle forme de vie a dépassé sa phase critique pour finalement se normaliser, et par conséquent le modernisme a finalement épuisé son sujet, il doit passer la main à d'autres préoccupations, plus « pratiques » et « objectives », comme l'engagement politique et la redécouverte du « réalisme » qu'on enregistre pendant la période de l'entre-deux-guerres dans les genres littéraires. Et pourtant, même si une densité d'innovations comme celle des années autour de la Première Guerre mondiale est destinée à ne jamais se répéter, la modification de la vie au centre du modernisme a été si vaste et si profonde qu'elle continue à s'infiltrer dans la production présente : « les lignes de démarcation ne peuvent pas être envisagées nettement, puisque la vision large qu'on a donnée du modernisme suggère un éventail extraordinaire de continuités par rapport à l'art du présent². »

Géographie du modernisme et problèmes de méthode

Dans sa deuxième phase, allant de l'après-Seconde-Guerre mondiale jusqu'au débat postmoderne, le terme de « modernisme » renvoie déjà à une esthétique complexe, remarquable notamment en Europe et aux États-Unis dès la fin du XIX^e siècle, reconnaissable à travers les affinités à la fois thématiques et formelles parmi les écrivains et les artistes ; à côté de cette tendance centripète, il faut également prendre en compte un mouvement opposé, plutôt centrifuge, mis en valeur par la critique la plus récente, qui déplace son attention de l'axe historique à l'axe géographique. Certains aspects du modernisme historique

¹ *Ibid.*, p. 51-52.

² *Ibid.*, p. 52.

deviennent des thèmes intemporels, et sont retracés dans des contextes et des époques différents ; on conteste ainsi la « mort » du modernisme, et on le considère comme un phénomène agissant sur la longue durée, ou encore une « fonction » reconnaissable chez les acteurs culturels qui réagissent aux processus de « modernisation » politiques et culturels, globaux ou territoriaux : le modernisme est « un domaine puissant au sein d'une modernité particulière, non pas situé à son extérieur, causé par elle ou dépendant d'elle, mais [...] le domaine de l'expressivité créative qui agit dans la dynamique du changement rapide de cette modernité¹. » Dans sa perspective globalisée, le modernisme ne répond plus au seul concept univoque de modernité, c'est-à-dire celle qu'on avait en Europe et aux États-Unis entre 1890 et 1930, mais s'applique dorénavant comme une structure, un modèle relationnel, aux différentes temporalités selon leur contexte géographique : « Une épistémologie planétaire de la modernité [...] doit être nécessairement relationnelle, sans désigner un ensemble nominal de caractéristiques (par ex. : « grand » = x, y et z) mais plutôt en définissant un objet en relation avec un autre². »

Dans cette perspective, la division linéaire du XX^e siècle en deux tranches, l'une, phase moderniste, allant jusqu'au deuxième conflit mondial, et l'autre postmoderne, correspondant *grosso modo* à la période comprise entre les années 60 et 90, devient bien plus nuancée, non seulement du fait de l'émergence des approches et disciplines relevant du poststructuralisme et des études culturelles, mais aussi du fait d'un présent, le nôtre, à la recherche constante de sa propre définition dans lequel prévalent les notions d'égarement et de déstabilisation qui donnent aux écrivains modernistes un trait commun.

On a vu de quelle manière les critiques, considérant entre les années 30 et 60 le modernisme comme un phénomène encore actif et fonctionnel interprétaient les ouvrages. Ceux-ci étaient perçus comme soulevant une problématique existentielle qu'ils rattachaient soit à la subjectivité de l'auteur par rapport à son œuvre et à la constitution des personnages, soit à la représentation de la réalité extérieure au sujet et à la perturbation ou effacement de la *mimésis* dans la

¹ S. S. Friedman, « Planetary: Musing Modernist Studies », *art. cit.*, p. 475.

² *Ibid.*, p. 477-478.

construction des mondes fictionnels : « qui suis-je ? » et « que signifie la réalité qui m'entoure ? » ce sont ces questions existentielles qui provoquent la suspension du sens commun et tourmentent autant les personnages que le processus de création, questionné à son tour dans sa fonction, son origine et sa justification. Face à ces phénomènes répandus, la critique identifie dans les épisodes de la biographie de l'auteur ou dans son environnement culturel les causes et les facteurs qui conditionnent ou reflètent les choix stylistiques et thématiques effectivement présents dans son œuvre, en accord avec la critique génétique la plus récente¹. Cette posture est devenue majoritaire auprès des nouvelles études modernistes pour lesquels l'« expansion » des perspectives de recherche a bénéficié de l'exactitude des interprétations fondées sur des critères d'immanence, plutôt que sur l'intuition herméneutique. Ces lectures privilégient la recherche d'archive, isolent les détails et les phénomènes de rupture, se méfiant des conceptualisations synthétiques qui ne prennent pas en compte la complexité des données empiriques. Cette approche va dans une direction contraire au travail de canonisation, qui cherche plutôt à limiter le nombre des ouvrages appartenant à la même famille littéraire, selon des traits communs jugés comme fondamentaux : multiplier les perspectives signifie justement ne pas vouloir justifier des critères et des traits comme essentiels, mais soustraire les objets singuliers aux regroupements pour en mettre en évidence la spécificité.

Cet aspect est sans doute une conséquence du fait que, malgré le fait que les études modernistes ne sont encore officiellement reconnues dans aucun département universitaire, elles restent néanmoins à tous les égards une pratique universitaire. Par conséquent, elles subissent aussi les conséquences du « particularisme » des milieux académiques : les ouvrages ne sont pas envisagés comme faisant partie d'un discours commun, ni d'une dialectique temporelle mettant en relation les différentes phases historiques, mais ils sont perçus comme objets isolés, sur lesquels on projette d'innombrables approches (ou *studies*),

¹ Voir à ce sujet les deux travaux pionniers de Dirk Van Hulle, qui a le premier mêlé les méthodes de la philologie textuelle avec la démarche comparatiste dans le domaine du modernisme : *Textual Awareness: A Genetic Study of Late Manuscripts by Joyce, Proust, and Mann*, Ann Arbor, University of Michigan press, 2004 ; *Modern Manuscripts: The Extended Mind and Creative Undoing from Darwin to Beckett and Beyond*, Londres-New York, Bloomsbury, 2014.

toujours nouvelles, toujours « à la page », venant d'autres disciplines, extra-littéraires et souvent à l'extérieur du champ traditionnel des sciences humaines. Autrement dit, l'impression de pluralisme au sein des *Modernist Studies* est souvent, comme dans d'autres cas, une conséquence de l'aberration par laquelle chaque chercheur hypostasie son « objet » dans son isolement, avec un effet d'accumulation de données hétérogènes dépourvues de toute relation conceptuelle.

Il faut donc éviter « une attitude de positivisme naïf, qui ne s'interroge pas sur les conditions de possibilité de la connaissance concernant les objets historiques et sociaux¹. » Le risque de ce que Frederic Jameson décrit comme le « revival de la modernité » est donc concret, dans ces cas de la nouvelle recherche moderniste où on vérifie le manque paradoxal de perspective historique, ce qui « n'est pas certainement le résultat d'un intérêt philologique et historique sincère pour notre passé récent. On vise plutôt à le refondre, le remballer et le répliquer en grandes quantités pour les soldes toujours renouvelés du marché intellectuel². » Même au sein des études modernistes, on a constaté que la floraison théorique et méthodologique a fini par rendre la catégorie de plus en plus autoréférentielle et a par conséquent réduit son pouvoir d'énonciation. Dans son introduction à la deuxième édition du *Cambridge Companion*, Micheal Levenson dénonce cet aspect : « dans la première décennie de ce siècle, les études sur le modernisme se sont multipliées en quantité et en profondeur. [...] Il y a plus de modernisme maintenant, ainsi que des façons plus flexibles et perspicaces de l'interpréter. [...] "Modernisme" est devenu le nom instable d'une époque du siècle passé, trop distante »³. Une distinction est inévitable, au sein de la polysémie, entre le modernisme en tant qu'expression littéraire, ou en tant qu'attitude culturelle à l'innovation. Déjà dans l'essai de Bradbury et McFarlane en ouverture du volume

¹ Anna Maria Boschetti, « Pour un comparatisme réflexif », in *L'Espace culturel transnational*, Paris, Nouveau Monde, 2010, p. 9.

² Frederic Jameson, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, Londres-New York, Verso, 2002, p. 6-7.

³ Micheal Levenson, « Introduction », in *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 (2011).

Modernism 1890-1930, les auteurs mettaient en garde contre toute identification trop directe entre le concept de modernisation et celui de modernisme.

Une démarche alternative est possible, qui évite des fixations trop rigides comme la dispersion provoquée par la multiplication des disciplines : on peut encadrer des phénomènes différents, et éventuellement divergents et difficiles à saisir singulièrement, dans l'histoire non-événementielle des formes et des genres littéraires. Cette perspective a toujours été adoptée avec succès dans le champ poétique dans lequel la crise et l'innovation des codes et des formes a été pleinement reconnue et fixée. Elle n'a à l'inverse pas encore été suffisamment explorée dans le champ plus vaste et plus controversé des genres narratifs : le modernisme coïncide avec une floraison sans précédent de théories du roman et de la narration, selon lesquelles le sentiment d'un tournant irréversible dans l'histoire du genre ne va pas sans effort de réflexivité de la part des romanciers : *Le Roman expérimental* (1880) par Émile Zola, *The Art of Fiction* (1884) par Henry James, *Mr Bennet and Mrs Brown* (1924) par Virginia Woolf ou encore *Why the Novel Matters* (1925-1936) par D.H. Lawrence, sont juste quelques exemples célèbres d'un besoin de légitimer, renouveler et codifier le genre : « ce qui frappe immédiatement à l'égard de l'histoire du roman moderniste (et de la fiction moderniste en général), c'est son degré d'auto-réflexivité, et notamment, le fait qu'il théorise sur sa "nouveauité" »¹. Le modernisme est le moment où le roman et la prose fictionnelle gagnent le prestige et le statut d'autonomie des œuvres d'art, et se voient dès lors accorder une valeur de vérité que le siècle précédent avait attribué aux seules sciences « dures », au conte historique, et à la spéculation philosophique.

Cette transformation du statut romanesque devient majoritaire pour la génération des écrivains nés entre les années 60 et 80 du XIX^e siècle, qui seront les protagonistes de la constitution du modernisme historique : Joseph Conrad (1857), Italo Svevo (1861), Luigi Pirandello (1867), André Gide (1869), Marcel Proust (1871), Dorothy Richardson (1873) Gertrude Stein (1874), Rainer Maria Rilke, Thomas Mann et Antonio Machado (1875), Edgar Morgan Forster (1879),

¹ Deborah Parsons, *Theorists of the Modernist Novel : James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf*, Londres-New York, Routledge, coll. « Critical Thinkers », 2007, p. 12.

Robert Musil (1880), Wyndham Lewis, Virginia Woolf et James Joyce (1882), Franz Kafka et Federigo Tozzi (1883), Ezra Pound et D.H. Lawrence (1885), T.S. Eliot, Katherine Mansfield et Giuseppe Ungaretti (1888), Djuna Barnes (1892), Carlo Emilio Gadda (1893), Eugenio Montale (1896), William Faulkner (1897), Federico García Lorca (1898), Ernest Hemingway (1899).

Parmi ces auteurs il y a bien des « rapports de fait »¹, c'est-à-dire des influences directes, repérables dans les textes ou dans la biographie des écrivains, mais l'air de famille qui permet de réunir des auteurs si différents dans une même liste – encore incomplète – comme celle qu'on vient de présenter, ne relève pas exclusivement de ces rapports, qui sont dans la plupart des cas sporadiques et sans conséquences. Les romanciers modernistes n'ont rien des démarches propres aux écoles ou aux groupes d'avant garde : il n'y a pas ce sens d'appartenance que donnera plus tard la sensation d'un groupe revendiquant un « nouveau roman », avec des ruptures programmatiques des normes et son penchant pour la construction abstraite. Les romanciers modernistes visent plutôt à consolider des formes et à affirmer des styles personnels : « dans ces années 1910-1930, une génération d'auteurs s'interroge sur la forme à donner au roman, animés par cet "esprit du temps" [*Zeitgeist*] »², qui reste à méditer à travers la médiation de concepts de genre, de forme et de discours, plutôt qu'en comparant des épisodes de la vie des auteurs ou des données empiriques des textes. C'est dans ces termes

¹L'influence de Joyce et Proust sur William Faulkner a été étudiée dans le livre de Hugo Azérad, *L'univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner : le concept d'épiphanie dans l'esthétique du modernisme*, Berne, Peter Lang, 2002. La connaissance que Virginia Woolf avait de l'œuvre narrative de Proust, Joyce, Mansfield et Richardson, a été documentée respectivement dans Pericles Lewis, « Proust, Woolf and Modern Fiction », in *The Romanic Review*, vol. 99, n. 1, 2008, p. 77-86 ; *Parallaxes: Virginia Woolf Meets James Joyce*, éd. par Marco Canani et Sara Sullam, Cambridge Scholars Publishing, 2014 ; Meghan M. Hammond, *Empathy and the Psychology of Literary Modernism*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2014. Robert Musil fut parmi les premiers à apprécier le talent du jeune Kafka en dehors du cercle pragoïse, en lui consacrant un compte rendu en 1914.

²Vincent Ferré, « Quelle forme donner au roman ? Du rapport de fait au *Zeitgeist* : Proust, Broch et Dos Passos », in Pierre Bazantay et Jean Cléder (éds.), *De Kafka à Toussaint - Écritures du XX^e siècle. Mélanges offerts à Francine Dugast-Portes et Jacques Dugast*, Rennes, P.U.R., coll. « Interférences », 2010, p. 21. Sur l'emploi de l'« esprit du temps » pour définir l'ensemble des traits communs à différents champs culturels dans une même époque, voir Jacques Dugast, *La vie culturelle en Europe au tournant des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, P.U.F., coll. « Littératures européennes », 2001.

que Virginia Woolf indique le caractère fluctuant, et néanmoins décisif, de la conscience moderniste en formation parmi ses contemporains :

en décembre 1910 ou aux environs de cette date le caractère humain s'est trouvé bouleversé.

[...] Le changement ne fut en rien aussi soudain ou précis. Mais un changement eut bien lieu ; et puisque l'on est contraint de le situer de manière arbitraire, plaçons-le autour de l'année 1910.¹ [...] Toutes les relations humaines ont évolué – celles des maîtres et des domestiques, des maris et des femmes, des parents et des enfants. Et lorsque les relations humaines changent, la politique et la littérature s'en trouvent, par la même occasion, changées.²

Le concept de modernisme à la fois comme catégorie littéraire et événement culturel ne se laisse saisir qu'en le situant dans l'histoire comparée des genres, compris à partir des questions et des problèmes de l'époque. Cette démarche, consistant à expliquer les aspects de la contingence historiques par des catégories atemporelles, fait partie de l'héritage des esthétiques de l'idéalisme allemande au XX^e siècle, où elle a été reprise par la critique comme Georg Lukács, Käte Hamburger, Peter Szondi et plus récemment Thomas Pavel, qui en poursuivant cette tradition critique, regroupe les ouvrages en « type[s] romanesque[s] » et « types idéaux »³ qui sont aussi des étapes de la transformation du genre.

Le tournant pré-moderniste : vie quotidienne et désenchantement

Si l'on prend appui sur les dates de naissance des auteurs de la génération moderniste, on s'aperçoit qu'elles coïncident avec une étape décisive de l'évolution du genre, dénommée « deuxième phase du roman réaliste » par Georg Lukács. Selon lui, l'évolution du réalisme permet l'identification de phases

¹ Cette date a été choisie avec toute probabilité de manière effectivement arbitraire, mais néanmoins significative au sens de l'« esprit du temps » qu'on a donné dans la note précédente : les commentateurs la font coïncider avec l'exposition « Manet et les post-impressionnistes », organisée à Londres par Roger Fry, ami intime de Virginia Woolf et membre du cercle Bloomsbury. Le contexte polémique de l'essai a été précisé dans Edwin J. Kenney, «The Moment, 1910: Virginia Woolf, Arnold Bennett, and Turn of the Century Consciousness», *Colby Quarterly*, vol. 13, n° 1, 1977, p. 42-66.

² Virginia Woolf, « Mr. Bennett et Mrs. Brown » [1924], in *Essais choisis*, trad. par Catherine Bernard, Paris, Gallimard, 2015, p. 224-225.

³ Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, nouvelle éd. revue et refondue, Paris, Gallimard, 2014, p. 49.

historiques au sein du genre romanesque, partagées par d'autres commentateurs. Cette période a été précédée selon Lukács par celle du roman « pré-réaliste », c'est-à-dire « le roman du XVIII^e siècle (Lesage, Voltaire, etc.) » qui n'aurait « guère connu la description »¹. D'autres commentateurs ont refusé la lecture que Lukács donnait du roman au XVIII^e trouvant des exceptions importantes, notamment le réalisme anglais représenté par les romans de Daniel Defoe, Samuel Richardson et Henry Fielding².

Il n'en reste pas moins qu'à cette époque les premiers romanciers devaient sacrifier l'exactitude de certains détails, souvent censurés par les autorités morales qui les considéraient comme obscènes. Au début du XVIII^e siècle, les romanciers ont effectivement rencontré certaines difficultés pour publier un ouvrage « réaliste », et notamment pour équilibrer la grande quantité d'éléments triviaux avec le recours à une sorte d'« allégorisme imparfait »³, conférant aux faits personnels d'une servante, d'un aventurier ou d'une dame de province une dimension d'universalité morale superficielle souvent remarquée dans les préfaces – l'ouvrage *Madame Bovary* ayant ainsi, encore en 1857, été accusé de n'être qu'une « anatomie du vice, qui n'enseigne pas même à guérir la gangrène en nous la montrant »⁴.

Selon certains commentateurs comme Lukács et Auerbach, il faut attendre le romantisme mûr et *La Comédie humaine* (1829-1850) d'Honoré de Balzac, pour que le réalisme moderne surgisse, imposant la nécessité de « donner du corps » aux trames et aux personnages par l'adjonction de détails exclusivement destinés à rendre intelligible l'apparence matérielle des personnes et des choses. Le trait distinctif du réalisme balzacien est sa capacité de suggérer par la description objective des choses visibles un maximum d'informations sur la

¹ Georg Lukács, « Raconter ou décrire ? » [1936], in *Problèmes du réalisme*, trad. par Cl. Prévost et J. Guégan, Paris, L'Arche, coll. « Le sens de la marche », 1975, p. 136.

² Ian Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1957. Voir notamment le premier chapitre : « Realism and the Novel Form », p. 9-35.

³ Walter Siti, « Il romanzo sotto accusa », in Franco Moretti (dir.), *Il romanzo I. La cultura del romanzo*, Turin, Einaudi, 2001, t. I, p. 153.

⁴ Armand de Pontmartin dans *Le Correspondant*, 25 juin 1857, cit. dans la « Notice » à Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, in *Œuvres complètes*, éd. publiée sous la direction de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, t. III, p. 1122.

personnalité « invisible » correspondante, la moralité, la classe d'appartenance, et l'attitude envers les autres personnages. Grâce à ce « réalisme d'atmosphère »¹, Balzac peut donner un caractère encyclopédique à ses romans, les divisant en matières et sujets autour de la société contemporaine, qu'il explore comme pourrait le faire un entomologiste, remplaçant la morale « abstraite » du XVIII^e siècle par la morale pratique et concrète de l'observateur de la réalité présente, retrouvant le *pathos* de l'action, de l'aventure et des grands idéaux dans le « monde de la prose ». Par rapport aux romanciers qui l'ont précédé, y compris le réaliste Stendhal, « Balzac plonge ses héros bien plus profondément dans la contingence ; il n'a plus le sens des normes et des limites du tragique tels qu'on les concevait autrefois et il ne possède pas encore, à l'endroit de la réalité moderne, le sérieux objectif qu'il développera plus tard »².

Le mérite de Balzac est surtout, selon Lukács, d'établir un paradigme du roman du XIX^e siècle, fondé sur l'équilibre entre le détail réaliste et l'action dramatique des personnages. De cette manière, l'intensité de la trame et le développement de l'intrigue valorisent et anoblissent des contextes « vulgaires », leur donnant l'exemplarité des héros traditionnels, sans nul besoin d'y associer des énoncés moraux abstraits :

la peinture de l'environnement n'en demeure jamais, chez Balzac, à la simple description mais est transposée presque toujours en action [...], la description chez Balzac n'est rien d'autre qu'un moyen d'asseoir solidement l'élément nouveau décisif : l'intégration de l'élément dramatique dans la construction du roman.³

Les romans de Balzac et Tolstoï sont pour Lukács emblématiques de ce « réalisme narratif », ordonnant les détails objectifs à travers le rythme de l'action et l'évolution des personnages et des groupes humains (les « classes »). Mais à l'époque à laquelle naissent les principaux romanciers modernistes, entre 1850 et 1880, s'ouvre une nouvelle phase pour le réalisme : selon le critique hongrois, le roman de la deuxième moitié du XIX^e siècle est traversé par une division entre le

¹ E. Auerbach, *Mimésis*, *op. cit.*, p. 469 : « tout milieu devient pour lui une atmosphère physique et morale qui imprègne le paysage, l'habitat, le mobilier, les objets, les vêtements, le corps, le caractère, les relations, les opinions, l'activité et le destin des individus, et en même temps la situation historique générale apparaît comme l'atmosphère globale qui enveloppe tous ces milieux particuliers. »

² *Ibid.*, p. 477.

³ G. Lukács, « Raconter ou décrire ? » *art. cit.*, p. 137.

« réalisme narratif » et le « réalisme descriptif » des nouveaux romanciers naturalistes. L'insuffisante connexion entre les scènes décisives pour la vie des personnages et les descriptions représente pour Lukács un symptôme de la décadence du genre : les romans de Flaubert et Zola se réduisent à une énumération anodine de faits, objets, comportements, tandis que l'action diminue progressivement, « cette illusion d'une objectivité supérieure provient naturellement d'une thématique quotidienne banale et du mode de représentation qui lui est adéquat. [...] La banalité peut être représentée isolément. On l'a toujours devant soi, sous une forme achevée, il suffit de la décrire »¹. Les aspects critiqués par Lukács montrent des analogies avec ceux qui avaient été visés par l'accusation de pornographie dans le texte de *Madame Bovary* : le romancier est blâmé pour son goût pervers pour la description gratuite de la réalité telle qu'elle est, sans aucune justification ni explication morale, et sans que la réalité ainsi décrite ne soit intégrée dans une trame qui rende l'action significative.

Les distinctions établies par Lukács ne doivent pas être considérées comme représentatives de tout le panorama littéraire de la fin du XIX^e siècle – la banalisation et l'isolement excentrique du détail n'étant pas les seules tendances emblématiques de cette période, plutôt marquée par le drame et l'aventure, qui ne disparaissent pas, mais se spécialisent et se multiplient dans un firmament de sous-genres, souvent détachés de la définition lukacsienne du réalisme². Lukács et l'ensemble des théoriciens n'attribuent pas beaucoup d'importance aux remaniements du roman d'aventures et du roman noir au XIX^e siècle par le roman-feuilleton, qui devient hégémonique dans la période suivante à la Restauration³ : les romans et les contes publiés dans les journaux par des auteurs

¹ Georg Lukács, *La Physiologie intellectuelle dans la figuration artistique* [1936], *ibid.*, p. 101.

² Franco Moretti, *La letteratura vista da lontano*, Turin, Einaudi, 2005, p. 42-43 : « les quarante-quatre sous-genres du roman nous donnent une nouvelle image de l'histoire littéraire, où le roman ne se développe jamais comme une forme unitaire [...]. Les grandes théories du roman ont par contre ceci en commun : elles ont réduit le roman à une seule forme de base (le réalisme, le *romance*, le dialogisme, le méta-roman...) ; et si cette réduction lui a conféré son élégance conceptuelle et sa force théorique, elle a également fait disparaître les neuf dixièmes de l'histoire littéraire. »

³ Voir le chapitre « La Littérature populaire au dix-neuvième siècle », in Marc Angenot, *Les Dehors de la littérature. Du roman populaire à la science fiction*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp-Essentiel », 2013, p. 55-101.

comme Eugène Sue ou Alexandre Dumas père (et leurs imitateurs) gardent les dimensions dramatique et idéale, continuant à attirer plus de lecteurs que les ouvrages de Flaubert ou de Zola.

Un autre témoignage de cette survivance du mélodrame est donné par son « ennemi » déclaré : l'école naturaliste. Comme celles de Flaubert et de Baudelaire, la formation de Zola a été surtout romantique et idéaliste. En général, la tension entre les poétiques du mélodrame et la représentation mimétique du « vrai » panorama social était déjà comprise dans une figure essentielle aux romans naturalistes : le « personnage-type ». Représentatif de la « moyenne » de son milieu social, il contribue ainsi du même coup à définir des modèles et stéréotypes qui ressuscitent en un sens différent les abstractions morales caractéristiques du XVIII^e siècle. Les contradictions existant entre les écrits théoriques d'Émile Zola et sa pratique d'écrivain semblent révéler plutôt une tentative de refoulement de pulsions contraires, comme le montre bien l'étude de romans construits autour de caractères exceptionnels comme *Thérèse Raquin* (1867), ou de faits divers et dramatiques comme dans *La Bête humaine* (1890). Il n'en reste pas moins que « sans le processus de dédramatisation, qui intervient lors de la mise au point finale de la trame des romans, déclenchée par les exigences de la poétique naturaliste, [...] on aurait du mal à dissocier quelques-uns des *Rougon-Macquart* des plus médiocres feuilletons produits par les imitateurs d'Eugène Sue »¹, note ainsi Pierluigi Pellini.

On comprend alors la plurivocité au sein du *Zeitgeist* et donc l'importance des perspectives historiques qui le sous-tendent : si l'on utilise l'innovation, comprise au sens d'une « récupération » de modèles anciens par les ouvrages du présent, comme critère exclusif de la définition de la littérature moderniste, alors on peut considérer que les sous-genres populaires ont le même droit de cité au sein de la catégorie que les ouvrages « difficiles » des avant-gardes intellectuelles. Du point de vue de l'histoire du genre, par contre, les innovations les plus remarquables dans le roman de la deuxième moitié du XIX^e siècle sont celles observées, bien que partiellement, par Lukács : selon Gisèle Sapiro « après les

¹ Pierluigi Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Florence, Le Monnier, 2004, p. 112.

événements de 1848 et, plus encore, sous le Seconde Empire », la génération marquée par d'écrivains comme Baudelaire et Flaubert « voit aussi la disgrâce du romantisme et l'avènement du réalisme, qui redéfinit l'espace des possibles au sein du champ littéraire¹. » Deux phénomènes sans précédent émergent à cette époque : scénarios banals, au niveau de la thématique, et disparition du romanesque et du mélodrame, au niveau formel. Ces deux innovations établissent nécessairement une césure au sein du genre dans le contexte européen : « si, jusqu'à un certain moment, le système littéraire européen considère comme normale la coprésence du réalisme et du mélodrame, ou encore du réalisme et du romanesque, dans la deuxième moitié du siècle, cette superposition devient problématique. »² Après Flaubert, les romanciers naturalistes sont sans doute ceux qui plaident le plus pour l'émancipation du roman vis-à-vis des trames invraisemblables qui l'encadraient, ou des personnages inventés de toute pièce autour desquels il était articulé, afin d'accueillir dorénavant le « vrai » quotidien comme matériau exclusif du roman. Zola disait de Stendhal : « [il] n'est qu'un précieux de la logique, lorsqu'il torture son personnage pour le singulariser et le rendre supérieur. »³. Le réaliste Stendhal est encore trop inventif aux yeux de Zola : « La vie est plus simple », moins aventureuse, moins proche des grands conflits historiques et des batailles idéales ; elle est plutôt déterminée par des mécanismes sociaux, des luttes plus quotidiennes, des difficultés plus prosaïques et des gestes moins héroïques.

Il ne s'agit dès lors pas exactement d'une dégradation de la matière romanesque, mais plutôt d'une disposition tenant à prendre au sérieux la vie quotidienne, tout à fait caractéristique du genre dans la deuxième moitié du siècle. On voit une progressive diminution des aventures rocambolesques et des personnages invraisemblables, et une montée exponentielle de ce que Roland Barthes appelait, selon les termes de Flaubert « les remplissages »⁴ :

¹ Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2011, p. 178.

² Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 293.

³ Émile Zola, *Les Romanciers Naturalistes*, in *Œuvres complètes X. La critique naturaliste (1881)*, Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 502.

⁴ Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Communications*, année 1968, vol. 11, n° 1, p. 84.

le remplissage fait du roman une « passion calme » [...] un symptôme de la « rationalisation » (Weber) de l'existence moderne : un procès qui commence dans les sphères de l'économie et de l'administration, pour enfin les franchir et envahir le champ du temps libre et de la vie privée, du divertissement et du sentiment [...]. Bref, le remplissage est une tentative de *rationaliser le roman*, et désenchanter l'univers narratif : peu de surprises, encore moins d'aventures, aucun miracle.¹

Comme la tension dramatique se ralentit, les idées et les principes moraux que des romanciers comme Balzac, Goethe ou Manzoni exprimaient jusqu'alors sans aucune réserve, disparaissent dans l'accomplissement du roman réaliste, avec le discours indirect libre : « *Madame Bovary* est l'accomplissement logique du processus qui a émancipé la littérature européenne de son ancienne mission didactique »², car justement son narrateur ne prend plus aucune position par rapport à la conduite des personnages. Le réalisme de Flaubert est considéré comme l'emblème de l'abandon du mélodrame, mais c'est en réalité son représentant le plus ambivalent : il n'a pas produit seulement l'« implacable dérision des clichés romantiques »³, mais en écrivant des romans dans lesquels « ni le monde des personnalités modestes, ni les arguments communs, ni les personnages médiocres ne suscitent plus l'intérêt, le *pathos* et cette force épique élémentaire qu'y avaient trouvée Jane Austen, Manzoni, George Eliot, Tolstoï. »⁴, il pénètre la réalité pour montrer que le lyrisme et la vulgarité, « ces deux abymes communiquent, ils sont faits de la même pâte ignoble »⁵.

¹ Franco Moretti, « Il secolo serio », in *Il romanzo I*, cit., p. 707-708. Voir la reprise de la théorie de Moretti par les études modernistes dans Liesl Olson, *Modernism and the Ordinary*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2009, p. 18 : « Moretti affirme que le “remplissage” a été la seule innovation littéraire au cours du XIX^e siècle [...]. Mais le vingtième siècle n'a pas abandonné les remplissages : un roman moderniste pourrait n'avoir été composé que par des détails extrêmement minutieux de la vie quotidienne, fondant par là un paradoxal regard grand angle sur la réalité ordinaire la plus insignifiante. »

² *Ibid.*, p. 723.

³ Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Turin, Einaudi, 2007, p. 221.

⁴ *Ibid.*, p. 220.

⁵ *Ibid.*, p. 222. Voir aussi Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* [1970], trad. par Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1989, p. 22 : « Au XIX^e siècle, le roman réaliste, à son apogée en tant que forme, [...] tenait du reportage, anticipation de qu'ensuite devait découvrir la sociologie. Le fanatisme du langage parfaitement élaboré dans *Madame Bovary* est vraisemblablement fonction de ce moment qui, justement, lui est contraire. Son actualité intacte est due à l'unité de ces deux aspects. »

L'élément qui se révèle au final plus important pour l'appréciation esthétique du quotidien n'est pas la « rationalisation bourgeoise », mais justement ce « *pathos* du quotidien » provoqué par la tension entre la banalité du présent et les élans subjectifs. La réalité des milieux ouvriers des grandes métropoles comme Paris ou Londres, la vie ennuyeuse d'une riche femme provinciale française, anglaise ou américaine, le nihilisme meurtrier d'un étudiant à Saint-Petersburg, deviennent importants dans un genre qui ne se justifie plus pour donner des enseignement moraux ou simplement amuser le lecteur, mais qui commence au contraire à mettre en valeur les points de vue individuels de personnes quelconques, dans des contextes prosaïques :

Mais la forme la plus importante du réalisme sans mélodrame, c'est le *roman du destin* [*romanzo di destino*]. [...] *Madame Bovary*, *Guerre et Paix*, *L'Éducation sentimentale*, *Middlemarch* ou *Anna Karénine* ne nous attirent pas en raison de la nouveauté des péripéties, de la singularité des personnages ou de la valeur représentative et typique des trames. [...] ces ouvrages réduisent les états d'exception et se focalisent sur les moments dans lesquels une vie, s'entrelaçant ou s'affrontant avec d'autres vies, prend une forme déterminée, crée ou subit son propre destin.¹

Les romanciers les plus importants de la deuxième partie du XIX^e siècle réduisent les « états d'exception » et explorent plus profondément la sphère du quotidien. Le résultat est très ambivalent : d'un côté, l'ironie de Flaubert et le déterminisme scientifique des naturalistes, qui s'opposent à l'idéalisme sentimental des romans mélodramatiques et sentimentaux ; de l'autre, l'abandon des trames aventureuses et du « catéchisme » moral est compensé par un approfondissement de la sphère intime et de l'espace psychologique, où les petits événements prennent une résonance poétique et dramatique. Malgré l'absence « objective » d'aventures rocambolesques et d'événements épiques, le lecteur ne peut pas s'empêcher de s'intéresser à leurs destins et de vouloir comprendre leur point de vue.

Flaubert est sans doute l'auteur qui incarne le mieux cette ambivalence, et ce n'est pas un hasard s'il est la référence commune d'à peu près toute la génération des narrateurs modernistes. Cette ambivalence est d'ailleurs le produit d'un conflit au sein du champ littéraire à la fin du XIX^e siècle : d'un côté, le roman naturaliste prône l'observation scrupuleuse du contexte social et l'engagement avant la lettre

¹ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, op. cit., p. 302.

des intellectuels dans la sphère publique ; de l'autre, les écrivains symbolistes, héritiers de l'idéal romantique de l'autonomie esthétique et de l'individualité géniale du poète, offrent deux images symétriquement opposées du fait littéraire, dont on ne peut pas se passer si l'on veut comprendre la genèse historique de la forme moderniste du roman.

Des romans qui ne se lisent pas « comme un roman » : autonomie esthétique et primat du subjectif

L'évolution du réalisme apportée par le naturalisme et les « romans de destin » est décisive pour les genres narratifs : étant désormais un genre émancipé des bornes thématiques et formelles, assez flexible pour aborder des sujets banals de façon « sérieuse », « à la fin du XIX^e siècle, le roman semblait être arrivé à la maturité. Il excellait dans la représentation de personnages complexes dont le développement et les gestes ne se contentaient pas d'illustrer un ensemble de normes et de valeurs préétablies¹. » Cependant, le XIX^e siècle est traversé par un courant tout aussi important pour l'héritage des romanciers modernistes, à savoir la tendance au subjectivisme et à la sauvegarde du « roman » et du modèle épique. Le représentant majeur de cette tendance parmi les romanciers a été sans doute Victor Hugo (1802-1885) : « Dans le double mouvement de dire le monde et de dire autre chose que ce qu'il est, des œuvres littéraires modernes comme *Notre-Dame de Paris*, *La Légende des siècles* [...] rejoignent [...] le phénomène du travail épique, au niveau des structures de pensée, de représentation, et, par là, d'organisation du monde². » Comme romancier, son style était aux antipodes de la platitude naturaliste : dans un roman comme *Notre Dame de Paris*, « les images sont initialement provoquées par la vision et l'expérience vive d'une scène à forte teneur émotionnelle [...] les images extérieures initient un mouvement intérieur de

¹ Th. Pavel, *La Pensée du roman*, cit., p. 512.

² Marguerite Mouton, *Les « Profonds enchantements » épiques. Nouveau modèle d'épopée et pouvoir de l'imaginaire chez Victor Hugo et J.R.R. Tolkien* [à paraître à paraître aux éditions Classiques Garnier en 2017], thèse de doctorat en Littérature générale et comparée sous la direction de V. Ferré, 2014, Université Paris XIII, p. 56.

l'imaginaire, qui se prolonge et s'amplifie ensuite au-delà de l'émotion de départ»¹, avec un effet puissant sur l'imagination du lecteur.

Pris comme modèle par le jeune Baudelaire et admiré par Mallarmé, qui le considérait comme un « monument en ce désert »² par opposition à la banalisation des contenus littéraires, dès son retour de l'exil en 1870 à sa mort en 1885 « Victor Hugo jouissait d'un prestige inégalé. [...] Après trente-quatre ans de fermeture, les portes du Panthéon furent rouvertes en son honneur [...]. Ce fut une véritable sanctification de l'écrivain »³. Canonisé comme écrivain national, Hugo a été l'incarnation vivante du prolongement de la saison romantique tout au cours du XIX^e siècle français, cela grâce à la richesse de sa production, à sa longévité et à des épisodes dramatiques de sa vie comme l'exil, qui en ont fait l'icône du poète solitaire et génial. Il constitua ainsi un modèle du culte romantique de la poésie, de l'imagination géniale et du refus de l'imitation prosaïque du monde pour les générations suivantes. Conservatrices en raison de leur attachement à l'idéal mythique du poète génial détaché du monde bourgeois, mais à l'avant-garde concernant l'expérimentation de nouvelles formes et de nouveaux styles, les poétiques du symbolisme ont infiltré le milieu littéraire à la fin du siècle autant, voire plus, que les naturalistes. Dans la reconstruction historique de Thomas Pavel, l'idéologie postromantique constitue en effet l'influence culturelle la plus directe et flagrante sur la génération des écrivains modernistes :

Étant, à leurs propres yeux au moins, des âmes d'exception, les esthètes, encouragés par la doctrine de Schopenhauer, ne pouvaient donc que mépriser le succès de la littérature commerciale ainsi que les traditions du réalisme social, de la caractérisation complexe et de l'accessibilité. [...] les écrivains qui à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle ont établi pour le roman des normes hautement astreignantes – les écrivains, en d'autres termes, qui ont créé le modernisme – [...] ces écrivains *promouvaient un sens inédit de l'autonomie de l'art*. Au lieu de s'adapter aux désirs des lecteurs, ils exigeaient du public qu'il fasse un effort

¹ *Ibid.*, p. 479.

² Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Éditions Gallimard, 2003, p. 248, *op. cit. ibid.*, p. 49.

³ G. Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 351.

d'attention de plus en plus considérable pour s'initier aux mystères de leur prose novatrice.¹

Entre la détermination de règles qui contournent le genre et sa dimension subjective, entre l'esthétisme et le réalisme, existe une tension qui n'avait pas échappé à la critique de Lukács, lequel, bien avant que les théories postmodernistes ne dénoncent l'élitisme des « *high modernists* », avait déjà compris les implications de classe communes au roman naturaliste, à l'esthétique symboliste et aux phénomènes les plus récents d'avant-garde.

Comme l'a bien remarqué Astradur Eystensson², les explications que comporte la critique de Lukács au phénomène du réalisme descriptif, et celles présentes dans ses articles contre Joyce et Kafka, relèvent d'une même philosophie de l'histoire, qui rapproche les romanciers français de la deuxième moitié du siècle des esthétismes excentriques, en tant que symptômes de la même décadence culturelle au sein de la bourgeoisie : « l'expressionnisme n'a pu se hisser qu'à une opposition tout à fait abstraite contre "l'esprit bourgeois" en général, opposition qui trahissait son fondement bourgeois, et en conséquence, sa base idéologique commune avec l'esprit bourgeois "combattu" »³. C'est à travers l'œuvre d'un auteur moderniste comme Joyce, « l'écrivain qui a opté le plus nettement pour le style de la représentation littéraire du détail extrême, le pur « Ici et Maintenant »⁴ que peut s'établir la continuité entre naturalisme, symbolisme et modernisme. Cette continuité est perçue comme plus évidente par Lukács, qui montre bien la liaison entre une forme de « subjectivisme extrême », et la manière dont « la pensée bourgeoise moderne dissout la réalité objective dans un ensemble de perceptions immédiates »⁵.

¹ Th. Pavel, *La Pensée du roman*, cit., p. 521 (nous soulignons).

² Astradur Eystensson, *The Concept of Modernism*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1990, p. 15-16 : « Il est hautement significatif que le modernisme soit si souvent critiqué pour être un *culte de la forme* et en même temps (fréquemment chez les mêmes commentateurs, comme dans le cas de Lukács) attaqué à cause de son *manque de forme* et de la représentation anarchique et tortueuse de la société, désintégration de la réalité extérieure et manipulation tordue du langage. ».

³ Georg Lukács, « Grandeur et décadence de l'expressionnisme » [1934], in *Problèmes du réalisme*, op. cit., p. 53.

⁴ G. Lukács, « La Physionomie intellectuelle », art. cit., p. 107.

⁵ *Ibidem*.

Encore une fois, la polémique lukácsienne montre en négatif les traits communs et fondamentaux du *Zeitgeist*, marqué à la fin du XIX^e siècle par la crise du « paradigme mimétique » soutenu par Zola dans ses essais critiques écrits au cours des années 1870 : « ces mêmes présupposés philosophiques entrent progressivement en crise : c'est le déferlement de la relation organique entre sujet et objet, l'affaiblissement de la confiance dans une lisibilité pleine et exhaustive du monde, [...] une conception naïve des rapports entre l'art et la réalité »¹. Dans cette phase de transition anti-réaliste, le roman hérite bien de quelques traits caractéristiques des écoles symbolistes, notamment le culte de l'art et de la sphère esthétique :

L'attitude positive commune aux modernistes se formait autour de la célébration de l'art. Cette valeur partagée ne doit pas surprendre, si l'on pense que les chefs du modernisme littéraire [Pound, Lewis] étaient artistes, et beaucoup de leurs ouvrages étaient centrés sur la créativité comme étant la source la plus précieuse de sens dans la vie. [...] Les modernistes se tournaient vers l'art pour se réassurer que la vie avait un sens transcendant les soucis quotidiens, spécialement quand les valeurs et les institutions supportant ces soucis furent attaquées.²

La prose moderniste : une question de poétique

Le roman moderniste n'est pas imperméable à l'influence de la poésie, et notamment à la codification symboliste de la prose effectuée en France par Nerval, Baudelaire, Mallarmé et Dujardin. Les notations de Riding et Graves, dans *Survey on the Modernist Poetry*, trouvant dans la difficulté et l'autoréférentialité les traits distinctifs du langage poétique des modernistes,

¹ F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 236-237.

² Stephen Kern, *The Modernist Novel. A critical Introduction*, New York, Cambridge University Press, 2011, p. 5. Kern propose ensuite une distinction programmatique très différente de celle suivie dans le présent travail : « j'oppose les techniques modernistes à celles de leurs prédécesseurs, les réalistes ». L'opposition au réalisme n'est pas inhabituelle dans les travaux critiques faisant remonter le modernisme à la tradition symboliste ou l'assimilant aux groupes d'avant-garde. Comme nous avons ici refusé ce dernier amalgame, il faut maintenant reconnaître que tout refus d'un réalisme moderniste est souvent impliqué par une perception simpliste de cette notion, comme le montre l'affirmation suivante de Kern, qui définit le réalisme comme un ensemble de « techniques littéraires, allant *grosso modo* de 1840 à 1900. ». Sur la primat épistémologique de l'art et de la littérature, voir aussi Micheal Bell, « Metaphysics of Modernism », in *The Cambridge Companion to Modernism*, cit., p. 29 : « Un trait central à la philosophie du modernisme, héritage du romantisme, c'est la revendication de la littérature comme étant elle-même une forme suprême et irremplaçable de compréhension. ».

coïncident avec les conclusions générales sur le langage de l'art que Victor Chklovski avait rédigées d'après les poétiques symbolistes et avant-gardistes, en ces termes : « nous sommes témoins de l'apparition d'une forte tendance qui cherche à créer une langue spécifiquement poétique [...]. Ainsi nous arrivons à définir la poésie comme discours *difficile, tortu.* »¹. L'influence de la poésie postromantique avait déjà été remarquée par Edmund Wilson en 1931 dans le domaine anglophone. Plus récemment, un spécialiste contemporain du modernisme comme Jean-Michel Rabaté a observé son extension dans le champ spécifique du roman :

la « singularisation » moderniste tendra d'abord au mélange des genres [...]. Une « écriture » qui ne prendra pas en compte la distinction habituelle entre prose et poésie : malgré le fait que la poésie soit prise pour modèle par beaucoup de modernistes, les résultats esthétiques les plus remarquables se trouvent dans le genre de prose poétique qui fût la marque de Proust, Joyce et Woolf.²

Les auteurs évoqués par Rabaté sont justement des stylistes de la prose, qui font dépendre l'originalité de l'artiste de la qualité individuelle et à l'exubérance de son expression. Cet aspect a lui aussi été souligné par Bradbury et MacFarlane dans le chapitre de l'ouvrage *Modernism*, consacré à la définition générale du modernisme :

La recherche d'un style et d'une typologie devient un élément conscient de lui-même dans la production littéraire du modernisme [...]. Dans ce sens, le modernisme est moins un style qu'une recherche de style au sens individualiste défini précédemment³. Les qualités que nous relierions [à des artistes aussi différents] [...] signifient l'identification de soi [*self-signature*] au plus haut degré, leur aptitude à soutenir leur œuvre par une structure seulement appropriée à cette œuvre.⁴

L'écrivain moderniste se caractérise, tout comme le poète symboliste, par la quête de vérités à travers le recours à des moyens esthétiques, visant ainsi à obtenir une image plus authentique que celle que l'on pourrait obtenir avec la recherche de l'imitation directe de la réalité. Un lien essentiel existe dans le

¹ Victor Chklovski, « L'Art comme procédé » [1917], in *Théorie de la littérature: textes des Formalistes russes*, éd. par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, p. 96.

² Jean-Michel Rabaté, « Una lingua straniata. Gli stili del modernismo », in *Il romanzo I. cit.*, p. 749.

³ Cf. *ibid.*, p. 773: « le "modernisme", où le style n'est évidemment pas l'addiction de stratégies stylistiques, mais la confrontation directe avec la langue elle-même ».

⁴ M. Bradbury, J. MacFarlane, « The Name and Nature of Modernism », *art. cit.*, p. 29.

modernisme, entre le travail stylistique et l'investissement subjectif ; le travail stylistique d'auteurs comme Proust, Joyce et Woolf, est donc le résultat d'un primat de la subjectivité à plusieurs niveaux de l'œuvre : « s'il y a quelque chose qui distingue ces décades et leur donne leur caractère intellectuel et historique, c'est la fascination pour l'évolution de la conscience au niveau esthétique, psychologique et historique¹. »

Enfant né de deux tendances opposées, le réalisme et le symbolisme, le modernisme donne raison à Lukács, quand il soutient leur convergence : « le subjectivisme extrême de la littérature bourgeoise moderne n'est donc qu'apparemment en contradiction avec l'orientation vers la banalité. [...] L'individu excentrique, "isolé" de la réalité quotidienne, et l'homme moyen, sont dans la littérature et dans la vie des pôles qui s'attirent et se complètent »². Cette dichotomie produit une autonomie esthétique plurielle, agissant à plusieurs niveaux, comme Julia Jordan l'a bien mis en évidence en ce qui concerne les personnages ; cette classification semble également tout à fait adaptable aux objets inanimés, comme par exemple le Château de Kafka :

Le premier [type d'autonomie] révèle le malaise de l'écrivain dans la tentative de limiter le personnage [...] l'intimité narrative d'un personnage, son opacité au niveau diégétique [*narrative*], sont l'indice d'un désir de la part de l'auteur de représenter fidèlement le clivage épistémologique entre les personnes, et par conséquent de faire don aux personnages d'une version mimétique de la liberté et de l'autonomie. Cette autonomie s'inscrit donc gestuellement [*gesturally*] dans le texte.³

Comme indiqué dans les dernières lignes de cet extrait, le romancier fait un « geste » en projetant « mimétiquement » son idéal d'autonomie et d'indépendance sur ses personnages. Ce trait est particulièrement évident dans le roman et la nouvelle symbolistes, dans lesquels l'écrivain crée son propre alter-ego, le personnage « génial ». Cet aspect n'est donc pas l'apanage exclusif du modernisme, représentant plutôt un héritage de la période précédente : les

¹ *Ibid.*, p. 47.

² G. Lukács, « La Physionomie intellectuelle », *art. cit.*, p. 103.

³ Julia Jordan, « Autonomous Automata : Opacity and the Fugitive Character in the Modernist Novel and After », in *The Legacies of Modernism*, sous la direction de David James, New York, Cambridge University Press, 2012, p. 97.

personnages opaques et imprévisibles, affectés par une psyché divisée, sont déjà présents dans les romans de Dostoïevski et d'Henry James.

On peut même dire que l'idée d'un contrôle total de la part du narrateur sur les personnages est improbable au sujet des romans modernes, dans lesquels il est difficile de trouver des personnages sous le contrôle total du narrateur. Même dans les récits menés par un narrateur omniscient, on a plutôt affaire à la distinction entre les personnages fixés, souvent grégaires et facilement prévisibles, et des personnages « en relief », doués d'une personnalité riche, aux multiples facettes, moins conditionnés socialement, et donc plus libres, et difficilement prévisibles¹. Le personnage génial, projection de la liberté créatrice de l'auteur, est imprévisible parce que doté de plusieurs dimensions, impossible à résumer par une idée simple, ressemblant par conséquent à l'« excentrique » évoqué par Lukács en opposition aux « types » du roman naturaliste. Il reste en tout cas perceptible que le roman moderniste hérite de la représentation sérieuse des personnages excentriques du roman symboliste, en l'étendant aux personnes « communes ». Il multiplie ainsi les perspectives sur la réalité, comme dans les romans de Virginia Woolf et de William Faulkner, dans lesquels transparait l'incohérence des comportements des personnages de Tozzi, ou encore l'incapacité à expliquer en profondeur les actes et événements autour desquels ils s'articulent – et ce y compris dans le cadre d'une narration à la première personne, à l'exemple de *La conscience de Zeno*.

La nouveauté de l'autonomie moderniste ressemble dès lors plutôt à la deuxième typologie évoqué par Jordan : « Le deuxième type d'autonomie – méta- ou extra-textuel, taquin et ontologiquement radical – se manifeste lorsque les

¹ Cette distinction a été présentée d'une façon très claire par Edward M. Forster, qui examine la question du personnage romanesque à partir de la question suivante : « sommes-nous capables, dans la vie réelle, de nous comprendre les uns les autres? » (*Aspects du roman* [1927], trad. par The provost and scholars of King College, Cambridge, Paris, C. Bourgois, coll. « 10/18 », 1993, p. 75). Forster établit du même coup cette distinction : « Nous pouvons distinguer deux sortes de personnages : plans (*sic*) [*flats*], et en relief [*round*]. Au XVII^e siècle les personnages plans étaient appelés "humours", soit esquisses, ou caricatures. Dans leur forme la plus pure, ils sont construits autour d'une idée ou d'une qualité unique ; si plus d'un facteur intervient dans la composition, nous amorçons le virage vers le relief. » (*Ibid.*, p. 77).

personnages franchissent les barrières de la représentation conventionnelle et posent des questions sur leur même existence directement¹. »

Le questionnement « radical et ontologique » de la réalité quotidienne de la part d'un personnage ou d'un narrateur fictionnel a comme conséquence la suspension *pratique* de la façon habituelle de considérer les choses ; et c'est justement le propre du réalisme moderniste, ce qui le caractérise, et le distingue des précédentes étapes historiques. On ne raconte plus – ou pas seulement – le *pathos* du quotidien, ni le point de vue excentrique de l'*alter ego* de l'artiste, ni les tranches de vie telles qu'elles se présentent au regard impersonnel de l'observateur social. Une dimension *autre* vient alors s'instituer, différente et séparée de celle des destins individuels, des interactions entre les personnes et les choses, et qui pourtant vient se superposer au premier niveau banal du point de vue subjectif des personnages, sans pour autant transporter le lecteur dans d'autres mondes imaginaires, inventés : « La *mythopoeia* moderniste relève de la prise de conscience que l'édifice du monde humain n'est pas un édifice bâti sur la terre ferme, mais un navire ; et si tous les hommes habitent dans un navire, il ne s'agit pourtant pas du même pour tous. Il y a une multiplicité de mondes humains. »². Le roman moderniste rétablit des figures de la transcendance sans pour autant réimposer les dispositifs du roman épique³ ou du mélodrame, ni l'idéalisation des enseignements moraux ou de la grâce religieuse ; il fonde au contraire cette transcendance sur ces mêmes tranches de vie, quotidiennes et particulières, mises de plus en plus en valeur au fur et à mesure de l'évolution du réalisme.

¹ J. Jordan, « Autonomous Automata », *art. cit.*, p. 98.

² Micheal Bell, *Literature, Modernism and Myth. Belief and Responsibility in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 37.

³ Dans son essai sur la reprise du mythe chez le modernisme littéraire, Micheal Bell situe historiquement ce phénomène de façon contraire à notre hypothèse : « Si l'histoire de la fiction européenne a été la lente émergence du roman moderne hors du romance, et en dernière analyse de l'épique, le début du vingtième siècle a vu un retour conscient du roman au sein de l'épique, et par là au mythe. » (*Ibid.*, 78-79). En même temps, Bell recommande la prudence dans la considération de ce retour, à ne pas l'interpréter comme un acte d'imitation des formes anciennes, mais il s'agit plutôt du statut de l'ouvrage littéraire et de son rapport à la vérité comme opposition aux sciences positives.

Le roman devient ontologique : Joyce, Kafka et Proust

On peut mieux comprendre la portée ontologique de l'autonomie propre au roman moderniste en le comparant à celle que Martin Heidegger nommait « La structure formelle de la question de l'être »¹. Certains aspects que Heidegger formule au commencement de sa méthode existentialiste montrent en effet des ressemblances remarquables avec les aspects qu'on a décrits relativement à la « deuxième phase du réalisme narratif ».

Heidegger affirme d'abord que le doute existentiel « est en soi un phénomène positif [...], un fait »² : les problèmes traditionnels de la métaphysique sont complètement bouleversés par cette perspective, qui refuse la logique abstraite et prend appui sur une description des aspects « concrets » et déterminés – « ontiques », dans le langage philosophique de Heidegger – qui permettent d'envisager un « être » au fondement des phénomènes tels qu'ils nous apparaissent.

Dans cette description, Heidegger fait relever la « question du sens de être » d'une entité spéciale qu'il appelle *Dasein*, à des conditions qui peuvent rappeler les personnages du roman réaliste pleinement développé : il lui « appartient essentiellement de : être au monde »³, c'est-à-dire d'avoir toujours devant soi un horizon réel et déterminé plus ou moins concrètement, mais dans lequel « l'étant », c'est-à-dire les choses telles qu'elles sont, lui sont montrées « en ce qu'il est d'abord et le plus souvent, en sa quotidienneté moyenne⁴. » Ayant posé cette compréhension moyenne, banale et quotidienne de l'être, Heidegger développe ensuite une autre notion essentielle à son « analytique existentielle », celui de « projet », qui rapproche le *Dasein* de la forme la plus complexe et achevée du roman réaliste au XIX^e siècle, où la réalité est regardée d'un point de vue qui y est impliqué et qui lui donne la plénitude de sens d'un « destin » : ainsi dans son rapport au monde le *Dasein* « n'est pas un étant-là-devant », simplement

¹ Martin Heidegger, *Être et temps* [1927], trad. par François Vezin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1986, p. 28.

² *Ibid.*, p. 29.

³ *Ibid.*, §4, p. 37.

⁴ *Ibid.*, §5, p. 42.

présent au milieu des choses, il « se distingue de la vide possibilité logique »¹ et donc du regard impersonnel théorisé – mais jamais entièrement appliqué – par les romanciers de l'école naturaliste. La compréhension du monde relève toujours d'un « être-possible livré à lui-même, il est de fond en comble *possibilité sur sa lancée* »², d'un destin particulier à partir duquel on comprend le monde.

C'est à partir de cette condition que la « différence ontologique », à savoir la conscience que « l'être de l'étant n'est pas lui-même un étant »³ que se bâtit l'hypothèse fondamentale de cette étude autour de l'idée moderniste de narration. Il s'agit d'une intelligence éclaircissant la différence entre le niveau pratique et banal de l'existence et ses fondements « transcendants », sans pourtant s'abstraire d'une vision réaliste de l'être, mais plutôt en le comprenant comme concrètement lié et déterminant par rapport à l'expérience humaine, et en même temps comme « ontologiquement » différent : « être et structure d'être se trouvent par-delà chaque étant et chaque possible détermination étante d'un étant. *L'être est le transcendens pure et simple*⁴. »

Dans les romans modernistes se trouvent souvent des représentations suggérant des affinités avec les aspects les plus généraux de l'idée heidégérienne de la « différence ontologique » : elle se pose dans les poétiques du corrélatif objectif que Virginia Woolf expérimente dans *La Promenade au Phare* (1927) et dans *Les Vagues* (1931), des romans où les vies des personnages sont considérées du point de vue inhumain des forces naturelles. Le questionnement existentiel et philosophique est représenté de manière évidente dans les grands romans modernistes en langue allemande, comme *La Montagne magique* (1924) de Thomas Mann ou la trilogie *Les Somnambules* (1931) de Hermann Broch, et il devient l'attitude principale du protagoniste de *L'Homme sans qualité* (1933-1939) de Robert Musil.

L'« autonomie ontologique » commune aux romanciers modernistes trouve pourtant son expression la plus achevée dans les textes narratifs qui unissent l'innovation formelle du discours du récit – c'est-à-dire, la rupture des « barrières

¹ *Ibid.*, §31, p. 188.

² *Ibid.*, p. 189.

³ *Ibid.*, §2, p. 29.

⁴ *Ibid.*, §7, p. 65.

de la représentation » – comme conséquence des événements qui se vérifient au niveau de la diégèse, notamment en ce qui concerne le développement du point de vue des instances subjectives : le personnage et le narrateur. Ces ouvrages ne se bornent pas à exprimer des visions du monde ou à modifier de façon arbitraire et gratuite la *mimésis* romanesque, mais sont eux-mêmes des « ontologies » qui fondent leurs phénomènes empiriques et leurs rapports avec la transcendance des discours, visant ainsi à structurer objectivement le monde. Cette fonction de la fiction et du récit a été pleinement réalisée dans des ouvrages capitaux du modernisme narratif : *Ulysse* de James Joyce, *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, les romans et les récits de la maturité de Kafka.

La différence entre la tension métaphysique qu'on rencontre dans le roman de Joyce et celle de Mann, a été démontrée de façon convaincante par Micheal Bell : « tandis que Thomas Mann est surtout concerné par la définition d'une condition spirituelle intérieure, située à son tour dans un environnement spécialement imaginé pour elle, Joyce veut révéler et restaurer le monde ordinaire comme valeur suffisante par elle-même »¹. Cette manière différente de questionner l'« étant » est à la base des choix techniques de Joyce dans la maturité. En ouvrant *Ulysse* à l'hasard, on tombe facilement sur un exemple de flux de conscience du personnage, une technique que Joyce affirmait avoir empruntée directement à son inventeur, le symboliste Édouard Dujardin, qui le testa pour la première fois dans son roman *Les Lauriers sont coupés* (1887) lu par Joyce lors de son premier voyage à Paris en 1903, mais qui en réalité avait été employé pour la première fois en langue anglaise dans *Pointed Roofs* (1915), le premier roman de la série *Pilgrimage*, de Dorothy Richardson. Le concept de « *stream of consciousness* » diffère, selon la critique anglo-saxonne de celui de « monologue intérieur », du fait que ce dernier est une technique, tandis que le flux de conscience serait un genre littéraire à part entière², ayant pour objet le phénomène que William James avait identifié par ce nom dans son œuvre *Principles of Psychology* (1890), à savoir l'expérience du monde extérieur en

¹ *Ibid.*, p. 68.

² Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, University of California press, 1955.

relation à la mémoire et aux désirs du sujet. C'est Joyce qui « porte la technique au centre de l'attention mondiale, l'utilisant pour parler des pensées intimes de la manière la plus explicite jusqu'à ce moment-là »¹. On songe ainsi à ce passage :

M. Bloom s'arrêta au coin de la rue, ses yeux errant sur les affiches hautes en couleurs. Limonade de Cantrell et Cochrane (aromatisée). Exposition d'été chez Cléry. Non, il s'en va tout droit. Tiens. Ce soir Léa : Mme Bandmann Palmer. Aimerais la revoir là-dedans. Elle jouait Hamlet hier au soir. Travesti. Peut-être était-il une femme ? Est-ce pour ça qu'Ophélie s'est suicidée ? Pauvre papa ! Comme il parlait souvent de Kate Bateman dans ce rôle. Attendait aux portes de l'Adelphi, à Londres, toute la journée pour entrer. C'était l'année avant ma naissance : 65. Et la Ristori à Vienne. Qu'est-ce que c'était le titre ? C'est par Mosenthal. Est ce Rachel ? Non. La scène dont il parlait toujours où le vieil Abraham aveugle reconnaît la voix et lui touche la figure avec ses doigts.²

Si l'on essaie de résumer la scène, on dira qu'il s'agit d'un moment d'introspection où le personnage ramène une impression extérieure à des aspects de sa vie privée : Leopold regarde distraitement des affiches publicitaires quand une annonce en particulier fait ressurgir un souvenir de son père. Toutefois, la modalité où l'association est présentée ne donne au lecteur aucune information utile pour comprendre le caractère de Bloom, aucune relation évidente entre les détails de son contexte personnel ou les événements de la journée présente. Le sens de l'épisode semble plutôt de montrer la richesse et la densité cachée dans la particule la plus petite et insignifiante du réel. Plutôt que d'organiser les phénomènes selon un plan organique et un récit cohérent de la vie du personnage, le flux de conscience produit une énumération d'objets hétérogènes, sémantiquement éloignés et sans liens immanents : des aspects tragiques de la vie personnelle du personnage – comme la mort du père – et d'autres qui ont pour lui une valeur plus superficielle, comme le nom d'une actrice ou une marque de bière, se trouvent simplement alignés sur le même plan, dans la succession accidentelle des impressions et des libres associations.

De cette manière, des objets et des endroits éloignés dans l'espace (Dublin et Londres), dans le temps (les actrices de théâtres que Bloom considère dans les

¹ Vicki Mahaffey, « Streams Beyond Consciousness. Stylistic Immediacy in the Modernist Novel », in *A Handbook to Modernist Studies*, op. cit., p. 36.

² J. Joyce, *Ulysse, OC II*, p. 83.

annonces et celles aimées par son père avant sa naissance), au niveau des thèmes (l'androgynie et le suicide), les plans de la fiction et de la réalité (le suicide d'Ophélie et celui du père), la singularité temporelle et spatiale des personnages et des événements et la vérité intemporelle du mythe (l'allusion finale – erronée – à la ruse qu'Abraham subit de Rachel), se trouvent rapprochées par la même unité temporelle du récit. Dans les narrations majeures de Joyce, *Ulysse* et *Finnegans Wake*, le jeu métonymique des associations montre la possibilité donnée par l'expérience moderne de relier des réalités hétérogènes, indifférentes et éloignées, créant ainsi un rapport entre la partie et le tout ; un plan organique du monde caché derrière la surface indifférente des phénomènes, se révélant seulement dans l'instant vécu par un sujet déterminé, dans un espace et un temps déterminés. De cette manière, les vies particulières des personnages principaux, Stephen et Leopold seront toujours vouées à l'échec et à la paralysie, comme pour la plupart des « Dublinois », mais notre attention est désormais distraite des destins individuels et se laisse enchanter par la richesse inépuisable des détails, des innombrables sentiments, histoires et événements qui viennent simultanément à existence dans l'instant présent : « dans *Ulysse* et *Finnegans Wake*, [...] le langage ne reflète pas seulement les personnages principaux, [...] mais aussi le moment du jour ou de la nuit »¹, comme le note Richard Ellmann. Plus généralement, il s'agit du dépassement de la perspective du « monologue intérieur et de la singularité même des personnages, faisant de l'œuvre « une assertion de l'indépendance du narrateur, de sa liberté d'utiliser tout matériel qui soit compris dans le livre et de faire toutes les connections ou juxtapositions qu'il veut². » C'est ainsi que Joyce abandonne les formes conventionnelles du roman pour en faire un pur jeu linguistique : « dans le deuxième stade de l'écriture les fils conventionnels de la narration sont suspendus pour effectuer de nouvelles incursions et stratégies linguistiques [...]. Les actions des personnages sont subordonnées à un réseau complexe de techniques spéciales »³.

¹ Richard Ellmann, *James Joyce* [1959], trad. de André Cœuroy et Marie Tadié, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1962 (1987), t. I, p. 179.

² Micheal Groden, *Ulysses in Progress*, Princeton, Princeton University Press, 1977, p. 42.

³ J.-M. Rabaté, « Una lingua straniata », *op. cit.*, p. 757.

Chez Joyce, le point de vue particulier des personnages ne sert pas à la constitution – typique du « pathos du quotidien », des « romans du destin » et du roman analytique – des mondes renfermés sur eux-mêmes, mais à l'inverse à rendre compte d'un monde incroyablement vaste et complexe autour de nous, et qu'une vie plus grande que la nôtre circule parmi les fragments de notre expérience : « *Ulysse* module de façon différente l'héritage flaubertien, et la rupture est décidément métaphysique. [...] au lieu de l'accent mis par George Eliot sur la dimension transformative humaine [...] Joyce renverse cette emphase afin de privilégier l'être objectif du monde, où la conscience individuelle est une nécessité¹. »

Ce déplacement de la perspective individuelle et sociale et des trajectoires immanentes vers un plan ontologique ultérieur à celui de l'expérience immédiate est aussi présent dans les textes narratifs kafkaïens. Comme on le sait, le récit le plus célèbre de Kafka, *La Métamorphose*, voit un homme mystérieusement transformé « en une véritable vermine [*Ungeziefer*] »², et raconte les conséquences pour lui et son entourage, jusqu'à la mort, provoquée accidentellement par son père. Justement, la plupart des commentateurs ont souligné comme central le thème de l'aliénation dans le contexte de la petite bourgeoisie, poussée jusqu'à la dissolution de l'être humain, ainsi que l'oppression des liens familiaux et notamment la projection du complexe d'infériorité que Kafka éprouvait à l'égard de son père Hermann³. Ces aspects resteront pour toujours imprimés dans la lecture stéréotypée qu'un récit comme *La Métamorphose* et les autres « situations kafkaïennes » ont reçue dans l'imaginaire collectif et dans le langage commun.

Si pourtant on cherche le sens du récit en deçà de son statut métaphorique et de ses innombrables implications symboliques, limitant notre regard au niveau de la seule diégèse, les accents tombent de façon différente. Dans *La Métamorphose*, Kafka place la réalité entièrement sécularisée et prosaïque des romans naturalistes

¹ M. Bell, *Literature, Modernism and Myth*, op. cit., p. 69.

² Franz Kafka, *La Métamorphose*, in *OC II*, p. 192.

³ Cette interprétation, presque universellement acceptée par la critique kafkaïenne, est soutenue par la répétition du mot *Ungeziefer*, employé dans le récit pour nommer l'animal dans lequel Gregor se métamorphose dans le récit, dans la *Lettre à son père*, dans des passages faisant allusion à leur conflit familial.

face à un phénomène qui ne pourrait être déterminé que par une force surhumaine : la transformation de Gregor est un événement surnaturel qui montre aux hommes l'existence avec toute évidence d'un « tribunal suprême »¹ ou d'un « monde spirituel »², d'une réalité ontologiquement supérieure à la sphère empirique. Mais du fait qu'elle se donne à voir dans le monde de la prose, la réaction des familiers et du même Gregor semble forclure entièrement son explication surnaturelle : « quant au changement de sa voix, c'était, selon sa conviction intime, le prélude de quelque chaud et froid, la maladie professionnelle des voyageurs »³. Cette réaction relève de leur impuissance face à l'inconcevable et la force de leur attachement aux occupations quotidiennes : malgré sa transformation, Gregor n'a qu'un souci, arriver en retard au bureau, tandis que les parents et la sœur doivent penser à soutenir la famille après que Gregor a perdu son travail : « Dans le courant de la première journée, M. Samsa exposa à sa femme et à sa fille la situation et les perspectives financières du ménage. »⁴ Symétriquement, la mort de Gregor rétablit l'ordre, et ses proches saluent la fin de l'événement prodigieux qui les avait jetés hors de la banalité quotidienne, pour finalement retourner aux espérances humaines, connaître une vieillesse tranquille, trouver un mari pour la fille :

« Mort ? » demanda Mme Samsa en regardant la femme de peine d'un air interrogatif, bien qu'elle pût tout examiner elle-même, et constater aussi le décès sans examen. « Et comment ! » déclara la femme de peine en poussant de côté avec son balai le cadavre de Gregor à l'appui de son affirmation. Mme Samsa eut un mouvement comme pour retenir le balai, mais ne termina pas son geste. Eh bien, dit M. Samsa, nous pouvons remercier Dieu. » Il se signa et les trois femmes suivirent son exemple.⁵

L'apparition tragique d'un événement qui écrase la réalité humaine en faisant des victimes, a pour effet de rendre absurde et incompréhensible la logique des petits mondes bourgeois, devenus à leur tour incapables d'admettre un plan supérieur de l'existence ; la mort de Gregor n'entraîne donc pas de conséquences sur le monde

¹ Lettre à Felice Bauer du 30 septembre-1 octobre 1917, *OC IV*, p. 825.

² F. Kafka, note du 8 décembre 1917, §54, in *Journaux*, *OC III*, p. 456.

³ F. Kafka, *La Métamorphose*, cit., p. 196.

⁴ *Ibid.*, p. 213.

⁵ *Ibid.*, p. 240.

qui l'entoure, sa transformation ne signifie rien en soi. Pour cette raison, l'interprétation de la plupart des récits kafkaïens reste fort ambivalente, tout comme du reste la pluralité contradictoire de lectures que cet auteur et son œuvre ont provoquée : en effet, l'identification avec le destin des personnages, suscitée chez le lecteur par les descriptions vraisemblables des milieux et le développement plausible de la trame, sont toujours sur le point de se renverser dans un humour noir qui impregne les situations paradoxales, selon une intention comique et satirique de l'auteur soulignée par une partie des commentateurs¹. Puisque les fondements de ce qu'on appelle communément « la réalité » ne sont qu'illusion, l'ordre des choses qu'on prend comme allant de soi se fait fort fragile : la vie quotidienne et le monde des objets familiers peuvent prendre des significations mystérieuses et des valeurs absolues, décisives pour le destin du personnage.

Les poétiques de Joyce et Kafka, si différentes du point de vue des choix stylistiques, font le même emploi du procédé de la « singularisation », si vital et fréquent dans l'esthétique moderniste : dans *Ulysse*, les faits et les événements sont singularisés par la quantité de détails et leur capacité de rapprocher des distances temporelles et spatiales dans une quantité minimale de temps et d'espace narratifs, dans l'instant de la perception du personnage ; chez Kafka, le destin des personnages se développe face à une réalité surnaturelle, paradoxale et inexplicable. Dans les deux cas, l'étrangeté des situations et des points de vue coexiste significativement avec le plan prosaïque et banal ; ainsi l'exubérance linguistique n'élimine pas totalement le sens commun. L'effet produit par ces stratégies est de réintroduire la plénitude de l'expérience et le rythme de l'aventure sans retomber dans le romanesque et le dramatique, la réflexion morale et métaphysique sans détacher les idées du plan empirique : selon Jean-Michel Rabaté, « les écrivains modernistes ont reçu parfois de critiques ou d'éloges pour leur obscurité. [...] leur but n'était pas pourtant de se rendre difficiles, mais

¹ Il s'agit d'une des thèses principales de Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

justement de forcer les lecteurs à une perception différente du monde, les éduquer à voir les choses de manière “différente”¹. »

L’auteur qui plus explicitement qu’aucun autre moderniste a reconnu l’importance du style pour « voir les choses de manière différente », est bien sûr Marcel Proust, qui dans les pages finales d’*À la recherche du temps perdu* écrit : « le style pour l’écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu’il y a dans la façon dont nous apparaît le monde »². Si l’on tient compte de la *Recherche* dans son ensemble, et notamment des réflexions que Proust fait autour de l’art et de la littérature, on comprend mieux que cette « différence qualitative » établit un écart entre les sujets, moins horizontal que vertical : lire un roman n’est pas l’équivalent d’écouter les opinions ou l’histoire de quelqu’un qui nous parle. Dans le quotidien les sujets montrent leur « moi superficiel »³, tandis que « la lecture est pour nous l’incitatrice dont les clefs magiques nous ouvrent au fond de nous-mêmes la porte des demeures où nous n’aurions pas su pénétrer »⁴.

Dans la *Recherche*, les expériences littéraires du personnage sont toujours définies par opposition à l’expérience quotidienne : chaque livre contient ainsi un « morceau idéal [...] une sorte d’épaisseur, de volume, dont mon esprit semble agrandi »⁵. Le narrateur conçoit constamment la littérature à travers une comparaison épistémologique entre la compréhension de la réalité que nous avons dans notre vie, et celle, plus immédiate et plus claire, permise dans la littérature : « l’expérience d’une chose matérielle, même la plus insignifiante, ne permet jamais une pénétration complète de la part du sujet ; ces barrières tombent par contre à l’intérieur de la subjectivité, quand la chose est saisie à travers la lecture »⁶, remarque Adam Wattss. Cette différence agit sur un plan qualitatif que Proust évite d’expliquer entièrement ; elle reste donc mystérieuse, à l’état de « nuance »

¹ J.-M. Rabaté, « Una lingua straniata », *art. cit.*, p. 748.

² *RTP IV*, p. 474.

³ *RTP II*, p. 689.

⁴ M. Proust, *Journées de lecture* [1906], in *CSB*, p. 180.

⁵ *RTP I*, p. 93.

⁶ Adam Watts, *Reading in Proust’s A la recherche* : Le délire de la lecture, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 47-48

entre le monde réel et le monde de la fiction. Le narrateur peut juste faire le constat qu'entre les livres et notre monde, il existe la même différence, non pas seulement épistémologique mais aussi ontologique, qu'entre les personnes :

Comme un officier de mon régiment qui m'eût semblé un être spécial, trop bienveillant et simple pour être de grande famille, trop lointain déjà et mystérieux pour être simplement d'une grande famille, et dont j'aurais appris qu'il était beau-frère, cousin de telles ou telles personnes *avec qui je dînais en ville*, ainsi Beaumont, relié tout d'un coup à des endroits dont je le croyais si distinct, perdit son mystère et *prit sa place dans la région*, me faisant penser avec terreur que Madame Bovary et la Sanseverina m'eussent peut-être semblé des êtres pareils aux autres *si je les eusse rencontrées ailleurs que dans l'atmosphère close d'un roman*.¹

On comprend alors la différence de la fonction de la singularisation littéraire dans les narrations modernistes par rapport à celle décrite par Chklovski. Elle change la perspective sur le monde de façon radicale, mais avec le but de créer des liens entre les personnes et les choses, ou d'ajouter des significations qui passent inaperçues dans la vie : « cette découverte que l'art pouvait nous faire faire n'était-elle pas, au fond, celle de ce qui devrait nous être le plus précieux, et de ce qui nous reste d'habitude à jamais inconnu, notre vraie vie [...] ? »². Entre du roman et la découverte de soi-même que le narrateur accomplit dans la fiction, une relation structurelle existe :

Les associations subjectives, individuelles, ne sont là que pour être dépassées vers l'Essence [...]. Mais l'essence, de son côté, n'est plus l'essence stable, l'idéalité vue, *qui réunit le monde en un tout* et y introduit la juste mesure. L'essence selon Proust [...] n'est pas quelque chose de vu, mais une sorte de *point de vue* supérieur. Point de vue irréductible, qui signifie à la fois la naissance du monde et le caractère original d'un monde.³

D'un côté, le roman de Proust retrouve dans la singularité prosaïque des êtres particuliers la possibilité d'un sens supérieur, que des expériences comme la nature, la société, l'amour et enfin l'art suggèrent concrètement à travers le sentiment de la beauté. De l'autre, tout ce que le sujet empirique imagine comme beau, harmonieux, vrai et éternel, l'expérience de la vie le montre indifférent,

¹ RTP III, p. 393-394.

² RTP IV, p. 459.

³ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, P.U.F., 1964 (1986), p. 133, nous soulignons la première phrase.

hétérogène, relatif et éphémère : à la fin de sa vie, et juste avant d'entreprendre l'œuvre, le personnage comprend tardivement que ce n'est pas un malheur personnel, mais une loi universelle, « le Temps », qui conditionne et fait mourir les êtres, mais cette découverte est aussi la vérité fondamentale qui justifie la vie comme matière de l'œuvre d'art, et le « point de vue supérieur » qui permet de la réaliser, puisque « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. »¹. Antoine Compagnon a affirmé dans un ouvrage de référence que Proust n'a pas vraiment voulu écrire le roman décrit dans les digressions théoriques du roman, ajoutant que si vraiment l'œuvre était la vie « éclaircie », « conforme au modèle idéal tracé dans *Le Temps retrouvé* [...] ce livre-là [...] nous aur[ait] ennuyés »². Peut-être que la théorie finale sur le rapport entre la vie et l'art prend tout son sens si elle est confrontée avec les découvertes esthétiques que le personnage fait lors de son séjour à Balbec dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, premières réflexions du narrateur autour du « côté Dostoïevski de Mme Sévigné »³ qui reviendront tout au cours de la *Recherche*⁴ en trouvant leur confirmation dans l'œuvre impressionniste du peintre Elstir :

Je me rendis compte à Balbec que c'est de la même façon que lui qu[e Mme de Sévigné] nous présente les choses, dans l'ordre de nos perceptions, au lieu de les expliquer d'abord par leur cause. [...], je fus ravi par ce que j'eusse appelé un peu plus tard (ne peint-elle pas les paysages de la même façon que lui, les caractères ?) le côté Dostoïevski des *Lettres de Madame de Sévigné*.⁵

Karen Haddad a souligné l'importance capitale des principes contenus dans ce passage et dans sa reprise explicative dans la *Prisonnière* en relation avec les méditations d'esthétique de l'*Adoration perpétuelle* aussi que pour la structure narrative de la *Recherche* : « la loi découverte à travers Mme de Sévigné, Elstir et Dostoïevski, qui implique la répétition d'une même expérience et le retardement

¹ RTP IV, p. 474.

² Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989, p. 302.

³ RTP III, p. 880.

⁴ Dans *Le Temps retrouvé*, peu de pages après la longue pause de l'*Adoration perpétuelle*, quand le narrateur dira que c'est ainsi qu'il faudrait raconter la guerre, « la peindre comme Elstir peignait la mer, par l'autre sens, et partir des illusions, des croyances qu'on rectifie peu à peu, comme Dostoïevski raconterait une vie », in RTP IV, p. 560.

⁵ RTP II, p. 14.

de la vérité [...] est une indication essentielle sur le sens de son itinéraire, et sur l'esthétique qu'il devra, à son tour, adopter »¹.

Un commentateur comme Carlo Ginzburg a su comprendre l'importance théorique et la portée générale de ces passages, les insérant à un point décisif dans l'histoire de la singularisation en tant que procédé logique. Selon Ginzburg, la *Recherche* comporte une rupture par rapport à la tradition qu'on trouve encore dans l'explication formelle suivie par Chklovski, selon laquelle

la singularisation est un moyen employé pour franchir les apparences et atteindre à une compréhension plus profonde de la réalité. Le but de Proust semble d'une certaine manière l'opposé, c'est-à-dire de protéger la fraîcheur des apparences de l'intrusion des idées, en présentant les choses selon l'ordre de leur perception, avant que les idées puissent les contaminer.²

L'art rend imprévisible et pleine la même existence que la réflexion *a posteriori* fait paraître vide et banale. Pour comprendre l'expression « éclaircir la vie », il faut ne pas la traduire par « expliquer », mais plutôt par le sens étymologique du mot « illustrer » : illuminer, recouvrir de clarté et vérité la vie telle qu'elle est, que nous ne voyons pas quand nous sommes trop occupés à vivre pour en apprécier la beauté, la plénitude ou la terrible vérité.

Le fonctionnement de ce principe dans les narrations de Proust, Joyce et Kafka constitue l'hypothèse fondamentale de cette étude : comprendre si, et de quelle manière, à un moment historique déterminé de son développement formel, le discours du récit prend pour objet la « différence ontologique » derrière des expressions banales, pauvres en signification et malgré cela troublantes comme « vie authentique » ou « vraie vie » et leurs correspondants négatifs. Ces ouvrages ne sont pas que des formes, des représentations de mondes indépendants, mais des organisations possibles du seul monde possible, à savoir des ontologies, qui se font à travers l'insertion de la relativité de l'expérience individuelle à l'intérieur du discours narratif – le discours qui dit toujours « c'était ainsi », selon la certitude de l'expérience.

¹ Karen Haddad, *L'illusion qui nous frappe. Proust et Dostoïevski. Une esthétique romanesque comparée*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature générale et comparée », 1995, p. 31.

² Carlo Ginzburg, « Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario », in *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, coll. « Culture », 1998, p. 30.

Un paradigme possible du modernisme narratif ?

La perspective adoptée dans cette étude considère comme complémentaires les axes problématiques qu'on vient de résumer : le modernisme apparaît à la fois comme « *Zeitgeist* », carrefour de phénomènes culturels pluriels et hétérogènes, comme « station historique » du développement des genres narratifs et enfin comme « idéal romanesque », modèle possible récurrent auprès d'ouvrages différents. La démarche comparatiste est d'autant plus nécessaire, qu'aucun ouvrage isolé pourrait rendre compte de façon exhaustive de tous ces axes conceptuels : le modernisme est une catégorie relationnelle concernant des faits littéraires souvent très éloignés et apparemment incompatibles. De cette manière, Proust, Joyce et Kafka sont envisagés en tant qu'écrivains représentatifs de la tendance moderniste majoritaire au début du XX^e siècle, mais ce rapport peut aussi être renversé : la perspective théorique et historique donnée par le modernisme, offre à l'approche comparatiste entre Proust, Joyce et Kafka un cadre conceptuel permettant de mettre en relation ces auteurs au-delà de rapports de fait presque inexistants, et rendant les asymétries et divergences de cette relation utile à la formation d'un paradigme possible.

La comparaison revêt une fonction fondamentale dans la définition des idées et des mentalités qui les conçoivent, à la condition qu'elle sache produire des configurations de sens parmi ses objets. Or, la symétrie et l'analogie ne sont qu'une des figures possibles de sens, et ne suffisent pas toujours à rendre un cadre systématique, qui au contraire doit tenir le plus possible compte des mouvements divergents. Ces derniers jouent un rôle prééminent : les rapprochements d'objets inégaux « favorisent également le progrès dans la généralisation théorique, puisque l'étude des réalités très diverses permet de distinguer ce qui peut être considéré comme invariant et ce qui est spécifique, dans chaque configuration examinée¹. »

Il en va de même quand on cherche à comprendre la signification de ces relations dans la perspective historique des formes narratives. Dans les exemples

¹ A. M. Boschetti, « Pour un comparatisme réflexif », *art. cit.*, p. 11.

indiqués, on a vu que le type d'événements dans le récit kafkaïen, l'emploi des flux de conscience dans *Ulysse* et l'idée de littérature explicitée par le narrateur de la *Recherche*, résultent du mélange des deux instances formelles qui sont les prémisses historiques de l'esthétique du roman moderniste : la vision désenchantée du réel et le principe de l'autonomie créatrice ne sont plus opposés ni séparés, mais constituent ensemble une nouvelle idée de la narration comme ontologie du monde présent fondée subjectivement. Il ne semble pas anodin que Proust, Joyce et Kafka aient été tous les trois sous l'influence des romans de Flaubert¹, l'écrivain chez qui ces deux instances se trouvent encore dans un rapport conflictuel, où l'explication des mondes humains tend à leur destruction, plutôt qu'à leur structuration dans une nouvelle vision.

Les procédés de la singularisation chez Proust, Joyce et Kafka satisfont les conditions préliminaires à la reconnaissance d'une « différence ontologique » et donc à la mise en place de questions sur le sens global de l'existence : les notions habituelles, l'acceptation non-critique de l'existence, la banalisation de la vie, bref, l'être comme « concept allant de soi » que le questionnement métaphysique a pour effet de déstabiliser. Cependant, l'inclusion de la différence ontologique dans le roman n'implique pas l'adoption d'une posture philosophique comme celle de Heidegger, l'herméneutique, c'est-à-dire « l'interprétation de l'être comme tel ». À la différence des romans sartriens, où la question du sens de l'être s'impose par le refus subjectif des pulsions vitales, ou de *L'homme sans qualités* de Musil, dans les romans de Proust, Joyce et Kafka personne ne décide « de prendre congé de sa vie »² pour mieux l'examiner. Au contraire, chez Joyce l'extension des possibilités de l'expérience commune se donne au cours d'une typique tranche de vie, où le personnage ne cesse jamais de sentir, désirer, penser à ses affaires pour « interpréter » ou expliquer « l'être en tant que tel ». Également

¹ Voir notamment: Walter H. Sokel, « What Kafka learned from Flaubert : "Absent-minded window-gazing" and "The judgment" », in Stanley Corngold (éd.), *Kafka for the twenty-first century*, Rochester, Camden House, 2011. Claude Jacquet et André Topia, (éds.), *James Joyce. 2, "Scribble" 2 : Joyce et Flaubert*, n° spécial de : *La Revue des lettres modernes*, Paris, Lettres Modernes, 1990. Mireille Naturel, *Proust et Flaubert. Un secret d'écriture*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1999.

² Robert Musil, *L'Homme sans qualités* [1933-1939], trad. par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, coll. « Le Don des langues », 1956 (1979), vol. I, p. 55.

chez Kafka, on voit bien que l'événement qui suscite la perception de la « différence ontologique » est entièrement absorbé par la continuité prosaïque de la vie, pendant que cette dernière acquiert une apparence mystérieuse et absurde.

La différence par rapport à la posture herméneutique prescrite par Heidegger est encore plus explicite dans la *Recherche*, où l'abondance d'interprétations par lesquelles le narrateur explore l'« être » de l'« étant » dépende de « signes » que la réalité offre au cours de la vie, et non d'une aptitude particulière ou d'un langage spécifique : selon Gilles Deleuze, « à l'idée philosophique de “méthode”, Proust oppose la double idée de “contrainte” et de “hasard”. La vérité dépend d'une rencontre avec quelque chose qui nous force à penser, et à chercher le vrai¹. » Autrement dit, l'épisode de la madeleine trempée dans le thé, où la mémoire involontaire semble justifier la narration de soi entreprise par le personnage, et par conséquent aussi la recherche de la vérité relève d'une sensation de bonheur éprouvée par le sujet et non d'un détachement impersonnel. La façon avec laquelle Proust organise les concepts à l'intérieur d'un récit romanesque à travers un « essai fictionnel », où des lois, des idées et des constructions abstraites accompagnent l'action irréfléchie des personnages, est justement liée à la nature subjective de ce genre de spéculation : « la situation singulière des séquences essayistiques [...] *incluses* dans des romans, [...] a des conséquences sur la nature de l'énonciation et du *je*. [...] le je de l'essayiste doit renvoyer à une personne réelle »², ce qui n'est pas le cas dans la *Recherche*. On ne comprendra pas ici cette réalité du « je » au sens de « non fictionnel » comme référée à la personne de l'auteur, mais plutôt comme cette particularité déterminée de la compréhension qui dans le langage métaphysique s'appelle « ontique » ou « pré-ontologique » : toute « vérité générale » que le narrateur élabore relève des moments que le personnage n'a fait que vivre comme des expériences.

Cela mène au désaccord le plus important avec la posture philosophique existentialiste, relevant de la nature irréductiblement narrative de la fiction chez Proust, Joyce et Kafka, qui impose à leurs discours la structure du récit que

¹ G. Deleuze, *Marcel Proust et les signes*, op. cit., p. 25.

² Vincent Ferré, *L'Essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch et Dos Passos*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2013, p. 188.

Heidegger distingue nettement de la pensée : « philosophiquement le premier pas à faire pour arriver à comprendre le problème de l'être, c'est déjà *μῦθον τινα διηγεσθαι*, ne pas raconter une histoire »¹. Au contraire, le roman et le récit moderniste, même quand une question du sens de l'être vient à se poser, ne sont jamais abstraits du monde de « l'étant en tant qu'étant », c'est-à-dire, des personnes et des choses prises dans leur singularité. On n'a pas donc affaire à des *Dasein*, mais encore à ce sujet traditionnel que Heidegger aurait refusé, attaché à son contexte immédiat et cherchant à s'appropriier le monde, incapable de comprendre « l'être » en dehors de sa situation particulière.

Cette première objection que le roman moderniste suscite contre le modèle heideggérien rejoint la problématique générale que cette étude veut comprendre comme l'énigme insoluble des textes modernistes, celle que résume la formule (paradoxale dans la perspective existentialiste) d'« ontologie du sujet » : comment est-il possible que, sans sortir de la perspective quotidienne des expériences vécues à la première personne par des personnages tels qu'ils se sont fixés dans la tradition romanesque à la fin du XIX^e siècle, le roman moderniste parvienne à poser des questions fondamentales concernant la vérité sur le monde comme totalité et sur les êtres qui l'habitent en tant qu'individus ?

À cette première objection il faut en ajouter une deuxième : le questionnement ontologique suscité par les romans de Proust, Joyce et Kafka ne se réfère pas à des conditions de la connaissance qui étaient déjà données depuis toujours, comme Heidegger le postule au fondement de son argumentation philosophique : « “Présupposer” l'être consiste dans ces conditions en un aperçu anticipé sur l'être [...]. Cet aperçu sur l'être indiquant la direction à suivre naît de l'entente courante de l'être dans laquelle nous nous mouvons toujours déjà *et qui relève en fin de compte de ce qui constitue l'essence du Dasein même*². » La « différence ontologique » des modernistes n'existe pas en dehors du texte où elle est racontée, conformément à une conception partagée que l'on peut qualifier d'autonomie esthétique : « les auteurs modernistes visent à transmettre leur vision en développant une forme individuelle du langage. Ce style unique est censé

¹ M. Heidegger, *Être et temps*, op. cit., p. 29.

² *Ibid.*, §2, p. 31-32.

incarner, *être* la subjectivité de l'auteur. L'auteur moderniste s'identifie métaphoriquement avec son texte »¹. Pour cette raison l'objet de cette étude concerne des « ontologies du sujet » au pluriel, car il y aura autant d'ontologies que de sujets et autant de sujets que d'ouvrages narratifs. Cette formulation nécessite d'être pleinement éclaircie dans la phase préliminaire de cette étude : le premier chapitre examine les implications théoriques que la notion esthétique d'autonomie prend quand elle est appliquée aux actes narratifs. Cependant Au delà de ce problème fondamental, d'autres objections restent à prendre en compte.

Proust, Joyce et Kafka dans le canon moderniste

L'appartenance de Proust, Joyce et Kafka au canon littéraire du modernisme ne soulève désormais plus de débat. Une partie essentielle de leur œuvre a été produite dans les mêmes années, ce qui permet d'établir un premier parallélisme chronologique entre leurs projets d'écriture respectifs. Entre 1912 et 1915, Kafka rédige quelques-uns de ses ouvrages les plus importants, comme les romans *L'Oublié* (1912-1914) et *Le Procès* (1914-1915), ou les récits *Le Verdict* (1912-1913) et *La Métamorphose* (1912-1915). À la même période, Joyce fait paraître les ouvrages *Dublinois* (1904-1914) et *Portrait de l'artiste en jeune homme* (1907-1916), pour commencer en 1918 la publication d'*Ulysse*, en feuilleton, pour la revue littéraire américaine *Little Review*. Le 14 novembre 1913, *Du côté de chez Swann* est imprimé chez Grasset : il s'agit du premier achèvement d'un projet romanesque par Proust, qui l'a conçu dès 1908 et le poursuit jusqu'à la fin de ses jours, en 1922.

La décennie suivante est donc celle pendant laquelle Proust, Joyce et Kafka atteignent le plus haut degré de leur maturité artistique. Cette décennie verra pourtant sa fin marquée par l'ordre testamentaire donné par Kafka que tous ses écrits inédits soient jetés aux flammes après sa mort², qui aura effectivement lieu le 3 juin 1924. Bien avant cette date, Kafka a composé les fragments de son plus grand roman inachevé, *Le Château* (1922). *Ulysse* est publié à Paris la même

¹ Ernst Van Alpen, « Configurations of Self : Modernity and Distraction », in *Modernism, op. cit.*, t. I, p. 339.

² Franz Kafka, « [Les Deux "testaments"] », *OC IV*, p. 1195-1196.

année, marquée également par la mort de Marcel Proust, après que la publication intégrale de son roman a été confiée à Gaston Gallimard¹, qui achèvera cette mission en 1927 avec la parution du dernier volume d'*À la recherche du temps perdu*.

Ce premier aperçu met en relief des coïncidences chronologiques intéressantes dans la production de ces trois auteurs, mais permet également et surtout la mise en évidence d'un parallélisme important entre les périodes de leur formation et de leur maturité et les deux phases déterminantes du modernisme littéraire : dans sa « généalogie du modernisme », Micheal Levenson les classe respectivement comme celles de la « provocation » (1908-1914), pendant laquelle les avant-gardes imagistes anglaises sous le patronage de T.E. Hulme et d'Ezra Pound marquent une discontinuité par rapport à la littérature du siècle précédent, et de la « consolidation » allant de l'après-guerre aux environs de 1922, date de parution de « La Terre vaine » par T.S. Eliot.²

Du point de vue de la critique, Proust, Joyce et Kafka sont depuis longtemps inclus dans le canon moderniste. Ce sont des auteurs reconnus du modernisme anglo-saxon, comme le poète irlandais William Butler Yeats, qui témoigne un intérêt particulier pour le jeune Joyce dès 1902³. La vraie reconnaissance des ouvrages de Joyce dans le milieu littéraire est essentiellement due à Ezra Pound, qui permet la publication en feuilleton du *Portrait de l'artiste en jeune homme* dans la revue londonienne *The Egoist* entre 1914 et 1915, puis celle d'*Ulysse* à partir de 1918 pour la revue américaine *Little Review*, dont Pound soignait la correspondance depuis l'Angleterre. C'est grâce à lui que Joyce, encore inconnu, a pu se rapprocher de figures-clés comme T.S. Eliot et Wyndham Lewis. Ce dernier attaque directement Joyce en 1927, en émettant des doutes sur son esprit

¹ Marcel Proust, lettre à Gaston Gallimard du 30 octobre ou 1^{er} novembre 1922 : « Je crois en ce moment que le plus urgent serait de vous livrer tous mes livres. ». In *Corr.*, t. XXI, p. 529.

² Micheal Levenson, *A Genealogy of Modernism. A Study of English Literary Doctrine 1908-1922*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 37 et p. 137.

³ La sympathie que Yeats montra envers le jeune étudiant de Dublin ne lui était pas entièrement rendue. Voir R. Ellmann, *James Joyce, op. cit.*, p. 127 : « Leur rencontre offre une signification symbolique dans la littérature moderne, comme celle de Heine et de Goethe. [...] Yeats, fraîchement débarqué de Londres, appartenait à un groupe d'écrivains que Joyce ne connaîtrait jamais et Joyce connaissait les membres et les entrailles d'une ville dont Yeats ne connaissait bien que la tête. » Sur l'inclusion de Yeats dans le canon moderniste, voir E. Wilson, *Axel's Castle, op. cit.*, p. 26-64 et M. Bell, *Literature, Modernism and Myth, op. cit.*, p. 41-67.

d'avant-garde, le définissant « le membre inévitable de la Renaissance romantique irlandaise, influencé par le naturalisme français – le Maupassant dublinois »¹. Cependant, dans son recueil de mémoires paru en 1937, Lewis inclut Joyce parmi les « Hommes de 1914 », un groupe comprenant, outre lui-même, Ezra Pound et T.S. Eliot, considérés comme les novateurs les plus influents en langue anglaise². Il s'agit du premier témoignage critique de l'inclusion de Joyce dans le groupe de l'avant-garde de langue anglaise. Cependant, l'importance de l'œuvre de Joyce pour la compréhension du roman moderniste et de l'idée plus générale de modernité dépasse ses affinités avec le groupe anglais des imagistes : « La reconnaissance de James Joyce par les plus hautes instances de l'univers littéraire l'a placé d'emblée en position de fondateur et l'a transformé en une sorte d'« unité de mesure » de la modernité littéraire à partir de laquelle on a « estimé » le reste de la production »³, remarque Pascale Casanova.

L'appartenance de Joyce au modernisme littéraire est déjà suffisamment attestée par ses liens avec Ezra Pound, d'abord, puis avec Eliot et les revues d'avant-garde du monde anglophone. Ces relations seront attestées par la correspondance de Joyce, et aussi par les articles de Pound et Eliot. Dans le cas plus particulier de Proust, nous n'avons malheureusement pas ce type d'échange direct, même si une prise de contact avec Eliot est mentionnée dans sa correspondance. L'intérêt de T.S. Eliot pour l'auteur de *Swann*, découle sans doute de la médiation effectuée par Jacques Rivière, auprès duquel T. S. Eliot travaillait comme correspondant anglais pour la *Nouvelle revue française* :

Votre correspondant (?) anglais M. Eliot me demande quelque chose pour une revue qu'il fonde à Londres *Le Criterion* et qu'on me dit devoir être très bien. Je lui répondrai. Mais si par hasard vous le voyez, dites-lui que le plus pratique serait un morceau extrait par moi d'un volume *déjà* paru, et non encore traduit. Du reste

¹Wyndham Lewis, *Time and Western Man* [1927], Santa Rosa, Black Sparrow, 1993, p. 73.

²Wyndham Lewis, *Mémoires de feu et de cendre* [1937], Paris, Christian Bourgeois, 1990, p. 34 : « nous sommes faits d'une étoffe plus rude : les "Hommes de 1914" ne sont pas excessivement sensibles. ». Voir aussi Stephen Sicari, *Modernist Humanism and the Men of 1914 : Joyce, Lewis, Pound, and Eliot*, Columbia, The University of South Carolina Press, 2011.

³Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999 (2008), p. 45-46.

sur toute cette question Eliot, il s’y mêle en effet une question Schiff des plus délicates.¹

La question « des plus délicates » que Proust évoque renvoie à un récit que Rivière aurait refusé pour la *Nrf*. L’écrivain et traducteur anglais Sidney Schiff avait également mis Proust en contact avec Wyndham Lewis², et organisé la fête du 18 mai 1922, où Proust et Joyce se seraient rencontrés – sans échanger d’ailleurs un seul mot significatif sur *Ulysse* ou sur la *Recherche*, selon les témoignages de cette soirée célèbre. Avec de pareils intermédiaires, il n’est pas improbable de penser que la collaboration avec des représentants du modernisme anglo-saxon aurait pu avoir lieu, si la mort de Proust n’était pas intervenue. Après sa mort en 1922, la revue d’Eliot s’intéresse à la publication posthume des volumes de la *Recherche*, en publiant un fragment en 1924³.

En ce qui concerne le point de vue des « études modernistes », Edmund Wilson incluait déjà la *Recherche* en position privilégiée dans son travail de canonisation : « Marcel Proust est le premier romancier important à appliquer les principes du symbolisme à la fiction⁴. » Si une affirmation pareille est douteuse du point de vue de l’histoire littéraire contemporaine, il n’en reste pas moins que Wilson avait compris l’innovation formelle impliquée par la poétique de la mémoire, à travers laquelle l’imagination se concilie avec l’objectivité de la construction : « ses personnages personnifient les différentes pulsions et émotions de l’auteur : et leurs relations au niveau de l’histoire répondent vraiment à celles-là. [...] Nous sentons que son monde est réel et complet [...] dans la mesure où nous reconnaissons ces éléments comme formant un tout organique⁵. » Dans une critique plus récente, David Ellison voit l’incontournable l’épisode de la petite madeleine trempée dans le thé comme « une icône de la littérature moderniste » ; il utilise des termes pareils à ceux employés précédemment pour définir le caractère « ontologique » de la perspective narrative proustienne : « en tant qu’être humain, le narrateur est assujéti aux “vicissitudes de la vie” [...].

¹ Lettre à Gaston Gallimard du 7 juillet 1922, in *Corr.*, t. XXI, p. 345.

² Voir la lettre à Wyndham Lewis du même jour, *ibid.*, p. 347.

³ Marcel Proust, « The Death of Albertine », trad. par C. K. Scott Moncrieff, *Criterion*, juillet 1924 (2), p. 376-394.

⁴ E. Wilson, *Axel’s Castle*, *op. cit.*, p. 132.

⁵ *Ibid.*, p. 176-177.

Cependant, allant dans une direction opposée, l'expérience de la petite madeleine est le signe de quelque chose de transcendantal¹. »

Les récits de Kafka ont attiré l'attention des études modernistes en raison de leur ambivalence existentielle, oscillant entre les sphères empirique et spirituelle². L'affiliation de Kafka au modernisme doit beaucoup à sa réception par des représentants de l'esthétique néo-marxiste comme Walter Benjamin et Theodor Adorno : « comme Beckett, Kafka était responsable de la création des “ouvrages obscurs” du modernisme [...], dévoués à l'absurdité de la vie moderne [...] et à ce qu'il y a de faux dans la vérité »³. L'obscurité systématique dans la construction des récits kafkaïens est même interprétée comme une métaphore des problèmes épistémologiques du modernisme : « “Le Souci du père de famille” reproduit la quintessence des textes modernistes, [...] en tant que reflet général des tentatives futiles visant à attraper la connaissance définitive de *n'importe quel* concept »⁴.

La situation se fait plus problématique en ce qui concerne la perspective comparatiste : le rapprochement entre Proust, Joyce et Kafka n'est pas nouveau, mais il n'a pas encore été toujours approfondie dans une analogie sous l'angle de l'ontologie, bien que cette hypothèse ait déjà été amorcée ou entreprise partiellement. Dans un *Curriculum Vitae* rédigé début 1928, sans doute en vue de l'obtention d'une demande de bourse universitaire, Walter Benjamin annonce déjà un travail de ce genre. Il pose les thèmes des travaux de recherche à venir, le « conte comme forme de transmission originelle et [...] fondamental », et la continuation de ses recherches sur la modernité baroque, puis il déclare : « En outre je garde le projet d'un livre sur les trois grands métaphysiciens que comprend les écrivains contemporains [*die drei Metaphysiker unter den Dichtern*

¹ David Ellison, « Modernism », in Adam Watts (éd.), *Marcel Proust in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 218.

² Franz Kuna, « The Janus-faced Novel: Conrad, Musil, Kafka, Mann », in *Modernism 1890-1930, op. cit.*, p. 449: « comme la mort lente de Gregor Samsa et de l'artiste de la faim symbolisent l'urgence humaine de transcender la vie, [...] la “vivacité” de la sœur et le “corps jeune” de la panthère [...] symbolisent l'incontournable [...] vitalité, énergie de la vie et ses instincts animaux. »

³ Eric Bulson, « Modernism High and Low », in *A Handbook of Modernism Studies, op. cit.*, p. 66.

⁴ Vivian Liska, « Kafka, Modernism, and Literary Theory », *ibid.*, p. 76.

der Gegenwart]: Franz Kafka, James Joyce, Marcel Proust¹. » L'association entre les trois auteurs a d'ailleurs été reprise par Theodor Adorno dans son essai sur le narrateur contemporain :

Ce que les grands romanciers de ce temps ont en commun, c'est que l'ancienne exigence du roman – le « c'est ainsi » –, si elle est pensée jusqu'au bout, libère un déferlement d'images primitives historiques, dans les souvenirs involontaires de Proust comme dans les paraboles de Kafka et dans les cryptogrammes épiques de James Joyce.²

Adorno propose un modèle de tradition littéraire qui ne prend au sérieux que les écrivains qui ont su élaborer une nouvelle conscience esthétique, qui adapte le discours narratif au nouveau panorama historique. Il fait commencer cette tradition avec Proust, Joyce et Kafka, et la fait arriver jusqu'à l'œuvre de Samuel Beckett, qui « apparaît comme le disciple de Proust et l'ami de Joyce »³ et « est à peu près à Kafka ce que les compositeurs de musique sérielle sont à Schönberg »⁴.

Benjamin et Adorno mettent en lumière un « air de famille » rapprochant les ouvrages de Proust, Joyce et Kafka, du fait, comme le souligne Adorno, de leur différence par rapport au passé et aux représentations conventionnelles de la réalité et, selon l'intuition de Benjamin pour la profondeur de leur horizon métaphysique. Ces deux pans de la recherche n'ont pas été ignorés par la critique comparatiste plus récente.

L'essai d'Hugo Azérad sur l'épiphanie prend en compte l'enrichissement de l'expérience perceptive chez Proust, Joyce et Faulkner comme un trait décisif et irréversible du renouvellement du récit au XX^e siècle : « Le roman moderne réinstaure la poésie comme mode d'investigation du réel, qui ne force pas le matériau observé, mais l'effleure à l'aide d'une constellation d'images qui tentent

¹ Walter Benjamin, *Curriculum Vitae. III*. [1928], in *Écrits autobiographiques*, éd. par Erich Schweppenhäuser et Rolf Tiedemann, trad. par Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier, Paris, Christian Bourgois, coll. « Choix-Essais », 1990 (1994), p. 32-33.

² Theodor W. Adorno, « La Situation du narrateur dans le roman contemporain », in *Notes sur la littérature* [1958], trad. de Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 42.

³ Theodor W. Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », *ibid.*, p. 213.

⁴ *Ibid.*, p. 221.

de faire fusionner le regard et l'objet »¹. Le travail de Philip Weinstein sur Proust, Faulkner et Kafka, *Unknowing : The Work of Modernist Fiction* (2007), insiste au contraire sur l'appauvrissement de la connaissance directe du monde chez les trois auteurs. La question épistémologique fait également l'objet de l'essai intitulé *A Mirror in the Roadway: Literature and the Real World* (2005) par Morris Dickstein, qui examine le développement du réalisme dans les textes narratifs de Kafka, Joyce et Beckett. L'auteur actualise la métaphore stendhalienne du roman comme « miroir qu'on promène le long d'un chemin », pour mettre en lumière dans quelle mesure le roman moderniste « est une manière plus subtil de refléter [mirroring] la réalité, une nouvelle façon de cartographier les interactions entre le monde intérieur et l'extérieur »². Enfin, le travail récent de Violeta Satirova, *Consciousness in Modernist Fiction* (2013), se penche avec beaucoup de précision sur les nouvelles techniques narratives employées par D.H. Lawrence, Joyce, et Virginia Woolf pour la représentation romanesque de la conscience individuelle, revendiquant la primauté d'un point de vue formaliste. Ce travail, reste ainsi fort partiel par rapport à d'autres questions, notamment philosophiques et concernant la notion de subjectivité au début du siècle, et, surtout, il néglige par là la dimension européenne et la portée globale désormais reconnue à la notion de modernisme.

Ce premier aperçu critique montre la prévalence de thèmes classiques, comme par exemple la problématisation de la subjectivité et de la représentation réaliste chez ces trois auteurs. Proust, Joyce et Kafka ont participé des mêmes transformations au sein du champ littéraire à la fin du XIX^e siècle avec des perspectives différentes, qu'il s'agisse de la crise du naturalisme international, ou de la reprise de thèmes romantiques comme l'empire de l'imagination, et l'indépendance de l'artiste « génial ». Même si dix ans séparent la naissance de Proust (1871) de celle de Joyce et Kafka (respectivement nés en 1882 et 1883), on peut tout à fait les considérer comme « absolument contemporains » des tendances majeures qui traversent l'Europe littéraire. Dans le deuxième chapitre, nous

¹ Hugo Azérad, *L'univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner : le concept d'épiphanie dans l'esthétique du modernisme*, Berne, Peter Lang, 2002, p. 12.

² Morris Dickstein, *A Mirror in the Roadway : Literature and the Real World*, Princeton, Princeton University Press, 2005, p. 9.

tenterons d'établir une généalogie du modernisme en suivant la formation de l'autonomie esthétique et intellectuelle à l'époque de Proust, Joyce et Kafka.

Cependant, venant s'opposer aux tentatives de rapprochement, la même critique littéraire qui les célèbre établit des différences insurmontables entre leurs thèmes et poétiques :

Dix-huit mois seulement séparent la mort de Kafka de celle de Marcel Proust. Une grande part de la littérature du demi-siècle qui a suivi, a procédé de l'un ou de l'autre. Le plus « nihiliste » des deux n'est sans doute pas Kafka. Dans l'enfer de *Temps retrouvé*, personne n'échappe à la damnation ; dans cette hécatombe des valeurs, seul subsiste à la fin le travail de l'artiste, qui, avec ces matériaux sordides, édifie l'œuvre admirable du souvenir. Kafka, du moins, croit à la justice, même s'il ne la trouve pas. Kafka et Proust ouvrent dans leur siècle deux grandes avenues, mais il faut choisir l'une ou l'autre.¹

De façon plus polémique, Franco Moretti établit une opposition frontale, lorsqu'il interprète « Joyce contre Proust » dans son essai sur la forme épique dans l'âge moderne². Quelle qu'en soit la raison, la comparaison entre Proust, Joyce et Kafka met dans plusieurs cas en relief une divergence plutôt que des analogies. Cela découle sans doute de l'absence de « rapports de fait » entre les trois auteurs, mais aussi des difficultés d'un rapprochement entre leurs ouvrages, du fait d'importantes asymétries dont il faut bien tenir compte.

Ces divergences s'expliquent par le fait que Proust, Joyce et Kafka, même s'ils vivent et surtout écrivent à la même période, réagissent en fait à des espaces littéraires très différents : à la fin du XIX^e siècle, Paris est la capitale d'une nation moderne et souveraine, qui constitue le centre culturel consacré et consacrant de l'art et de la littérature européenne. Dans la perspective globale donnée par Pascale Casanova, il s'agit donc de « la ville dotée du plus grand prestige littéraire du monde. Paris est une "fonction" nécessaire, comme le dit Valéry, de la structure littéraire³. » Dublin et Prague sont au contraire des centres urbains de provinces impériales situés à la périphérie de l'Europe. En outre, Joyce et Kafka entretiennent une relation assez problématique, sinon conflictuelle, avec leur

¹ Claude David, « La fortune de Kafka », in F. Kafka, *OC I*, p. XII.

² Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Turin, Einaudi, 1994 (2003), p. 140.

³ P. Casanova, *La République mondiale des lettres, op. cit.*, p. 47.

milieu culturel : Joyce, « qui, refusant les pratiques et les normes esthétiques nationales irlandaises, a cherché à fonder une littérature irlandaise libérée du fonctionnalisme national »¹, décida de quitter l'Irlande en 1904, tout en restant incapable d'écrire une seule ligne qui ne parle pas de sa ville natale, tandis que Kafka, en tant que membre de la minorité juive de langue allemande à Prague, manifeste souvent son malaise identitaire : « comme Joyce a décidé d'écrire en anglais mais de subvertir cette langue de l'intérieur, Kafka se résout donc pour l'allemand, mais pour poser littérairement des questions littéraires, politiques et sociales inconnues avant lui, et tenter de retrouver, en allemand, les catégories propres à la littérature yiddish émergente². »

Le problème de la distance géographique et culturelle entre les trois auteurs fera l'objet des chapitres III et IV de la première partie de ce travail, où la catégorie de modernisme est mise à l'épreuve du caractère hétérogène de la culture européenne au début du XX^e siècle.

Un corpus hétérogène : trois différents projets d'écriture

À cette première asymétrie géographique et culturelle entre les différentes « modernités » qui se configurent au sein de la phase moderniste, viennent s'ajouter d'autres disparités, si l'on considère, partant d'une vue d'ensemble, ce que l'on considère aujourd'hui comme le *corpus* des textes proustiens, joyciens et kafkaïens. Chez Proust, nous pouvons compter sur une bonne quantité d'essais publiés, mais surtout sur une réflexion esthétique qui traverse toute *À la recherche du temps perdu*, dont le dernier volume, *Le Temps retrouvé*, aboutit à une « séquence essayistique » que Proust a intentionnellement placé « dans un lieu retiré, coupé de l'espace de la narration »³, ayant un « effet de bouclage [...] en récapitulant l'essentiel des thèmes abordés par les précédents passages essayistiques de la Recherche⁴. » Rien de tel dans l'œuvre de Joyce, qui à part quelques essais juvéniles, n'a pas laissé de déclarations de poétique, ni

¹ *Ibid.*, p. 71.

² *Ibid.*, p. 382.

³ V. Ferré, *L'Essai fictionnel*, cit., p. 176.

⁴ *Ibid.*, p. 102.

d'expression directe de son idée de littérature, la confiant plutôt à un alter-ego fictionnel, le personnage de Stephen Dedalus, qui disparaît pourtant après *Ulysse*. En effet, à partir de 1917 Joyce bénéficie désormais de la protection de l'éditeur Harriet Shaw Weaver pour la publication de ses ouvrages dans la revue *The Egoist*, et aussi d'une aide matérielle pour résoudre ses éternels problèmes financiers, ce qui lui permet de se consacrer entièrement à son travail de création¹ reposant sur la crise des énoncés abstraits et généraux, comme l'a bien démontré Jean-Michel Rabaté dans son essai sur le contenu théorique d'*Ulysse* : « La parodie adhère à l'interprétation, à l'acte de lecture. Joyce montrera par exemple comment toute théorie repose sur un refoulement des paradoxes qu'entraîne la division du sujet qui l'énonce². » Enfin, en ce qui concerne Kafka, il ne faut pas oublier que toute sa production romanesque, ainsi que les journaux, la correspondance et tous ses fragments narratifs et aphorismes avaient initialement été destinés aux flammes par son auteur – l'accès à la partie la plus significative de son œuvre ayant été permis par la désobéissance de Max Brod, qui au lieu de se cantonner à la fonction d'exécuteur testamentaire, est devenu le premier éditeur des publications posthumes de Kafka. La pensée littéraire de Kafka est presque entièrement gardée dans sa correspondance et ses journaux, même si une grande partie de leur contenu a été perdue.

D'autres asymétries dans la constitution du *corpus* des trois auteurs sont d'autant plus décisives qu'elles reflètent les différentes perceptions qu'ils ont d'eux-mêmes en tant qu'artistes, et les différents rapports qu'ils entretiennent par rapport à leur travail d'écrivain : ainsi, Joyce semble montrer à chaque moment une grande confiance en lui-même, justement à l'opposé des auto-accusations obsessionnelles qui remplissent les journaux de Kafka.

Enfin, même s'il est impossible de lire la *Recherche* de manière approfondie sans se pencher sur la correspondance et les témoignages biographiques autour desquels cet ouvrage s'articule, on ne peut pas pour autant ignorer la cloison

¹ D. Parsons, *Theorists of the Modernist Novel*, op. cit., p. 14.

² Jean-Michel Rabaté, *James Joyce. Portrait de l'auteur en autre lecteur*, Petit-Rœulx, CISTRE, 1984, p. 18.

imperméable que Proust établit dans son essai (inachevé) *Contre Sainte-Beuve*¹, entre les faits de la vie d'un écrivain et son œuvre. Cette séparation est toujours ambivalente, et elle implique une acception non conventionnelle de termes génériques comme la « vie » et le « moi » dans leur relation à la littérature, que Proust considère toujours comme la plus haute forme de subjectivité : « ce n'est pas notre journal, ce sont nos livres que nous écrivons pour nous-même, pour notre véritable nous-même². »

En examinant ces arguments, on analysera parallèlement l'évolution de Proust, Joyce et Kafka, sans pour autant homogénéiser artificiellement leurs parcours : même si des analogies partielles sont toujours possibles – comme celle entre le protagoniste proustien et le personnage de Stephen Dedalus³, ou entre les « préparations du roman » dans la *Recherche* et les *Journaux* de Kafka –, une analyse fondée uniquement sur la piste des analogies entre les trois auteurs ne permettrait qu'une perception superficielle et incomplète du sens de leur œuvre. Il s'agit dès lors plutôt de rendre certaines asymétries opérantes pour une analyse comparée approfondie des ouvrages.

Ni l'œuvre de Kafka, ni celle de Proust ou de Joyce⁴ ne peuvent être considérées comme « achevées ». On a déjà mentionné l'intention de Kafka concernant ses écrits non publiés au jour de sa mort, et son penchant pour le travail « à chaud », instantané et fragmentaire, qui est sans doute la cause de l'inachèvement d'un roman comme *Le Château*. Proust était également incapable de planifier exactement son œuvre, comme en témoignent les différents plans de publication successifs de 1912 à 1922. On sait bien que les méditations finales de *L'Adoration perpétuelle* avaient déjà été rédigées parallèlement au début du

¹ M. Proust, « La Méthode de Sainte-Beuve », *CSB*, p. 220.

² M. Proust, « [Sur Goethe] », *ibid.*, p. 648.

³ Voir « Proust and Joyce Underway: *Jean Santeuil* and *Stephen Hero* », *The Kenyon Review*, 18, 3, 1956, et plus récemment Yves-Michel Ergal, « *Je* » devient écrivain : essai sur Proust et Joyce, Mont-de-Marsan, Éd. interuniversitaires, 1996.

⁴ Parmi les trois, Joyce est certainement l'auteur de l'œuvre la plus « achevée », ayant publié ses ouvrages les plus importants de son vivant, ayant pu même informer son premier biographe Herbert Gorman. Cependant, d'après l'examen des brouillons et la comparaison avec les coquilles présentes dans les premières éditions d'*Ulysse*, Micheal Groden affirme : « Joyce n'a jamais vraiment "terminé" d'écrire *Ulysses*. Par contre, comme il était déterminé à publier son livre le jour de son anniversaire, le 2 février 1922, il était forcé d'arrêter d'écrire. » ; in M. Groden, *Ulysses in Progress*, *op. cit.*, p. 13.

roman entre 1909 et 1912 : à cette époque, Proust imagine une symétrie parfaite entre le *Temps perdu* et le *Temps retrouvé*, et ne cessera par la suite de sa composition de chercher à établir des correspondances binaires¹. À partir de 1914, date de conception du cycle de *Sodome et Gomorrhe*, l'écriture prend une autre allure, perdant de vue le plan initial. Les volumes qui suivent sont des « excroissances » correspondant au « roman avec Albertine »² et au développement du thème de l'inversion sexuelle³, telle qu'effectivement, « l'«impression» produite par le livre, avec un simple coup d'œil sur sa toison, aurait alors été celle de l'existence d'une forte «dominante» dans la tonalité générale, du côté de la thématique de l'inversion sexuelle⁴. »

Le déséquilibre interne à l'économie du roman n'est pas le seul aspect du manque d'homogénéité ; Proust n'a pas eu le temps d'écrire le livre comme il l'aurait voulu, et en 1922 il prévoyait des changements qui auraient même altéré l'aspect et la signification de l'œuvre entière, comme il l'écrit dans une lettre adressée à Gaston Gallimard : « J'ai tant de livres à vous offrir qui, si je meurs avant, ne paraîtront jamais (*À la recherche du temps perdu* commence à peine)⁵. » Et pourtant, contrairement à Joyce et à Kafka, l'intégration des parties de son roman a été la préoccupation majeure de Proust : « On méconnaît en effet trop le fait que mes livres sont une construction, mais à ouverture de compas assez étendue pour que la composition rigoureuse pour laquelle j'ai tout sacrifié soit assez longue à discerner⁶. » C'est cette constante volonté de rigueur structurelle,

¹ Lettre à André Chaumeix du 10 octobre 1920, *Corr.*, t. XIX, p. 519 : « il n'y a pas un détail qui n'en amorce un autre dans le même volume, ou dans les volumes suivants ».

² Lettre à Jacques Boulenger du 12 juillet 1921, *ibid.*, t. XX, p. 396.

³ Cette thèse a une valeur de fondation pour les travaux de génétique proustienne. L'inachèvement du roman était l'un des plus grands soucis de Proust et le reproche le plus fréquent parmi ses premiers lecteurs. Il trouve sa première formulation théorique dans Albert Feuillerat, *Comment Marcel Proust a composé son roman* [1934], Genève, Slatkine, 1972, p. 255-256 : « Les limites du cadre primitif sont bien les mêmes, enfermant l'œuvre entre un début (*Du côté de chez Swann*) et une fin [...] immuables. Mais tout l'entre-deux a été violemment et irrémédiablement disloqué, et sans qu'on puisse trouver la moindre intention constructrice. [...] ce qui devait être le troisième volume de l'ouvrage a enflé, enflé monstrueusement, formant dans l'ensemble harmonieux du début deux énormes excroissances – l'histoire du vice de Charlus et l'histoire d'Albertine – [...] qui ont même complètement changé la signification générale de l'œuvre. ».

⁴ Nathalie Mauriac-Dyer, *Proust inachevé. Le dossier « Albertine disparue »*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2005, p. 56.

⁵ Lettre à Gaston Gallimard du 3 février 1922, in *Corr.*, t. XXI, p. 56.

⁶ Lettre à Benjamin Crémieux du 18 ou 19 janvier 1922, *ibid.*, p. 41.

qui explique les éléments de continuité thématiques et stylistiques présents dans le roman de Proust, aussi par rapport aux écrits de sa jeunesse. Seule la mort de l'écrivain empêche cette volonté de se réaliser, au moins par rapport à l'épisode d'Albertine : « En 1922 [...] l'effort d'intégration s'intensifie jusqu'à toucher certains éléments de la structure la plus ancienne du livre, présents dès 1908 : les "côtés". Si donc l'histoire d'Albertine a pu (et peut encore) sembler garder une relative autonomie [...] c'est, bien sûr, du fait de l'inachèvement de ce processus d'intégration poursuivi jusqu'en 1922 »¹.

On s'aperçoit alors de la différence existant entre l'inachèvement de l'œuvre proustienne, la fragmentation de Kafka, et la rupture totale qui se vérifie chez Joyce entre les premiers romans et les ouvrages de la maturité. On peut reconnaître le moment de cette rupture dans le troisième stade, que Micheal Groden appelle, d'après Hugh Kenner, la « phase radicale »². Cette phase commence avec la composition d'*Ulysse*, allant de l'arrivée de Joyce à Paris en 1920 jusqu'à sa parution en volume de 1922, et correspond à la rédaction des quatre derniers épisodes (notamment « Circé » et « Ithaque ») et au remaniement général de l'ouvrage en fonction du style « encyclopédique », qui sera repris dans *Finnegans Wake* : « au lieu d'imposer des formes extrinsèques de narration à son matériel, pour étendre les points de vue par lesquels les événements peuvent être observés, il commença à réarranger les différents agencements [*arrangements*] que les événements pourraient revêtir par eux-mêmes. »³ Ce bouleversement stylistique permet de situer la rupture, irréversible par rapport aux projets d'écriture antécédents.

Si pourtant chez Joyce la discontinuité signifiée par *Ulysse* rentre dans un projet littéraire que l'auteur suit personnellement au niveau éditorial, chez Kafka, il s'agit moins de ruptures que d'une fragmentation rendant difficile la reconnaissance d'un dessin à long terme. Dans les conclusions de l'éditeur Rudolph Reuss, les notes recueillies par Kafka pendant son séjour à Zürau, que l'on considère comme son legs philosophique le plus important, ne peuvent pas

¹ N. Mauriac-Dyer, *Proust inachevé*, op. cit., p. 67.

² M. Groden, *Ulysses in Progress*, op. cit., p. 23.

³ *Ibid.*, p. 54.

être interprétées comme une pensée cohérente et systématique, restant étroitement attachées à la situation personnelle de Kafka dans les années de maladie :

Lire ces textes spontanément comme des textes « théoriques », c'est-à-dire au sens d'un « enseignement » [...], c'est ignorer aussi l'état de la problématique à laquelle Kafka lui-même se voyait exposé depuis août 1917. Confronté à une situation aporétique devant laquelle il était prêt à capituler, il ne lui était plus possible de formuler des considérations « théoriques » (par exemple sur le « vrai chemin »), selon une *intentio recta* et dans une sorte de seconde naïveté métaphysique.¹

Tandis que Proust décide finalement de recueillir ses projets précédents dans une synthèse qu'il confie à un seul *Lebenswerk*, Kafka et Joyce passent d'un modèle d'écriture à l'autre, avec des écarts très importants au niveau du style – le premier du fait d'un travail d'écriture fragmentaire, et dans la plupart des cas « rapsodique », le second du fait d'un expérimentalisme qui sépare la dernière phase du début de son œuvre.

Une analyse des rapports entre l'écriture littéraire et la relation à soi de l'écrivain s'impose dans le cas de Proust, Joyce et Kafka : la deuxième partie de cette étude s'interroge sur le rapport entre subjectivité et autonomie, à partir de la réflexion sur l'art et la vie qui est toujours centrale et explicite dans les exordes des trois auteurs. Le chapitre V analyse les différentes formes d'investissement personnel caractérisant l'écriture initiale de Proust, Joyce et Kafka. Le chapitre VI considère donc le contraste entre la réalité et l'idéal par rapport à la création des personnages et des mondes fictionnels dans leur prose. Enfin, le chapitre VII met en relief dans quelle mesure on peut définir la narration en termes de « processus de subjectivation », et donc comme un horizon de l'achèvement formel des romans, selon les principes de l'autonomie typique de l'esthétique moderniste.

C'est autour d'une objection implicite à la conception subjectiviste de l'œuvre littéraire qui était mise en évidence dans ces chapitres, que la troisième partie est articulée : en tant que construction vraisemblable de mondes fictionnels, la narration ne peut pas se passer du matériau empirique autour duquel se

¹ Roland Reuß, « Les Feuillettes de Zürau sont-ils des "aphorismes" ? », in Jean-Pierre Morel, Wolfgang Asholt (dir.), *Franz Kafka*, Paris, l'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 2014, p. 72.

structure l'instance subjective des personnages et des narrateurs. Ces deux aspects furent encore perçus comme contradictoires par la théorie naturaliste du roman, mais aussi par les représentants de l'esthétisme, prêchant pour l'indépendance absolue de l'artiste, l'obligation de vraisemblance étant à leurs yeux source de frustration.

Dans l'œuvre moderniste, ces deux points de vue ne sont plus en contradiction, mais se combinent d'une manière nouvelle. Pour traiter ce mélange difficile à saisir, il est possible de partir du concept d'expérience, mettant en valeur son irréductibilité aux notions abstraites de sujet et objet, et à la distinction entre action et pensée, qui perde de toute évidence sa validité dans les ouvrages de Proust, Joyce et Kafka. Dans le chapitre VIII, on cherchera donc à établir le « degré zéro » de l'expérience dans la forme romanesque, tandis que le chapitre IX s'attachera à prendre en considération sa problématisation comme trait général de la pensée de l'époque ; le chapitre X met enfin en relief le lien entre l'expérience, et le questionnement autour de la « différence ontologique ».

PREMIÈRE PARTIE

Généalogie du champ moderniste : autonomie et tradition

*Vous, voulez vous devenir des orphelins, n'avoir plus de Pères ni de
Mères ?
Orphelins dans la souffrance et la peur, toutefois héroïques ?
Uh ! Uh ! Et pourtant, les institutions sont émouvantes !¹*

*Qu'est-ce en effet qu'une
institution sinon un ensemble
d'actes ou d'idées tout institué
que les individus trouvent devant
eux et s'impose plus ou moins à
eux ?²*

*C'est en somme
l'institution de la peinture qui
répond à la question ontologique
portant sur le tableau.³*

Chapitre I. Fiction et nécessité

La crise du modèle naturaliste signifie la fin du modèle scientifique comme critère de vérité pour les romanciers. La formation d'un espace littéraire indépendant devient le nouvel horizon des genres narratifs à la fin du XIX^e siècle : « refusant apparemment toute rivalité avec la science, le modernisme cherche souvent à porter au jour un autre royaume où la littérature peut réclamer sa priorité dans la recherche de vérité et connaissance⁴. » La tradition littéraire elle-même a longtemps gardé cette exclusivité grâce à son prestige et son influence, mais le contexte de la modernité abolit de façon générale chez les écrivains la volonté d'imitation directe des formes et des modèles anciens. Cela n'empêche pas pour autant la nécessité de considérer l'attitude particulière des modernistes vis-à-vis de l'héritage culturel archaïque, en tant que facteur indispensable à leur réforme de la fiction.

¹ Pier Paolo Pasolini, *L'énigme di Pio XII*, in *Tutte le poesie*, t. II, édité par W. Siti, Milan, Mondadori, 2003, p. 20.

² Marcel Mauss, « Du phénomène social », in *Œuvres*, prés. de Victor Karady, Paris, Minuit, coll. « Le Sens commun », 1981, vol. III, p. 150.

³ Vincent Descombes, *Proust, philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987, p. 113.

⁴ Allen Thirer, *Fiction Rivals Science. The French Novel From Balzac to Proust*, Columbia, University of Missouri Press, 2001, p. 168.

La renaissance du mythe dans le contexte européen de la modernité n'est pas une nouveauté du modernisme du XX^e siècle. Il s'agissait déjà d'une réaction au rationalisme des Lumières de la part des romantiques : « le mythe est vu à la fois comme le moyen et le dépôt d'une vérité indisponible à la rationalité [...]. Le mythe devient l'Autre de la sécularisation occidentale, une voie directe à la transcendance religieuse, un fondement substantiel aux vérités du sujet¹. » Il est donc plus juste de considérer la reprise moderniste du mythe comme une survivance et une réponse à la conception romantique, qui le valorisait à la fois comme patrimoine culturel et comme forme discursive. Après le tournant positiviste et la naissance des sciences humaines, le mythe n'est plus exclusivement un objet du culte esthétique : du succès de la linguistique comparée surgissent, chez les anthropologues et les ethnologues, la mythologie comparée et l'étude des récits folkloriques. À la fin du XIX^e siècle, la notion de mythe n'est plus perçue comme vérité « autre » en contradiction avec la logique spéculative, mais comme une forme déterminée de la conscience : « La religion et la science étaient désormais moins des comptes rendus directs de la réalité extérieure que des créations actives de la culture humaine. [...] Sans perdre sa connotation archaïque, la *mythopoeia* était devenue une capacité paradigmatique de la conscience humaine². » Les modernistes ont par conséquent une attitude beaucoup plus désinvolte vis-à-vis de la tradition mythique : là où, pour les romantiques, les contes anciens sont le témoignage des « vérités transcendantes, correspondant à ce qui est permanent dans le “je” transcendantal, que nous entendons seulement par des vastes différences et distances historiques », pour les modernistes « le mythe devient le véhicule d'une connexion immédiate de l'homme moderne à l'archaïque et au sauvage³. »

Ce genre d'allusion au mythe est très fréquente au sein de l'œuvre proustienne. Dans sa préface à sa traduction de *Sésame et le lys*, Proust fait l'éloge du style argumentatif de Ruskin, pour son emploi de l'anecdote et de l'exemple

¹ Andrew Von Hendy, « The Modernist Contribution to the Construction of Myth », in David Bevan (dir.), *Modern Myths*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993, p. 149.

² M. Bell, *Literature, Modernism and Myth*, *op. cit.*, p. 16.

³ A. Von Hendy, « The Modernist Contribution to the Construction of Myth », *art. cit.*, p. 151.

concret : « Il n'a voulu, pour nous apprendre le prix de la lecture, que nous conter une sorte de beau mythe platonicien, avec cette simplicité des Grecs qui nous ont montré à peu près toutes les idées vraies et ont laissé aux scrupules modernes le soin de les approfondir¹. »

D'autres textes proustiens avant la *Recherche* se font remarquer pour la présence d'une « pensée mythique » : « La Mort des cathédrales » est un article polémique paru la première fois dans *Le Figaro* du 16 août 1904, que Proust rédigea pour contester la « Loi de séparation des Églises et de l'État », alors en discussion au Parlement, puis signée par le député Aristide Briand l'année suivante. Proust y craint la désaffection des églises, leur transformation en simples objets esthétiques, mutilant ainsi leur « vie intégrale » : « la liturgie catholique ne fait qu'un avec l'architecture et la sculpture de nos cathédrales, car les unes comme l'autre dérivent d'un même symbolisme². » Dans sa *pars construens*, l'article illustre la beauté du rituel religieux, insistant sur le fait qu'« une représentation de Wagner à Bayreuth [...] est peu de chose auprès de la célébration de la grand-messe dans la cathédrale de Chartres »³, tandis que la *pars destruens* critique l'Etat, qui « subventionne les cours du Collège de France, qui ne s'adressent cependant qu'à un petit nombre de personnes », en lui opposant l'enseignement archaïque des églises, à l'intérieur desquelles « nous connaissons tous le fait d'un ignorant, d'un simple rêveur, entrant dans une cathédrale, sans essayer de comprendre, se laissant aller à ses émotions, et éprouvant une impression plus confuse sans doute, mais peut-être aussi forte⁴. »

Le texte suivant extrait du recueil *Mélanges*, « Sentiment filiaux d'un parricide » (1907), montre un procédé que Proust utilise souvent dans la *Recherche*, consistant à amplifier la description d'un événement présent – dans ce cas précis, un cas d'homicide – à travers sa comparaison avec des exemples dramatiques tirés du répertoire mythologique ou de l'imaginaire d'autres

¹ M. Proust, « Journées de lecture » (1906), *CSB*, p. 174.

² M. Proust, « La Mort des cathédrales », *ibid.*, p. 144.

³ *Ibid.*, p. 146-147.

⁴ *Ibid.*, p. 147.

époques¹. De cette manière, l'article insiste justement sur le parallélisme thématique avec des cas de parricide ou de folie homicide en littérature :

Si j'ai répété avec insistance ces grands noms tragiques, surtout ceux d'Ajax et d'Œdipe, le lecteur doit comprendre pourquoi [...]. J'ai voulu montrer dans quelle pure, dans quelle religieuse atmosphère de beauté morale eut lieu cette explosion de folie et de sang [...]. J'ai voulu aérer la chambre du crime d'un souffle qui vient du ciel, montrer que ce fait divers était exactement un de ces drames grecs dont la représentation était presque une cérémonie religieuse et que le pauvre parricide n'était pas une brute criminelle, un être dehors de l'humanité, mais un noble exemple d'humanité [...] que la plus inéluctable fatalité [...] a jeté [...] dans un crime et une expiation dignes de demeurer illustres.²

L'allusion au mythe sert au lecteur pour débanaliser la réalité, pour anoblir ce qui n'apparaît que comme morbide, vulgaire ou épouvantable dans la perspective du présent, en le faisant participer au contenu de vérité des grandes narrations classiques. Proust revient sur la valeur de vérité des mythes, cette fois la rattachant à son œuvre, dans sa lettre à Jacques Rivière, dans laquelle il commente le provisoire désenchantement du protagoniste à la fin de *Du côté de chez Swann* :

Elle est une étape, d'apparence subjective et dilettante, vers la plus objective et croyante des conclusions. Si on en induisait que ma pensée est un scepticisme désenchanté [*sic*], ce serait absolument comme si un spectateur ayant vu à la fin du premier acte du Parsifal, ce personnage ne rien comprendre à la cérémonie et être chassé par Gurnemantz, supposait que Wagner a voulu dire que la simplicité du cœur ne conduit à rien.³

¹ Voir les perspectives de recherche, et notamment les remarques à l'égard « de croisements entre les époques qui prennent la forme d'une hybridation [...] ou encore dans la mode vestimentaire du Paris en guerre [...] qui rappelle, via le Directoire, l'Antiquité » dans Vincent Ferré, « Quand y a-t-il œuvre néo-médiévale ? Lire Proust en médiévaliste », in Sophie Duval, Miren Lacassagne, « Proust et le Moyen Âge », org., Reims (de prochaine parution). Voir aussi Florence Godeau, « Antique et moderne : originalité de la référence homérique dans *À l'ombre des jeunes filles en fleur* », dans Philippe Chardin (éd.), *Originalités proustiennes*, Paris, Kimé, 2010, p. 151-160.

² M. Proust, « Sentiments filiaux d'un parricide » [1907], *CSB*, p. 157.

³ Lettre du 7 février 1914 à Jacques Rivière, in *Corr.*, t. XIII, p. 99.

Proust ne parvient jamais à comparer la *Recherche* au conte mythique, mais selon Marie Miguet-Ollaigner, qui consacre une étude à la présence du mythe comme contenu et comme structure dans le roman de la *Recherche*, l'écrivain y montre un « attachement » spécial vis-à-vis du mythe, en tant que forme de la connaissance alternative au savoir rationnel capable d'éclaircir les comportements humains¹.

L'intérêt de Joyce pour les figures mythologiques est précoce : « Stephen Daedalus » est pour lui d'abord un nom de plume, puis le personnage principal de son premier roman autobiographique, *Stephen le héros* (1904-1907). Dans *Portrait de l'artiste en jeune homme*, le nom du protagoniste est mis en question à plusieurs reprises par les camarades d'école qui se moquent de lui. Finalement, Stephen assume pleinement la signification, doublement mythique, de son nom propre : « mûrir signifie devenir archétypal, [...] le plus Stephen s'individualise, le plus il glisse dans son mythe. [...] le procès de la *mythopoeia* s'accomplit dans les derniers chapitres comme une puberté tardive.² »

La connotation mythique du roman joycien est encore plus évidente dans *Ulysse*. Selon des témoignages désormais acceptés par la critique, le mélange entre monde contemporain et narration mythique remontait à une première idée pour la rédaction de *Dublinois*, puis rejetée par Joyce, qui voulait l'intituler *Ulysse à Dublin*³. Un an et demi avant sa publication d'*Ulysse*, Joyce explique cette intention à Carlo Linati : « Le caractère d'Ulysse m'a toujours fasciné, même lorsque j'étais enfant. [...] Mon intention est de transporter le mythe *sub specie temporis nostri*. »⁴ Dans son compte rendu du 1923, T.S. Eliot mettait déjà à la

¹ Marie Miguet-Ollaigner, *La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles-Lettres, 1982, p. 17.

² Richard Ellmann, *The Consciousness of James Joyce*, Londres, Faber & Faber, 1977, p. 16.

³ Voir la « Conversation avec James Joyce » reportée dans la « Note sur l'histoire du texte » à *Ulysse* in *OC II*, p. 1024-1025 : « Au cours de la composition de *Dublinois*, ma première idée avait été de choisir pour titre *Ulysse à Dublin*, mais j'y renonçai. C'est à Rome [en 1907], lorsque j'eus écrit environ la moitié du roman *Portrait de l'artiste en jeune homme*, que je saisis qu'*Ulysse* pourrait bien en fournir la suite. ». Cette déclaration faite *a posteriori* est à confronter avec celle de Stanislaus, qui à cette époque annotait dans son journal (le 10 novembre 1907) à propos d'*Ulysse*, comme s'agissant d'une nouvelle initialement à ajouter au plan de *Dublinois*, mais que Joyce aurait voulu développer dans un livre à part, ce qu'il commencera effectivement à faire entre 1915 et 1916.

⁴ Lettre à Carlo Linati du 21 septembre 1920, cit., p. 910

première place la « méthode mythique » de Joyce : « le parallélisme avec l'*Odyssee* a l'importance d'une découverte scientifique. [...] En utilisant le mythe et en manipulant constamment la matière du présent en parallèle à l'antiquité, M. Joyce poursuit une méthode que bien d'autres devons poursuivre d'après lui¹. » L'importance structurelle du mythe pour *Ulysse*, tant au niveau de la composition que de sa signification symbolique, a été ultérieurement précisée par les commentateurs successifs, parmi lesquels Micheal Bell : « le parallélisme homérique n'est pas tant la source du point de vue transcendant du livre, mais son emblème. [...] la question cruciale pour *Ulysse* n'est pas l'interprétation du parallélisme homérique, mais son statut métaphysique². » La simple référence à l'*Odyssee* contenue dans le titre impose au lecteur l'automatisme d'une allusion à la grande narration épique du héros, en lui permettant de rassembler les débris de l'expérience d'un homme moyen comme Leopold Bloom dans une ville moderne comme Dublin, sans nul besoin de rétablir les formes closes de l'épique traditionnelle : « la *mythopoeia* des modernes [...] fait d'abord une synthèse en rassemblant des éléments disparates dans un ensemble unitaire [...], puis les techniques successives mettent en évidence les traits générales du récit [*features of the narrative at large*], de façon à ce que chaque épisode affirme l'unité malgré le fait d'être séparés l'un de l'autre. »³

En ce qui concerne Kafka, on trouve chez lui la « volonté d'intérioriser le mythe caractéristique du XX^e siècle »⁴. La référence mythologique est dans ses récits explicite et plurielle : elle se présente comme une réécriture des mythes se référant à l'Antiquité gréco-latine – « Le Silence des sirènes » (1917), « Prométhée » (1918)⁵, « Poséidon » (1920) – bibliques comme « La Tour de

¹ T.S. Eliot, « Ulysses, Order and Myth » [1923], in *Selected Prose*, éd. par Frank Kermode, Londres-Boston, Faber & Faber, 1975, p. 177.

² M. Bell, *Literature, Modernism and Myth*, cit., p. 78.

³ *Ibid.*, p. 80. Cette lecture trouve sa confirmation dans la lettre de Joyce à Carlo Linati du 21 septembre 1920, *OC II* p. 910-911 : « Chaque aventure (c'est-à-dire chaque heure, chaque organe, chaque art intimement lié et en étroite corrélation avec le schéma structurel du tout) ne doit pas seulement conditionner, mais même créer sa propre technique. Chaque aventure, tout en étant composée de plusieurs personnes, n'en forme, pour ainsi dire, qu'une seule ».

⁴ Sylvie Parizet, « Quand Kafka relit un vieux mythe biblique... Les métamorphoses de Babel », in Philippe Zard (dir.), *Sillage de Kafka*, Paris, le Manuscrit, 2007, p. 119.

⁵ Il existe une deuxième réécriture du mythe de Prométhée, que Kafka avait noté dans l'ensemble de textes nommé par les éditeurs « Konvolut 1920 ». Le texte, publié posthument

Babel » ou encore des mythes littéraires comme le *Don Quichotte* dans « La Vérité sur Sancho Pança ». Ce type de contenu est également présent, comme simple référence dans « Le Nouvel Avocat », et « Lors de la construction de la muraille en Chine ». En général, Kafka était très réceptif au patrimoine traditionnel¹, mais plus que ces références ponctuelles, c'est le style du récit kafkaïen qui renvoie spontanément le lecteur aux formes archaïques du conte symbolique, comme la fable ou la parabole, qui contaminent comme chez Joyce les scénarios modernes du récit réaliste. Cette contamination n'advient pas seulement dans la forme du parallélisme, structurel ou thématique, qu'on a vu chez Joyce et Proust, mais par l'insertion directe de situations surnaturelles. L'impression forte que le lecteur reçoit des situations racontées, comme le remarque Benjamin, c'est que « Kafka pense en termes d'âges du monde. Pour effectuer un badigeon, l'homme doit remuer des âges du monde. Et cela, jusque dans le geste le plus ordinaire. »² Theodor Adorno se place également dans le sillage de Benjamin, posant l'accent sur le fait que, lorsque l'individu particulier se trouve face à des puissances démesurées par rapport à sa condition, « le pouvoir [...] prend ainsi la forme d'un mythe, d'une violence aveugle, infiniment reproduite. [...] les fissures et les déformations de la modernité sont des vestiges de l'âge de la pierre »³.

Ces lectures sont confirmées par les analyses des thèmes mythiques dans les journaux et dans les fragments narratifs. Comme l'a bien mis en relief Idris Parry, les ressemblances avec le récit archaïque semblent être un aspect structurel intentionnel de la pensée kafkaïenne : « les histoires de Kafka, comme les mythes anciens, sont des surfaces qui représentent des croyances innées, et ces croyances

par Max Brod sous le titre « [Le Vautour] » (1920, *OC II*, p. 589), serait ainsi le quatrième récit inspiré par la mythologie classique. Voir Ute Heidmann, « Un mythe et deux façons de le (r)écrire », in Sylvie Parizet, Anne Tomiche (dir.), *Modernités antiques. La littérature occidentale et l'Antiquité gréco-romaine dans la première moitié du XX^e siècle*, coll. « Littérature et poétique comparées », Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014, p. 145-161.

¹ Voir Rolf J. Goebel, *Kritik und Revision: Kafkas Rezeption mythologischer, biblischer und historischer Traditionen*, Francfort, Lang, 1986.

² Walter Benjamin, « Franz Kafka. Pour le dixième anniversaire de sa mort » [1934], in *Œuvres*, trad. par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, t. II, p. 413.

³ Theodor W. Adorno, « Réflexions sur Kafka » [1953], in *Prismes. Critique de la culture et société* [1955], trad. par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot & Rivages, 2010, p. 334.

sont révélées à partir de la réaction à l'environnement¹. » Dans son analyse structurelle des récits kafkaïens, Roy Pascal a également constaté la tendance générale de la narration kafkaïenne à se situer sur deux niveaux : « Son goût pour la fable et la parabole, genres littéraires ayant comme principe que l'«histoire» est écrite pour illustrer, même si les leçons ou la «morale» ne sont pas simples à tirer. [...] Nous trouvons ainsi une relation étroite entre la structure formelle et le sens symbolique, chacun à soutien de l'autre. »²

I.1 Au commencement était l'action

La notion que Proust, Joyce et Kafka ont des narrations primitives est différenciée et articulée à différents niveaux, restant également influencée par une idée répandue par la mythologie comparée de la fin du XIXe siècle, selon laquelle les mythes sont des narrations qui servent à donner un fondement évident aux pulsions, aux idées et au monde dans lequel le lecteur habite, c'est-à-dire, un discours de vérité non-conceptuel sur les choses telles qu'elles sont, visant à leur représenter comme nécessaires au sens de justes, inévitables, pleines de sens.

Cette conclusion était déjà présente dans la *Poétique* d'Aristote, qui considère que les *technai* visant à susciter des émotions chez le spectateur doivent toujours être « selon le vraisemblable ou le nécessaire [51 a 14-15] »³. Cette nécessité intérieure fait de la poésie un discours ontologiquement différent de l'éthique ou de la rhétorique, car les lois générales de l'être dans sa totalité sont données par la structure de l'action concernant des sujets, et non pas par la description statique de la « chose elle-même ». Aristote montre la nécessité de la

¹ Idris Parry, « Kafka's Modern Mythology », *Bulletin of John Ryland's Library*, vol. 53, n° 1, 1970, p. 214.

² Roy Pascal, *Kafka's Narrators. A Study of His Stories and Sketches*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 18. Les observations d'Adorno suggèrent de la prudence dans l'attribution au récit kafkaïen d'un lien direct entre la construction narrative et la signification symbolique, proposant une interprétation différente, conférant à la séparation entre le niveau littéral et le symbolique la valeur esthétique de la prose de Kafka : « L'aura de l'Idée infinie ne s'assombrit jamais chez Kafka ; jamais l'horizon ne s'y éclaircit. Chaque phrase est littérale, et chacune signifie. Ces deux aspects ne se confondent pas, comme l'exagérât le symbole, mais sont séparés par un abyme d'où jaillit, aveuglante, la lumière crue de la fascination. » in T.W. Adorno, « Réflexions sur Kafka », p. 313.

³ Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 61.

poésie sous plusieurs aspects : dans le quatrième chapitre de la *Poétique*, dédié à la naissance des genres poétiques, il reconnaît la propension humaine à la *mimésis*, puisque « dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter [...] et une tendance à trouver du plaisir aux représentations ». Selon les termes de la logique aristotélicienne, la poésie est traitée d'abord du point de vue de l'« agent » (les sujets qui font la représentation en utilisant le langage verbal) et donc du point de vue du « patient » (les sujets qui reçoivent l'impression de la représentation). Ces stades du développement, qu'Aristote fait correspondre à la phase de l'improvisation poétique, ne sont pourtant pas traités dans la *Poétique*, puisqu'ils appartiennent à d'autres pans du système aristotélicien du savoir : l'éthique et la rhétorique. La *Poétique* appartient à une autre sphère de la connaissance, dans laquelle le sujet n'est pas à traiter du point de vue de l'agent ou du patient, mais dans son essence même, comme le philosophe déclare dès l'ouverture : « Nous allons traiter de l'art poétique en lui-même, de ses espèces, considérées chacune dans sa finalité propre »¹. Cette approche est possible à partir du moment où, à la différence d'autres genres de discours, la poésie est parvenue à sa perfection : « Quoi qu'il en soit, elle est née, au début, de l'improvisation [...] ; puis la tragédie s'épanouit peu à peu, les auteurs développant tout ce qui se faisait jour en elle ; enfin, après de multiples transformations, elle se fixa lorsqu'elle eut atteint sa pleine nature². »

La poésie atteint sa forme réelle, une fois libérée de son emploi originel dans la communication, l'usage spontané de la *mimésis* verbale. Cet usage correspond à la prédominance du sens autonome du *mûthos* chez Aristote, que Michael Bell met à la base des configurations fictionnelles du modernisme : « cette prise de conscience que le monde humain est entièrement fondé sur lui-même, c'est le vrai sens de l'usage moderniste du mythe. Le mythe aura pu signifier nombre de choses différentes [...] mais la plus importante reste l'emblème du monde humain comme créé par lui-même³. » Il s'agit de comprendre comment la valeur de nécessité absolue des narrations archaïques a

¹ *Ibid.*, p. 33 (47a 8-9).

² *Ibid.*, p. 45 (49a 10-15).

³ M. Bell, *Literature, Modernism and Myth*, *op. cit.*,

contribué au développement formel du discours du récit, et quelle relation il est possible d'établir avec l'autonomie esthétique comme "monde humain" créé par lui-même, qu'on trouve exprimée dans la fiction moderniste.

Le récit dans sa phase mythique

Chez les Grecs anciens, les narrations étaient soumises aux mêmes normes sociales que les autres discours de vérité, auxquels on se référait presque indistinctement en parlant de *logos* et *mûthos* :

Dès le début de la tradition grecque – d'Homère à Hésiode – le terme *mûthos* indique « la parole », « le discours », « le récit ». [...] Même dans les textes philosophiques antérieurs à Platon, *mûthos* sert encore pour indiquer un discours qui soit digne de foi ; il n'y a donc à cet égard aucune contradiction avec le terme *logos*.¹

Le mythe n'était à l'origine pas confiné au domaine de la fiction pure, et c'est d'ailleurs surtout le débat platonicien, animant le problème du « droit de cité » de l'art et de la poésie depuis le IV^e siècle av. J.-C. jusqu'à l'époque moderne, qui considère les mythes comme étant *a priori* des histoires inventées². Les frontières entre l'argumentation rationnelle et la composition fictive restent en tout cas assez ténues, les deux répondant aux exigences humaines de compréhension de la réalité : « le mythe est, comme la science et la philosophie, une expression de la merveille que la nature produit en nous. Le mythe est une tentative de répondre aux mêmes questions de la science³. » Claude Calame

¹ Maurizio Bettini, « Mythos/fabula », in F. Moretti (dir.) *Il romanzo, III. Storia e geografia*, Turin, Einaudi, 2002, p. 93.

² On se réfère au jugement émis sur les poètes dans le livre X de la *République*, et en particulier à la distinction socratique entre *logos* et *mûthos* dans Platon, *Gorgias*, trad. par Alfred Croiset, Paris, Les Belles lettres, coll. « Classiques en poche », 2012, p. 246-247 (523a) : « Socrate. – Écoute donc, comme on dit, une belle histoire [*kaloû lôgou*], que tu prendras peut-être pour une fable [*mûthon*], mais que je tiens comme une explication [*lôgon*] ; et c'est comme véritables [*alethê*] que je te donne les choses dont je vais te parler. » Voir aussi William Marx, *La haine de la littérature*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2015.

³ Thomas K. Johansen, « Myth and Logos in Aristotle », in Richard Buxton (dir.), *From Myth to Reason? Studies in the development of Greek Thought*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 284. Voir aussi Claude Calame, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris, Hachette, 2000, p. 40 : « en tant que récit figuré, le *mûthos* s'avère finalement tout aussi démonstratif que le discours vrai. »

remarque en ce sens que le terme *logos* auquel le *mûthos* est traditionnellement opposé, ne désigne pas strictement le discours abstrait, mais peut très bien se référer aux comptes rendus factuels : « Quant à *lógos*, il désigne, chez les historiographes proches de Xénophane, essentiellement des récits [...]. Dans le langage de la tragédie, les deux termes ont des sens largement équivalents¹. »

Un élément de distinction pourrait sans doute être un effet de l'attachement du *mûthos* aux *pragmata*, à l'action réelle : « *mûthos* à l'époque archaïque renvoie à toute espèce de discours qui a un effet sur son public – parole qui est dite “performative” par les Anglo-Saxons, mais qu'il est préférable d'envisager dans sa dimension plus largement pragmatique »². À une époque à laquelle, en substance, tout discours est récit, et aucune division nette entre langage concret et abstrait, entre monde naturel et surnaturel n'a été établie, le mythe se distingue en raison du pouvoir qu'il est censé exercer sur la communauté : il est « un discours assertif, qui exige d'être “exécuté”. En tout cas, un discours qui relève de l'autorité de quelqu'un »³.

En tant que discours ayant une valeur de vérité pour l'entourage de l'énonciateur, le *mûthos* appartient dès lors à une élite, qui en règle et délimite les emplois possibles. Le *mûthos* est la langue des chefs, des conquérants, et des forts, au contraire du *logos* qui est plutôt associé à la faiblesse : « la plupart des textes anciens utilise systématiquement le terme *logos* pour indiquer le propos des femmes, des faibles et des personnes jeunes, une parole douce, agréable, charmante et séduisante, mais également susceptible de tromper et décevoir l'auditeur⁴. »

L'épisode du châtement de Thersite par Ulysse dans le deuxième chant de l'*Illiade* montre parfaitement que la valeur de la prise de parole dépend essentiellement de la personne qui la prononce. De toute la masse anonyme des Achéens qui ont pris part à l'entreprise voulue pour venger la honte du ravissement d'Hélène, Thersite est le seul qui trouve le courage de dévoiler la

¹ *Ibid.*, p. 13.

² *Ibidem.*

³ M. Bettini, « Il mito fra autorità e discredito », *L'immagine riflessa*, 17, 2008, p. 31.

⁴ Bruce Lincoln, *Theorizing Myth : Narrative, Ideology, and Scholarship*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1999, p. 10.

vanité d'une guerre faite pour le bonheur d'un petit nombre de personnes. Il critique donc frontalement les héros, et notamment « c'est à grands cris qu'il cherche querelle [*neikee muthôî*] à Agamemnon »¹. Après son invective contre l'autorité suprême, Ulysse intervient pour remettre Thersite à sa place : « Thersite, tu peux être un orateur sonore ; mais tu parles sans fin [*Thersit'âcritômuthei* = Thersite aux *mûthoi* trompeurs]. Assez ! ne prétends pas tout seul prendre à parti les rois. Je te dis ceci, moi ; il n'y a pas pire lâche que toi parmi tous ceux qui sont venus sous Ilion avec les fils d'Atrée². » Ulysse impose le silence à Thersite, à la fois en accusant son mauvais aspect et surtout en rappelant sa lâcheté, qui ne l'autorise pas à s'adresser directement à la caste des héros ; de cette façon il s'adresse à sa personne, et non à son discours : même si Thersite est un « orateur sonore », ses *mûthoi* n'ont guère de valeur.

Dans le récit d'Homère, la proposition de Thersite, tout en étant bien composée et tout à fait sensée, est repoussée par Ulysse comme étant confuse, comme si elle héritait des traits de la personne qui l'avait prononcée, y compris de sa « lâcheté ». Thersite appartient au rang des « hommes-feuilles », ceux dont le destin ne vaut pas la peine d'être raconté aux générations suivantes, parce que leur vie éphémère ne se détache pas du cycle de la vie³. Dans l'*Iliade*, seul un groupe restreint de personnes, « l'élite des Panachéens », a le droit à prononcer des discours en public : il s'agit d'« individualités fortes », qui possèdent « un éthos (des traits physiques et de caractère, une manière de se comporter) qui les singularise et [permet] qu'ils tiennent des discours dont le ton et les arguments leur sont aussi propres. »⁴ On retrouve donc la référence à la sphère éthique, qui était implicite dans le texte d'Aristote, par rapport à la forme primordiale de la poésie. On pourrait ainsi considérer que, si le discours de Thersite serait tout à fait

¹ Homère, *Iliade chants de I à VIII*, trad. par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 63, (II, 224).

² *Ibid.*, p. 65 (II, 244-249).

³ Voir également la réponse de Glaucos à Diomède, avant de lui raconter la généalogie de sa famille, in Homère, *Iliade chants de I à VIII*, *op. cit.* : « Comme naissent les feuilles, ainsi font les hommes. Les feuilles, tour à tour, c'est le vent qui les épand sur le sol, et la forêt verdoyante qui les fait naître, quand se lèvent les jours du printemps. Ainsi les hommes : une génération naît à l'instant même où une autre s'efface » (*ibid.*, p. 57, VI, 146-149).

⁴ Sophie Klimis, « Individualité et subjectivation dans l'*Iliade* d'Homère », in Camille Dumoulié (dir.), *La fabrique du sujet. Histoire et poétique d'un concept*, Paris, Desjonquères, 2011, p. 30.

valable en tant que *logos*, dans un contexte de liberté de parole où chacun est jugé selon ses affirmations et pas le contraire, en tant que *mûthos* prononcé dans le cadre hiérarchique du monde épique, il n'a pourtant aucune validité, parce que sa vérité n'est pas jugée selon sa cohérence discursive, mais selon l'*éthos* social de son énonciateur.

L'évolution ontologique du discours narratif dans la Poétique

Que reste-t-il à l'époque suivant la perte de crédibilité des mythes de cette modalité d'énonciation, selon laquelle la vérité dépend de l'*éthos*, c'est-à-dire de la personnalité du sujet qui parle ? Plus complexe que celle de Platon, l'analyse aristotélicienne de la *mimésis* est, comme l'a remarqué Paul Ricœur, profondément liée à la notion de *mûthos* en tant qu'« intrigue » ou agencement narratif des faits¹. La distinction entre la forme mythique du *logos* n'est plus établie entre deux « discours de vérité » différents : le *mûthos* ne tire pas sa valeur de la personnalité ou de la performativité de l'énonciateur, mais plutôt de la division objective entre le réel et le fictif : « Le rapport de la connaissance aux choses ne se définit par leur *mimésis*, mais par leur réception véridique. Le *logos* est exclu de la *mimésis*, et la *mimésis* est à comprendre en contradiction avec le *logos*². » Le *mûthos* est donc l'élément proprement narratif commun aux différentes espèces de *poiésis* : la comédie, l'épique et la tragédie possèdent une intrigue, c'est-à-dire un « agencement des faits » qui fait l'objet des représentations (*mimésis*). Ce lien est très clair dans le texte aristotélicien : « c'est l'histoire qui est la représentation de l'action [*ô mûthos è mimèsis*] (j'appelle ici "histoire" le système des faits [*sûnthesis tôn pragmatôn*]) »³. Toutefois, pour rester attaché à son thème principal, et pour comprendre la valeur cognitive des narrations, en démontrant leur consubstantialité à l'organisation temporelle de

¹ Paul Ricœur, *Temps et récit, I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983, p. 55 : « le concept d'activité mimétique (*mimésis*) m'a mis sur la voie de la seconde problématique, celle de l'imitation créatrice de l'expérience temporelle vive par le détour de l'intrigue. Ce second thème est difficilement discernable du premier chez Aristote, dans la mesure où l'activité mimétique tend chez lui à se confondre avec la mise en intrigue. »

² Martha Husain, *Ontology and the Art of Tragedy. An approach to Aristotle's Poetics*, State of New York Press, 2002, p. 22.

³ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 55.

l'expérience, Ricœur a volontairement exclu de sa lecture de la *Poétique* toute référence au système de classement selon l'éthique des sujets poétiques appliqué par le philosophe Stagirite aux différents genres, ainsi que le rôle qu'y joue l'effet de *catharsis*¹. D'un point de vue épistémologique, on comprend bien la légitimité de la distinction établie par Paul Ricoeur : comme le note Martha Husain, « il faut lire la *Poétique* [...] à la lumière de la *Métaphysique*, où la substance [*ousia*] humaine et naturelle est montrée dans sa structure entièrement objective [*object-centered structure*] »², selon « l'être de la chose » et non pas dans la perspective de « l'agent » ou du « patient ».

La poésie est essentiellement une technique à travers laquelle les hommes peuvent ordonner les objets appris par la *mimésis* pour produire une autre réalité ; il s'agit donc d'un acte créateur au sens plein du terme, sa loi étant entièrement différente de la sphère éthique réglant les comportements humains. Mais cette distinction, sans doute valide pour la nature de la *mimésis* – au sens de l'importance relative donnée à la personnalité du poète ou de son public – est-elle aussi opérante en ce qui concerne le niveau proprement narratif du *mûthos*, la configuration interne du monde poétique ? Cet aspect reste ambigu dans un des passages dans lequel Aristote expose la primauté de l'organisation objective de l'action sur son origine éthique :

En effet la tragédie est représentation [*mimèsis*] non d'hommes mais d'actions, de vie [*biou*] et de bonheur (le malheur aussi réside dans l'action), et le but visé est une action, non une qualité ; or, c'est d'après leur caractère [*éthé*] que les hommes ont telle ou telle qualité, mais d'après leurs actions qu'ils sont heureux ou l'inverse.³

¹ Paul Ricœur, *Temps et récit, I., op. cit.*, p. 56 : « le plein déploiement du concept de *mimesis* demande que soit rendu moins allusif le rapport référentiel de l'action, et que ce domaine reçoive d'autres déterminations que les déterminations "éthiques" [...] pour que nous puissions lui faire rejoindre la problématique mise en place par Augustin concernant l'expérience discordante du temps. » Comme nous le verrons au moment de traiter la liaison entre narration et expérience dans la première partie de cette étude, l'exclusion faite par Ricœur des éléments qui sont vitaux pour la fonction mimétique chez Aristote est un artifice dû à sa conception à la fois chrétienne et phénoménologique du temps comme durée dans la finitude, qui méconnaît la signification de l'instant en tant que tel.

² M. Husain, *Ontology and the Art of Tragedy, op. cit.*, p. 4.

³ Aristote, *op. cit.*, p. 55.

Là où Ricœur voit une scission nette entre la sphère éthique et la sphère de l'action, on peut également estimer qu'il s'agit plutôt d'une distinction entre le portrait statique et unidimensionnel du « caractère » [*ethé*], propre au discours éthique, et la représentation dynamique de la même personnalité, alors que l'action comprend la « vie » au sens le plus subjectif de « bios » et le « bonheur »¹. La dynamique des événements subordonne donc les traits abstraits d'un caractère à la nécessité de l'action.

Voici donc la distinction qui peut être établie entre la totalité conceptuelle du logos et la totalité narrative de la poésie : dans le *mûthos* les choses ne sont pas prises *in se*, dans leur vérité abstraite de pure présence que Platon appellerait « idéale », mais toujours montrées dans la vérité de leur contingence. Ce renversement vaut en premier lieu pour les personnages, qui cessent d'être l'objet de spéculation du discours éthique pour devenir des sujets agissants : les acteurs « n'agissent pas pour représenter des caractères [*ta êthê mimêsôntai*], mais c'est au travers de leurs actions que se dessinent [*sumperilambanousin*] leurs caractères. De sorte que les faits et l'histoire [*pragmata kai ó mûthos*] sont bien le but visé par la tragédie². » Les traits des personnages sont, si l'on traduit le verbe « *sumperilambanousin* » au pied de la lettre, « pris ensemble et autour » de leurs actions, comme si aucune distinction n'était plus possible entre les qualités personnelles que porte en germe le caractère, et leur traduction en acte. La poésie imite la nature, mais sans que son indifférence aux choses humaines ne soit pour autant transmise : « tandis que la nature produit ses substances [*ousiai*] sans se soigner des vies humaines [...], le dramaturge a la tâche de produire une tragédie en les prenant en compte et en les rendant mémorables³. »

Dans son évolution narrative, le mythe ne relève plus de l'autorité ou du mérite de la personne qui l'énonçait, et n'a plus prétention d'obtenir un effet pratique sur l'auditoire : par rapport aux anciens propos mythiques, la poésie est une construction autonome, entièrement régie par l'équilibre de ses propres

¹ Voir aussi Aristote, *Éthique à Nicomaque*, où la recherche du bonheur est considérée comme inséparable de la nature profonde de l'homme. Par contre, il n'y a que quelques hommes qui cherchent le bonheur dans l'action : voir tome I, chap. 5.

² *Ibid.*, p. 55, 50 à 20.

³ M. Husian, *Ontology and the Art of Tragedy*, op. cit., p. 102.

forces, remuant dans son for intérieur. Dans ce dispositif objectif, il reste néanmoins une trace importante de l'origine subjective du mythe : les affaires humaines qui donnaient aux propos mythiques leur valeur de vérité ont été désormais intériorisées et rationalisées par le dispositif narratif, qui ne peut aucunement se passer d'elles.

I.2 Modèles ontologiques de la fiction

La forme donnée par la narration au rapport entre le sujet et le monde constitue un important élément de discordance entre l'ancienne théorie et le point de vue moderne. Dans la première, tout être est poussé par une cause finale, une téléologie, une intentionnalité, qui n'est pas seulement humaine, mais divine et naturelle : « l'homme vit dans un monde naturel qui n'a pas été ordonné en accord à ses désirs et à ses besoins, mais qui possède sa propre origine [*archai*] immanente. La *Poétique* nous enseigne qu'il faut vivre comme cela même dans notre rapport aux choses humaines¹. » Pour les modernes par contre, il est compliqué de penser l'action sans partir du sujet – non nécessairement humain d'ailleurs, ni particulièrement clairvoyant par rapport à sa conscience : « La question "Qui ?" est une question à laquelle on répond en indiquant un complément d'agent. Lorsque le verbe signifie une action humaine, son sujet est un sujet pratique², qui donc agit ou réagit à son contexte en première personne, sans être déterminé par des vérités données d'avance, mais « fait à sa tête », selon son jugement ou suivant son propre *daïmon*. Cela implique une différente relation au monde qui a été surtout prise en compte dans la théorie du roman moderne comme étant son aspect le plus problématique par rapport à la théorie ancienne.

Le roman et la division entre narration et vision du monde

Il n'y a pas de distinction nette entre la vision du monde que tout discours poétique entraîne et son *mûthos*, l'organisation des situations, des personnages et

¹ *Ibidem*.

² Vincent Descombes, *Le Complément du sujet. Enquête sur le fait d'agir de soi-même*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2004, p. 15.

des situations. L'aspect mythique, c'est-à-dire narratif, de la poésie chez Aristote est par conséquent aussi son principal facteur d'autonomie : par rapport aux différents aspects du texte poétique, « le plus important de ces éléments est l'agencement des faits en système [*tôn pragmatôn sustasis*]¹. » On ne peut pas proprement parler d'« action » en poésie sans cette organisation en système :

l'histoire [*ton mûthon*], qui est représentation de l'action [*praxeos mimêsis*], doit l'être d'une action une et qui forme un tout ; et les parties qui constituent les faits doivent être agencées de telle sorte que si l'une d'elles est déplacée ou supprimée, le tout soit disloqué et bouleversé. Car ce dont l'adjonction ou la suppression n'a aucune conséquence visible n'est pas une partie du tout. [51a 30-35]²

Selon le point de vue d'Aristote, l'organisation des faits suffit à elle-même : aucun besoin que les « caractères » soient décrits, ni que le poète insère des explications à part, car si elle est bien organisée, de façon cohérente et nécessaire, l'action narrative n'a pas besoin d'une justification externe : elle incarne de manière autonome sa propre vision du monde, grâce à l'intégration entre toutes ses composantes.

La thèse d'Aristote sur la systématisme mythique des narrations a reçu d'innombrables contradictions par la critique littéraire moderne. Un exemple significatif est la théorie de l'« effet de réel » conçue par Roland Barthes dans le contexte de l'analyse structurale des récits, qui « en cherchant à atteindre, pour leur assigner une place dans la structure, le détail absolu, le détail insécable, la transition fugitive, elle doi[t] fatalement rencontrer des notations qu'aucune fonction [...] ne permet de justifier »³. Barthes fait relever la présence de « détails inutiles » « sinon par la logique de l'œuvre, du moins par les lois de la littérature », par les « règles culturelles de la représentation »⁴ dans leur différente configuration historique. Le roman réaliste au XIX^e siècle est donc « contemporain du règne de l'histoire "objective" » et du « besoin incessant d'authentifier le "réel" »⁵, tandis que « la culture classique a vécu pendant des

¹ Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 55.

² *Ibid.*, p. 63.

³ Roland Barthes, « L'Effet de réel », *art. cit.*, p. 84.

⁴ *Ibid.*, p. 86-87.

⁵ *Ibid.*, p. 87.

siècles sur l'idée que le réel ne pouvait en rien contaminer le vraisemblable »¹. Barthes met donc en relief la « rupture entre le vraisemblable ancien et le réalisme moderne », comme étant le résultat d'une transition culturelle de « la propension, dans les textes classiques, à fonctionnaliser tous les détails, à produire des structures fortes et à ne laisser, semble-t-il, aucune notation sous la seule caution du "réel" », à « ce que l'on pourrait appeler l'*illusion référentielle* »² c'est-à-dire à une fiction qui prend une partie de son sens d'autres visions du monde que celle relevant de son organisation interne, comme c'est le cas pour les romans qui simulent la précision et la vérité des contes historiques.

L'évidence textuelle des « remplissages » a donc de fortes implications historiques et culturelles : elle indique que, à partir d'un moment donné, le sens de vérité de la narration ne dépend plus de « structures fortes » internes au discours du récit, car ce dernier s'adapte à des critères de vérité exogènes par rapport aux dispositifs de la *mimésis* et du *mûthos*. Flaubert et le réalisme français, que Barthes utilise comme exemple dans son essai, sont loin d'être un cas isolé dans la perspective sémiologique adoptée par Mikhaïl Bakhtine dans la définition d'autonomie : « l'autonomie de l'art est fondée et garantie par sa participation à l'unité de la culture, où elle occupe une place non seulement originale, *mais nécessaire et irremplaçable*. S'il n'était pas ainsi, cette autonomie ne serait que de l'arbitraire. »³ C'est ainsi que, dans le projet bakhtinien d'une « esthétique de l'art littéraire », les formes narratives trouvent leur justification « nécessaire » seulement en se plaçant à l'intérieur d'un dialogue constant entre les différentes composantes d'une société. Le roman est le genre qui reflète le mieux cette pluralité incontrôlable des « voix » : « le prosateur-romancier [...] accueille le plurilinguisme et la plurivocalité du langage littéraire et non littéraire dans son

¹ *Ibid.* p. 88.

² *Ibidem*. Renversant les résultats de l'analyse de Roland Barthes, Gérard Genette en fournit une démonstration ultérieure en évoquant un passage de la *République* de Platon où l'enlèvement des « détails inutiles » d'une histoire, permet d'obtenir ce qu'il appelle un « récit pur » : « Détail inutile et contingent, c'est le médium par excellence de l'illusion référentielle, et donc de l'effet mimétique : c'est un *connotateur de mimésis*. Aussi Platon, d'une main infaillible, le retranche-t-il de sa traduction comme un trait incompatible avec le récit pur. » (*Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 186)

³ Mikhaïl Bakhtine, « Le Problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire » [1924], in *Esthétique et théorie du roman* [1975], trad. par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1978, p. 26.

œuvre [...] il ne s'exprime pas en eux (en tant qu'auteur) mais les montre comme une *chose verbale originale* ; pour lui, ils sont entièrement objectivés¹. » Bakhtine ne s'oppose pas à la norme aristotélicienne, mais plutôt l'interprète posant l'accent sur la *mimésis* directe du « réel », des « choses verbales » comme échange entre la subjectivité de l'auteur et son contexte culturel. À travers l'analyse de la « polyphonie » romanesque, Bakhtine prend de la distance par rapport à la fonction mythique de la narration, qu'il considère un « trait constitutif *formel* du genre épique », où elle dépend strictement de « la référence et la participation du monde représenté au passé »². Dans le monde renfermé peuplé par les dieux et les héros, la structure du récit a une immédiate valeur de vérité : « le passé absolu, c'est une catégorie (une hiérarchie) des valeurs. Pour la vision du monde épique “commencement”, “premier”, “fondateur”, “ancêtre”, “prédécesseur”, etc., ne sont pas des catégories purement temporelles, mais également axiologiques »³. Bakhtine attribue à l'épopée ancienne ce caractère de totalité fermée sur elle-même, incorporant toute une vision du monde, qu'Aristote voyait plutôt dans la tragédie : l'autonomie formelle du récit archaïque est une conséquence de contenu mythique, appartenant à un passé « absolu et parfait ; il est fermé comme un cercle et tout en lui est réalisé et achevé pleinement. [...] *Il se suffit à lui-même, ne présume aucun prolongement* [...] ». Les définitions temporelles et axiologiques s'y fondent en un tout indissoluble »⁴. Le roman est par contre, selon un concept qu'il explore dans les essais sur le « chronotope » et sur Rabelais, dès l'origine caractérisé par le manque de toute vision du monde définie comme de toute hiérarchie formelle fixée : sa démarche serait, en termes aristotéliciens, la *mimésis* sans *mûthos*, c'est-à-dire le résultat d'une ouverture à la pluralité de « voix » et visions du monde différentes, qu'il organise comme un concert.

Bakhtine fait remonter l'opposition du roman à l'épique et aux formes closes en général à son origine ; ce même concept est considéré d'une autre perspective par Georg Lukács, qui considère le roman comme dérivé

¹ Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque » [1935], *ibid.*, p. 119

² Mikhaïl Bakhtine, « Récit épique et roman » [1941], *ibid.*, p. 449.

³ *Ibid.*, p. 451.

⁴ *Ibid.*, p. 452 (nous soulignons).

essentiellement de l'épopée – non pas donc, comme étant deux formes opposées dès l'origine –, attribuant son détachement aux conditions historiques de la modernité. Située dans le sillage des *Cours d'esthétiques* hégéliens, la *Théorie du roman* (1920) de Georg Lukács établit une relation d'étroite interdépendance entre le fait de l'inclusion des formes anciennes de l'épopée et de la tragédie en des schémas cosmologiques ou religieux constituant les « civilisations closes ». Au contraire, les romans expriment l'absence d'une vision cohérente du monde chez les modernes (« civilisations problématiques ») : « notre monde est devenu immensément grand et, en chacun de ses recoins, plus riche en dons et en périls que celui des Grecs ; mais cette richesse même fait disparaître le sens positif sur lequel reposait leur vie : la totalité¹. » Comme déjà Hegel avant lui, Lukács définit par contre le roman comme fondé sur le divorce entre l'individu et le monde, entre les désirs subjectifs et l'intérêt général ; c'est une division typique de la moderne société bourgeoise, où le cadre de la nature et de l'ordre divin est remplacé par le monde entièrement humanisé.

Le roman nie le *mûthos* en tant qu'il présente un monde dépourvu de toute véritable transcendance, mais aussi parce qu'il renonce à une structure formelle capable d'entrelacer solidement l'action. L'adhérence immédiate au temps vécu subjectivement est marquée par l'absence de structure interne : « le cours inerte et continu de la durée ; [...] cette réalité insaisissable au mouvement invisible le dépouille progressivement de tout ce qu'elle possédait et lui impose des contenus étrangers à son insu². »

La définition du roman par son détachement par rapport au genre de l'épopée est, comme l'a montré Marguerite Mouton, typique d'une certaine lecture à la fois historiciste et essentialiste, mais le sentiment d'éloignement des formes anciennes dû au désenchantement du présent, fondamental pour l'idéalisme allemand, était également répandu à la période initiale du modernisme³. On a pu surtout remarquer l'accord entre différents points de vue

¹ Georg Lukács, *La Théorie du roman* [1916], trad. par Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1989,

² *Ibid.*, p. 119.

³ M. Mouton, *Les "Profonds enchantements épiques"*, *op. cit.*, p. 292-293 : « c'est l'épopée qui est prise comme l'exemple paradigmatique du genre ancien, rejeté dans le passé, inadapté au

critiques – le structuraliste, le sémiologique et l'historiciste – par rapport au fait que l'affirmation du roman moderne constitue une objection puissante à la notion aristotélicienne de *mûthos* qui liait ensemble le sens archaïque du mythe comme « vision du monde » avec l'organisation totale de la fiction en « monde » à part.

Les mêmes auteurs qui posent la distinction entre roman et épopée, pensée moderne et pensée mythique, sont ceux qui signalent également la survivance des narrations totales, sans les reconduire ni à l'épopée ancienne, ni au roman moderne.

Bakhtine relève cette forme dans la *Comédie* de Dante et dans le roman de la fin du moyen âge. Bakhtine considère les ouvrages comme la *Comédie* « un genre à part » donnant forme à une « “vision” », vouées à la « synthèse critique » de « toute la diversité contradictoire de l'époque »¹ ; dans ces ouvrages « l'influence de la verticale médiévale de “l'au-delà” est exceptionnellement forte [...]. Tout ce monde spatio-temporel est soumis ici à une interprétation symbolique². » La « verticale » dont parle Bakhtine, c'est le schéma abstrait de l'organisation du monde fictionnel, que le poète tire de la vision du monde religieuses, historique et esthétique de l'époque, sans laquelle l'œuvre reste tout à fait incompréhensible. Dante « effectue le tableau extraordinairement plastique d'un monde intensément vivant, se mouvant en montant et en descendant le long de sa verticale : les neuf cercles de l'Enfer sous la terre, au-dessus, les sept ciels du Purgatoire, encore plus haut, les dix Cieux³. » De cette manière, la tension est palpable entre la réalité historique des personnages que Dante, figure historique lui-même, rencontre au cours de son voyage, et l'ordre idéal, figure du dessin divin, qui gouverne l'outre-monde sur la base de principes éternels.

Ce n'est pas casuel que Bakhtine fasse commencer la tradition du roman moderne par un changement de paradigme qu'il fait coïncider avec l'épopée populaire de Rabelais. La « verticale » symbolique instituée par l'ordre clérical du monde, est remplacée par la vision « horizontale » que l'écrivain hérite autant de la culture

temps présent. De telles conceptions du rapport au genre de l'épopée, qui hésitent entre nostalgie et mépris, sont emblématiques des XIX^e et XX^e siècles. »

¹ Mikhaïl Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », in *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 302.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, p. 303.

populaire que des découvertes scientifiques : « son monde spatio-temporel, c'est le cosmos nouvellement découvert à l'époque de la Renaissance, et avant tout le monde précis, géographique, de la culture et de l'Histoire et un univers éclairé par l'astronomie¹. » Aucune « vision du monde » préétablie peut suffire à ce monde, dans lequel « l'homme peut et doit conquérir tout cet univers de l'espace et du temps². »

La *Comédie* de Dante, et notamment sa représentation de l'Enfer inspirée par le modèle urbain de la ville médiévale, constitue une exception même dans l'imaginaire chrétien de l'au-delà entre Moyen âge et Renaissance, où prévaut l'image d'un ensemble amorphe et indistinct, inspiré par le abattoirs et les hôpitaux, plutôt que par un « plan d'urbanisme » : « la géométrisation de l'Enfer touche son sommet dans la refondation dantesque. [...] Les espaces sont encore suffisamment amples, à mesure du pécheur, rangés selon une vaste gamme de supplices, sélectionnés et personnalisés »³. D'autres lectures que celle de Bakhtine confirment cette tension provoquée par l'application d'un ordre qui transcende le niveau de l' « action » humaine. Auerbach définit comme « allégorique » le statut des personnages de la *Comédie*, différenciant leur organisation narrative des critères de la poésie classique : « Dante ne répugne aucunement à la description minutieuse et détaillée du quotidien, du grotesque et du repoussant. Les sujets qu'on ne devrait considérer comme sublimes le deviennent pourtant grâce à la manière dont ils sont formulés et ordonnés. »⁴ Le style de Dante – volontairement pédestre et monstrueux dans les chants de l'Enfer, sublime et illustre dans la section du Paradis – fait la *mimésis* du jugement divin. La représentation des âmes des damnés croise l'axe horizontal des critères immanents de jugement sur la base de leur vécu terrestre avec l'axe vertical de la théodicée. Selon Auerbach, « rien ne montre mieux tout ce qui sépare Dante d'un poète comme Virgile » que ce détour par rapport à l'immanence des *mûthoi* anciens.

¹ *Ibid.*, p. 382-383.

² *Ibid.*, p. 383.

³ Piero Camporesi, *La casa dell'eternità*, Milan, Garzanti, coll. « Saggi blu », 1987, p. 25.

⁴ E. Auerbach, *Mimésis, op. cit.*, p. 194

Dans l'œuvre théâtrale de Shakespeare se dessine également une sorte de « verticale », même si d'un type différent de celle que Bakhtine retraçait chez Dante : dans les tragédies de Shakespeare, un ensemble de facteurs, répondant à ce qu'Auerbach appelle « la conception shakespearienne du monde » ordonne de l'extérieur le destin des personnages : « les caractères tragiques atteignent dès ce monde leur suprême achèvement [...]. Cependant, ils ne sont pas simplement saisis par le destin qui leur échoit ; ils sont tous associés les uns aux autres en tant qu'acteurs d'un jeu qu'a écrit et qu'écrit encore le Poète Cosmique inconnu et insondable »¹.

Un cas à part est représenté par le roman de formation de Johann W. Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* (1797). Dans la lecture qu'en donne Lukács dans sa *Théorie du roman*, Goethe réalise une sorte de réconciliation problématique entre l'idéal du sujet et le monde, une convergence où la pure abstraction du héros et la pure immanence du réel sont dépassées dialectiquement : « ce qui conditionne le type d'homme et la structure de l'intrigue, c'est la nécessité formelle que la réconciliation entre l'intériorité et le monde soit problématique et pourtant possible². » Dans un essai qui développe les thèses du jeune Lukács, Franco Moretti met en lumière justement cette « vocation à la synthèse » du roman de formation inventé par Goethe : entre la vocation subjective et individualiste à l'aventure au sens moderne, et la nostalgie des mondes closes, pacifiques et organisés, le roman de formation « présente les deux instances comme complémentaires. En équilibre homogène, certainement, mais justement parce profondément distinctes et éloignées l'une de l'autre³. » La « tentative de synthèse » du *Wilhelm Meister* est pourtant l'accomplissement d'un équilibre fragile, qui ne peut exister hors de la réalité fictive particulière à la narration pédagogique. Le progrès du personnage correspond à l'intention de l'auteur qui construit un monde *ad hoc* pour sa formation :

C'est ce qu'on appelle le *roman d'éducation*. [...] L'action que détermine cette fin possède quelque chose de paisible qui vient de ce qu'elle se déroule dans un climat de sécurité. Mais *ce n'est point l'immobilité a priori d'un monde attaché à un ordre* ;

¹ *Ibid.*, p. 331.

² G. Lukács, *La Théorie du roman*, *op. cit.*, p. 131.

³ Franco Moretti, *Il romanzo di formazione* [1987], Turin, Einaudi, 1999, p. 19.

c'est plutôt la volonté de formation, volonté consciente de sa fin et assurée de l'atteindre, qui crée ce climat d'ultime sécurité.¹

Comme le souligne Moretti, le roman de formation doit forcément accomplir un dessin idéal : « dans le *Bildungsroman* la “fin” et le “but” du roman coïncident. Le récit s'arrête à peine un dessin intentionnel s'est accompli, un projet qui implique le protagoniste et détermine le sens des événements dans leur ensemble². » Pour Goethe, comme pour la plupart des idéalistes allemands, la narration ne se configure pas tellement comme le *mimesis* de ce qui est, mais comme le remarquait Georg Simmel, il s'agit de la concrétisation d'un idéal de recomposition harmonieuse entre les composantes conflictuelles de la vie sociale :

L'individualité lui apparaît comme l'édification d'un modèle ou d'une idée, dont la vie consiste justement à prendre figure en des innombrables formes particulières. L'unité et la multiplicité ne se contredisent ni dans leur réalité ni dans leur valeur, puisque la multiplicité est la manière d'exister de l'unité, et ceci, aux niveaux de l'être les plus différents : l'unité de la nature en général et la diversité de toutes ses manifestations ; l'unité de la personnalité et la richesse de ses expressions différentes et contradictoires.³

L'idée de nature prend donc chez Goethe la place des autres instances totalisantes, soit l'ordre divin et théologique chez Dante, soit l'ordre historique et politique qui inscrit les individualités complexes du théâtre shakespearien dans des codes éthiques.

Dans leurs lectures de Dante, Shakespeare et Goethe, les historiens de la forme romanesque mettent en évidence la rupture avec l'idée de narration comme mythe, organisation totale des parties du récit dans un ensemble autonome, correspondant à une vision du monde selon immanence : la narration et la représentation par contre reflètent de vraies structures ontologiques qui informent de l'extérieur la structure de la fiction, lui permettant une systématisme différente par rapport aux modèles anciens⁴.

¹ G. Lukács, *La Théorie du roman*, *op. cit.*, p. 134-135, nous soulignons.

² F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, *op. cit.*, p. 61.

³ Georg Simmel, « L'individualisme de Goethe » [1912], in *Philosophie de la modernité*, trad. par Jean-Louis Vieillard-Baron, Paris, Payot, 1989 (2004), p. 293.

⁴ Sur l'idée du récit comme « ouverture au monde » voir notamment Paul Ricœur, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1984, p. 14 : « toute œuvre de fiction, qu'elle soit verbale ou plastique, narrative ou lyrique, projette hors d'elle-même un monde qu'on peut appeler le *monde de l'œuvre*. Ainsi

Réaffirmation de l'autonomie dans la narration moderniste

Les grandes narrations historiques des genres narratifs au XX^e siècle ont une tendance commune à attribuer à la modernité la perte de la vision cohérente et univoque du monde typique du récit archaïque, ainsi que la construction immanente des *pragmata* qu'Aristote attribuait au mythe : d'un côté le roman moderne représente le monde dans sa contingence aussi que la pluralité des différentes perspectives particulières, sans aucune capacité ou volonté de synthèse ; de l'un autre côté quelques ouvrages monumentaux mais excentriques comme la *Comédie* de Dante, le drame shakespearien ou le *Bildungsroman*, où l'auteur parvient à faire des synthèses idéales seulement à condition de tracer des « verticales » qui arrachent le plan humain de l'action à son immanence en le regardant du point de vue transcendantal de la théodicée, de l'histoire ou de la nature idéalisée. Dans aucun cas, la narration ne se pose jamais en totalité pleinement autonome, reposant sur l'absence d'une vision du monde, ou se référant à des modèles ontologiques abstraits.

On a vu par contre que la relation des écrivains modernistes au modèle mythique semble avoir une valeur structurelle pour leur esthétique, et que dans le cas de Proust, Joyce et Kafka, elle semble aller au-delà des parallélismes, allusions et réécritures du patrimoine culturel archaïque, pour prendre une prégnance particulière. À la fin du *Temps retrouvé*, Proust déduit le style de l'écrivain de la vision des choses qu'il a eu grâce aux expériences de la mémoire involontaire: « la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style¹. » Des termes comme

l'épopée, le drame, le roman projettent sur le mode de la fiction des manières d'habiter le monde qui sont en attente d'une reprise par la lecture, capable à son tour de fournir un espace de confrontation entre le monde du texte et le monde du lecteur. » Plus avant dans son essai, Ricœur opère une distinction entre cette « ouverture » au niveau de la fiction et l'organisation narrative au niveau du texte : « Cette notion d'ouverture ne contredit pas celle de clôture impliquée par le principe formel de configuration . Une œuvre peut être à la fois close sur elle-même quant à sa structure et ouverte sur un monde, à la façon d'une "fenêtre" qui découpe la perspective fuyante d'un paysage offert. » (*Ibid.*, p. 150).

¹ *RTP IV*, p. 468.

« style », « vision » et « nécessité » se lient dans ce passage en prenant une connotation toute particulière, relevant d'abord de la priorité esthétique donnée par Proust à l'originalité de l'artiste : « chaque écrivain est obligé de se faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de se faire son “son” »¹. Cette originalité ne correspond pas pourtant à une pure expression subjective, mais au travail de construction des rapports entre « deux objet différents », que Proust compare ici « au rapport unique de la loi causale dans le monde de la science ». La ressemblance à la notion aristotélicienne du mythe comme « *sûnthesis tôn pragmatôn* » est d'autant plus frappant, si l'on compare l'allusion proustienne aux sciences expérimentales à l'intention du Stagirite de ramener le mythe archaïque à la rigueur de la logique².

Comme l'a remarqué Jean Milly, cohérence et originalité se trouvent liés chez Proust, où les « questions d'expression [...] ne cessent jamais d'être liées à la forme du contenu mental³. » La cohérence est nécessaire à l'œuvre dans la mesure où elle doit communiquer l'idée du monde de son auteur : « le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision »⁴. À l'instar de la *Comédie* de Dante et d'ouvrages médiévaux, le récit de la *Recherche* relève d'une vision d'ensemble sur la vie du narrateur, qui pourtant ne prend pas sa « verticale » de schémas ontologiques abstraits, mais est le résultat d'une cohérence que seule la synthèse du style, non pas la pure *mimésis* des choses, peut donner. Cette distinction, Proust l'exprime d'abord par la médiation de Balzac et Flaubert :

Le style est tellement la marque de la transformation que la pensée de l'écrivain fait subir à la réalité, que, dans Balzac, il n'y a pas proprement à parler de style. [...] Dans le style de Flaubert, par exemple, toutes les parties de la réalité sont converties en une même substance, aux vastes surfaces, d'un miroitement monotone. Aucune impureté n'est restée. Les surfaces sont devenues réfléchissantes. Toutes les

¹ Lettre du 6 novembre 1908 à Mme Straus, *Corr.*, t. VIII, p. 276.

² Sophie Klimis, *Le Statut du mythe dans la Poétique d'Aristote*, Bruxelles, Ousia, coll. « Cahiers de philosophie ancienne », 1997, p.173 : « Aristote tente de fonder philosophiquement cette tendance bien réelle à la simplification logique du discours mythique. C'est donc en tant que narration respectant les principes logiques d'identité et de non-contradiction, que le mythe tragique doit parvenir à toucher le *pathos* de son public. »

³ Jean Milly, *Proust et le style*, Genève, Slatkine, 1970 (1990), p. 74.

⁴ *RTP IV*, p. 474.

choses s'y peignent, mais par reflet, sans en altérer la substance homogène. Tout ce qui est différent a été converti et absorbé. Dans Balzac au contraire coexistent, non digérés, non encore transformés, tous les éléments d'un style à venir qui n'existe pas.¹

Plus tard, dans la *Recherche*, Proust corrigera partiellement son jugement à l'égard de Balzac, en en faisant avec Wagner un exemple d' « illumination rétrospective »² et non intentionnelle sur l'unité de l'œuvre. Mais Flaubert reste un modèle concernant l'organisation, à la fois subjective et systématique, des matériaux hétérogènes, provoquant ainsi une discontinuité décisive, ontologique, entre le statut de l'art et celui de l'expérience.

Ce n'est pas Proust le fondateur de l'idée moderne d'autonomie dans le roman ; elle est plutôt à attribuer à Flaubert qui l'expliquait dans sa lettre célèbre à Louise Colet :

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut.

[...]

C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets et qu'on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses.³

La consonance entre les propos de Proust et Flaubert est profonde, et il n'en pourrait être autrement vu qu'il s'agit de l'auteur dont le style a fait l'objet de l'essai le plus important dans la production critique proustienne. Flaubert présente son idée d'autonomie esthétique comme une transformation de la réalité matérielle en objet mental : « plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. [...] La forme en devenant habile, s'atténue ; [...] elle ne connaît plus d'orthodoxie et est libre comme chaque volonté qui la produit⁴. » Il en va de même du style : le mot doit devenir un

¹ M. Proust, « Sainte-Beuve et Balzac », *CSB*, p. 269.

² *RTP III*, p. 667.

³ Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1856, in Gustave Flaubert, *Préface à la vie d'écrivain ou Extraits de la correspondance*, présentation et choix de Geneviève Bollème, Paris, Seuil, coll. « Le Don des langues », 1990, p. 62-63.

⁴ *Ibid.*, p. 62.

transparent moyen de communication de la vision des choses que l'écrivain élabore dans sa pensée.

Proust semble pourtant radicaliser l'idée de style comme vision du monde. C'est d'ailleurs clair dans la prise de distance que Proust, qui d'ailleurs avait depuis toujours éprouvé une « identification affective »¹ avec Flaubert, prend justement au sujet du style : « Ce n'est pas que j'aime entre tous les livres de Flaubert, ni même le style de Flaubert. Pour des raisons qui seraient trop longues à développer ici, je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style, et il n'y a peut-être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore². » Par métaphore, Proust se réfère justement au « rapport entre deux choses différentes », éloignées par nature, temps et espace : le reproche qu'il adresse à Flaubert est justement de ne pas avoir trouvé un « point de vue supérieur », limitant le travail sur la matière au niveau de l'expérience immédiatement subjective.

Ces affirmations ne sont pas à prendre totalement au pied de la lettre : c'est de Flaubert que Proust avait appris la centralité du style et son autonomie par rapport à la matière du récit. En 1909, dans une note prise sur le manuscrit du *Contre Sainte-Beuve*, il prend des tons bien plus enthousiastes, qui nous rappellent justement les conclusions de l'*Adoration perpétuelle* : « Et la révolution de vision, de représentation du monde qui découle – ou est exprimée – par sa syntaxe, est peut-être aussi grande que celle de Kant déplaçant le centre de la connaissance du monde dans l'âme »³. Il ne faut pas non plus oublier que l'article de 1920 ne devait pas être le dernier mot de Proust sur l'œuvre de Flaubert, comme le témoigne sa dernière correspondance avec Jacques Rivière, où il annonce une étude entièrement dédiée à Flaubert, et que seule la mort a peut-être empêché. Il n'en reste pas moins que le reproche du manque de métaphores dans la prose flaubertienne demeure une accusation contre l'excessif réalisme de Flaubert, et ce, en contraste à l'enthousiasme de la note de 1909 :

on sent dans cet article [« À propos du style de Flaubert »] tout le chemin parcouru par Proust depuis l'époque où il écrivait « À ajouter à Flaubert » : son œuvre personnelle a vu le jour et il réagit maintenant par rapport à ce qu'il a mis en valeur

¹ M. Naturel, *Proust et Flaubert, op. cit.*, p. 29.

² M. Proust, « À propos du style de Flaubert », *CSB*, p. 586.

³ M. Proust, « À ajouter à Flaubert », *CSB*, p. 299.

dans ses livres, par rapport à sa propre pratique de la littérature. [...] Tantôt sur le mode de la continuité, tantôt sur celui de la discontinuité, *Flaubert décrit l'univers tel qu'il "apparaît" sans restructuration transcendante de la part du sujet*.¹

Dans la *Recherche*, le sens d'autonomie donné par Flaubert, c'est-à-dire de transformation de la réalité en expression subjective de l'écrivain par le moyen du style, se trouve radicalisé : en tant que « vision du monde », le style devient la « vérité » universelle de l'œuvre. Dans son roman, Proust énonce cet optimisme de la création artistique, en remarquant la portée totale et totalisante du travail de l'artiste :

Pour réussir à être ainsi reconnus, le peintre original, l'artiste original procèdent à la façon des oculistes. Le traitement par leur peinture, par leur prose, n'est pas toujours agréable. Quand il est terminé, le praticien nous dit : « Maintenant regardez. » Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair.²

La « vision » n'est plus simplement expression de la personnalité de l'artiste : comme l'on voit dans le dernier mot de l'extrait, elle a une valeur de connaissance active, qui ressemble à l'idée, énoncée à la fin du *Temps retrouvé*, de littérature vue comme « vie éclaircie ».

Apparemment, le passage sur l'artiste ré-créateur du monde semble confirmer le culte tarde-romantique de la personnalité du poète ainsi que le principe d'autonomie esthétique comme refus solipsiste du monde. En réalité, à cet optimisme de la volonté créatrice, la *Recherche* oppose une forte objection. Dans l'extrait précédent, Proust affirme également la précarité des systèmes réglant la compréhension du monde, autant que la pluralité des mondes possibles (« le monde [...] n'a pas été créé une fois »), et reconduit à l'artiste la tâche et le talent de recréer le monde « entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair », à savoir en lui donnant une cohérence et une unité qui n'existait pas avant l'expérience esthétique. Mais la « vision véridique du monde » n'apparaît pas seulement comme construction entièrement subjective de l'artiste ; l'idée que « le monde n'a pas été créé une fois » revient presque identique dans un contexte

¹ M. Naturel, *Proust et Flaubert, op.cit.*, p. 107 (nous soulignons).

² *RTP II*, p. 623.

entièrement différent, où elle ne sert plus à affirmer la liberté subjective face à la réalité du monde, mais inversement, son absolue dépendance des événements extérieurs. « Elle ne revint jamais. Mon télégramme venait de partir que j'en reçus un. Il était de Mme Bontemps. Le monde n'est pas créé une fois pour toutes pour chacun de nous. Il s'y ajoute au cours de la vie des choses que nous ne soupçonnons pas¹. » Le narrateur l'énonce immédiatement avant d'annoncer l'événement avec le plus de conséquences sur son caractère : la mort accidentelle de l'amour de sa vie, Albertine. L'œuvre sera donc effectivement une recreation du monde, mais ne relèvera pas entièrement de la seule volonté de l'artiste.

L'héritage de l'idée flaubertienne d'autonomie est également problématique chez Kafka et Joyce. Flaubert est souvent mentionné dans les journaux et les lettres de Kafka qui le présente comme étant d'importance extraordinaire pour sa formation intellectuelle :

Quant à *L'Éducation sentimentale*, c'est un livre qui, pendant de nombreuses années, m'a touché d'aussi près que l'ont fait à peine deux ou trois êtres humains. À quelque moment et en quelque lieu que je l'aie ouvert, il m'a fait tressaillir et il m'a pris totalement, et chaque fois je me suis senti comme un enfant spirituel de cet écrivain, encore que pauvre et maladroit.²

Kafka lisait la correspondance intégrale de Flaubert et Louise Colet dans une traduction allemande datée de 1904, il ne pouvait donc pas ignorer les déclarations à l'égard du style du romancier comme celle de la lettre du 16 janvier 1856. Le rapport de Kafka à Flaubert reste pour autant celui de l'identification directe. La référence à l'œuvre du français accompagne le travail de l'écrivain à ses débuts : « Je lis en ce moment dans la Correspondance de Flaubert : “Mon roman est le rocher qui m'attache et je ne sais rien de ce qui se passe dans le monde.” – Analogue à ce que j'ai noté pour ma part le 9 mai³. » Kafka retrouve chez Flaubert une idée typiquement moderniste qui revient tout au long des

¹ *RTP IV*, p. 58.

² Lettre à Felice Bauer du 15 novembre 1912, *OC IV*, p. 60. Voir aussi la lettre à Felice du 2 septembre 1913, *OC IV*, p. 479 : « quatre hommes que je ressens comme mes véritables parents par le sang – sans me comparer à eux quant à la puissance et à l'ampleur –, c'est-à-dire [...] Grillparzer, Dostoïevski, Kleist et Flaubert ».

³ Note du 6 juin 1912, *OC III*, p. 258. La phrase de Flaubert, tirée de la lettre à George Sand du 9 septembre 1868, ressemble effectivement à la note du 9 mai 1912, *ibid.*, p. 255, où Kafka parle de son premier roman *L'Oublié* : « je m'accroche à mon roman, en dépit de toute mon inquiétude, exactement comme une statue qui regarde au loin et reste accrochée à son socle. »

journaux et des lettres : l'identification directe de la part du sujet avec l'acte d'écriture plutôt qu'avec un contenu déterminé et le travail solitaire. Une autre remarque montre pourtant comment Kafka dans les dernières années de sa vie – plus exactement, entre les aphorismes de Zürau et la composition du *Château* – semble renverser le procédé flaubertien :

Principe du chemin dans le désert. Un homme [...] a durant toute sa vie le flair qu'il faut pour découvrir Chanaan ; qu'il ne doive voir la Terre promise qu'à la veille de sa mort est peu plausible. Ce dernier point de vue ne peut qu'avoir un sens, celui de montrer la vie humaine comme un instant imparfait, et combien imparfait, puisqu'une vie de cette nature pourrait durer indéfiniment sans qu'il en résulte jamais autre chose qu'un instant. Ce n'est pas parce que sa vie était trop brève que Moïse n'est pas entré en Chanaan, c'est parce que c'était une vie humaine. Cette fin des cinq livres de Moïse offre une ressemblance avec la scène finale de *L'Éducation sentimentale*.¹

L'idée d'une vie qui « pourrait durer indéfiniment sans qu'il en résulte jamais autre chose qu'un instant » ressemble à la lecture du temps flaubertien dans la *Théorie du roman* de Lukács, mais le contexte biblique dans lequel le place Kafka a le même effet de singularisation que des récit comme « *Devant la loi* » (1915) ou « *Un message impérial* » (1917), où la finitude humaine est posée directement en face d'une vérité ou d'une tâche infinies . Devant l'éternité et la plénitude, le sens humain de la durée perd toute signification, laissant un vide désolant : voici la morale de *L'Éducation sentimentale* évoquée dans la note kafkaïenne. Mais les conclusions de Flaubert sont le point de départ de la poétique de Kafka. Flaubert observait que comme le sucre, la poésie était partout, « extrayons-la de n'importe quoi, car elle gît en tout et partout : pas un atome de matière qui ne contienne la pensée ; et habituons-nous à considérer le monde comme une œuvre d'art dont il faut reproduire les procédés dans nos œuvres². » Dans sa maturité artistique, Kafka ne cherche pas à « extraire » le poétique et le vrai des réalités banales, mais inversement, il rend l'absolu et le transcendant racontables, comme s'ils étaient un roman flaubertien. Marco Federici Solari voit ainsi une opposition spéculaire entre Flaubert-Kafka en rapprochant leurs « éducations

¹ Note du 19 octobre 1921, *OC III*, p. 513.

² Lettre à Louise Colet du 27 mars 1853, in G. Flaubert, *Préface à la vie d'écrivain*, op. cit., p. 106.

sentimentales » respectives: « la vie de Frédéric [Moreau] devient, comme celle de Moïse, métaphore de l'existence humaine et de son inachèvement substantiel. [...] C'est l'image de la vieillesse, non pas comme plénitude mais comme acceptation de l'inexistence, de n'avoir jamais été là »¹. Au contraire, le protagoniste de *L'Oublié*, Karl Rossmann, n'a pas gâché sa vie à cause de chimères littéraires ou sentimentales : dans la bataille avec le monde réel, il se pose en « organisme pure, presque intouché par son histoire personnelle, non encombré par le souvenir, mais rempli de moment en moment [...] comme une surface, brisée occasionnellement par l'écho d'expériences non pas personnelles, mais mythiques, anciennes, sur-individuelles². » Comme l'a remarqué Adorno, l'œuvre de Kafka représente, dans l'histoire des genres narratifs, le moment de la « réduction de l'écrivain à un office de renseignements sur la condition éternelle ou actuelle de l'homme »³. Pourquoi « réduit » et non pas « élevé » ? Parce que l'insertion d'expériences « mythiques, anciennes, sur-individuelles » n'est plus le résultat d'un culte de « l'art éternel », il ne s'agit pas d'une liberté créatrice triomphante mais d'un châtement, la forme de la vérité que Kafka retrouve à la fois dans l'Ancien Testament et dans la morale moderne de *L'Éducation sentimentale*.

Malgré l'absence d'une vraie déclaration d'influence dans les écrits officiels de Joyce, selon David Hayman, les éléments qui rendent reconnaissable l'influence de Flaubert sur tout le parcours de Joyce, des premières nouvelles jusqu'à *Ulysse*, serait « une litanie de lieux communs » : dans le réalisme de *Dublinois*, « Joyce fait avancer la précision flaubertienne [...]. La manipulation des perspectives privées/publiques devient intégral pour le développement dramatique. »⁴ L'héritage flaubertien a été également remarqué dans l'exubérance stylistique des chapitres les plus avancés d'*Ulysse* : « même plus que Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet* ou dans le *Dictionnaire des idées reçues*, Joyce se concentre sur les locutions les plus communes, les phrases *ready-made* exprimant

¹ Marco Federici Solari, *Il demone distratto. Scrittura e personaggio nel primo Kafka*, Florence, Le Lettere, coll. « Sguardo mobile », 2008, p. 170.

² *Ibid.*, p. 171.

³ T.W. Adorno, « Réflexions sur Kafka », *art. cit.*, p. 311.

⁴ David Hayman, « Toward a Postflaubertian Joyce », in *Joyce et Flaubert*, *op. cit.*, p. 19.

les lieux communs dans la société »¹ ; selon Karen Lawrence, Joyce parvient de cette manière à construire un « “monde plein de langage” [*world full of language*], comme seulement Flaubert avait réussi à faire dans la fiction »². La continuité entre la pratique stylistique flaubertienne et celle de Joyce, trouve sa confirmation dans le statut d'autonomie qu'elle confère à la fiction narrative comme « monde de langage ».

À l'instar de Flaubert, Joyce utilise des matériaux esthétiques venant de la réalité empirique, autant de ses données immédiates que de ses structures invisibles, et en même temps il ordonne ces matériaux dans un jeu linguistique sur lequel il maintient le contrôle total : « en suivant sa dérive linguistique, Joyce s'évertue à contrôler le fardeau qui s'accumule. [...] il cherche à tout moment à imposer sa volonté aux signifiants en fuite, revenant ainsi par cette liberté radicale à la grande tradition des fabricants de sonnets³. » T.S. Eliot aurait peut-être préféré à cette formule celle de « fabricant de mythes », pour définir l'ordre que Joyce avait créé dans *Ulysse* quand il affirme que le parallélisme implicite au modèle ancien « est simplement une manière de contrôler, ordonner, donner une forme et une signification à l'immense panorama futile et anarchique que c'est l'histoire de nos jours⁴. » Sans jamais s'opposer de manière aussi virulente que dans l'article d'Eliot contre « l'anarchie » ou la « futilité », Joyce concevait néanmoins son œuvre comme une synthèse, non pas comme une informe excroissance verbale, et se réfère souvent à cette intention organisatrice pour justifier le temps que le roman demandait. Dans sa lettre à Carlo Linati, Joyce présente effectivement *Ulysse* comme « l'épopée de deux races (israélite-irlandaise) en même temps que le cycle du corps humain et la petite histoire d'un jour (vie). [...] C'est aussi une sorte d'encyclopédie. »⁵ C'est autour de la

¹ Karen Lawrence, *The Odyssey of Style in Ulysses*, Princeton, Princeton university press, 1981, p. 169.

² *Ibid.*, p. 173.

³ David Hayman, « Toward a Postflaubertian Joyce », *art. cit.*, p. 21.

⁴ T.S. Eliot, « Ulysses, Order and Myth », *art. cit.*, p. 178.

⁵ Lettre à Carlo Linati du 21 septembre 1920, *OC II*, p. 910. On peut bien remarquer la consonance entre ces déclarations de Joyce et celles de Flaubert à la période de composition de *Madame Bovary* dans la lettre à Louise Colet du 27 mars 1853, in « Vouloir donner à la prose le rythme du vers (en la laissant prose et très prose) et écrire la vie ordinaire comme on écrit l'histoire ou l'épopée (sans dénaturer le sujet) est peut-être une absurdité. Voilà ce que je me demande

« deuxième phase » de la composition d'*Ulysse*, que Joyce dépasse autant le modèle flaubertien du style indirect libre que la technique du monologue intérieur : « sa première élaboration de l'épisode « Cyclope » à la moitié de juin 1919, représente le moment chronologique précis où il arrête d'écrire un genre livre,[...] pour en commencer un autre, où la succession de styles parodiques et un groupe de correspondances schématiques commence à prévaloir¹. » À partir de ce moment, Joyce regarde vraiment *Ulysse* comme quelque chose d'entièrement différent par rapport à la tradition romanesque.

Mais à l'époque où Joyce travaille aux dernières épreuves du livre en 1921, la volonté de synthèse apparaît contredite par d'autres facteurs : « plusieurs ajoutes remplissent et élargissent les détails de la pensée de Bloom [...]. Ces ajoutes, ainsi que beaucoup d'autres, servent les intérêts du détail réaliste et semblent n'avoir aucun lien aux correspondances schématiques qui avaient tant d'importance au sens de Joyce². » Tout lecteur d'*Ulysse* peut remarquer la différente dimension des épisodes tels que « Circé » par rapport aux premiers chapitres : aucune symétrie ou correspondance évidente ne se donne dans la vue d'ensemble d'*Ulysse*, aucune « verticale » de sens qui ramène les détails à un ordre transcendant.

C'est en raison de ce sens mixte de « totalité chaotique » que Franco Moretti a rangé *Ulysse* à côté de *Faust* et de *Moby Dick* dans la catégorie de l'« ouvrage-monde » : « l'unité de cette forme ne réside pas dans une *conclusion définitive*, mais dans sa perpétuelle *capacité de se rouvrir*. Un monde unifié n'est pas forcément un monde arrêté » mais selon « l'idéologie la plus typique du XX^e siècle [...] ouverture de possibilités – plutôt que leur répression³. »

Chez Proust, Joyce et Kafka, le mythe est réhabilité à l'intérieur de narrations pleinement moderne, selon sa notion archaïque et sa rationalisation aristotélique : d'un côté, la narration est un énoncé de vérité, susceptible de transcender le point de vue commun sur les choses ; d'autre part, ce contenu de

parfois. Mais c'est peut-être aussi une grande tentative et très originale ! » in G. Flaubert, *Préface à la vie d'écrivain*, *op. cit.*, p. 107.

¹ M. Groden, *Ulysses in Progress*, *op. cit.*, p. 126.

² *Ibid.*, 182.

³ F. Moretti, *Opere mondo*, *op. cit.*, p. 45-46.

vérité ne relève ni de « l'autorité » ou de la personnalité de l'énonciateur, ni d'une « verticale » abstraite qui vient à illuminer positivement le sens des événements, mais d'une construction narrative au sens d'organisation d'actions et sentiments regardant des sujets déterminés.

Chapitre II. Modernité et généalogie

À la fin du XX^e siècle, le théoricien marxiste américain Frederic Jameson consacre un essai à la signification de la catégorie de modernité à notre époque. Cette La proposition de Jameson est déjà énoncée partiellement dans un essai sur *Ulysse*, dans lequel il évoque l'inactualité de la « méthode mythique » : il s'agissait de critiquer l'une des interprétations les plus efficaces du livre de James Joyce, défendue par des intellectuels majeurs comme T.S. Eliot. Jameson s'interroge en profondeur sur la caducité de cette lecture, plus que sur sa validité philologique, fondée sur la recherche de parallélismes avec la matrice de l'*Odyssee* dans le texte joycien, pour parvenir à cette première conclusion générale :

On se trouve aujourd'hui, on l'espère, bien au-delà de ce moment du modernisme classique et de ses idéologies où [...] il y avait un "mythe du mythe", où même la notion de quelque unité et réconciliation mythique était employée d'une manière mythique ou, pour dire mieux, d'une manière fétichisée. La banqueroute de l'idéologie mythique est juste un aspect de la faillite générale du modernisme [...]. Pourquoi l'idéal d'une intégration profonde n'est-il plus attrayant, et ne présente plus une solution envisageable?¹

Jameson ne réduit pas l'idée de modernisme au rationalisme rigide souvent évoqué par la critique postmoderniste, et qui a longtemps été la pierre d'opposition entre l'essentialisme du premier, et le pluralisme de la seconde. Jameson imagine une cessation totale des relations humaines, même au niveau le plus bas, celui de la communauté primitive, que la société des consommateurs semblait garantir et reconstituer autour de la marchandise, et que le modernisme avait déjà d'une certaine manière contribué à « fétichiser » – un trait d'union donc, entre ces deux phases si souvent opposées. Jameson identifie une fragmentation ultérieure de la culture, qui aurait détruit jusqu'aux liens primitifs et élémentaires.

Vingt ans après, Jameson met à jour ses réflexions sur la caducité du mythe moderniste, en dénonçant son « *revival* » postmoderne. La question dépasse

¹ Frederic Jameson, « *Ulysses in History* » [1980], in *The Modernist Papers*, Londres-New York, Verso, 2007, p. 138.

désormais les bornes de la littérature, pour s'attacher aux horizons d'une action à la fois culturelle et politique : Jameson part de l'évidence du « déménagement du moderne de toutes les étagères et vitrines des boutiques, sa suppression par les médias, et l'obéissant abandon de sujets liés à la modernité [*demodernification*] de la part de tous les intellectuels »¹ ; il évoque ensuite des exemples concrets de cette réification de la catégorie de modernité, transformée en marchandise dans les discours de la domination contemporaine. Son propos renvoie implicitement à la rhétorique néocoloniale mise en place dans les pays de l'OTAN au lendemain du 11 septembre 2001 : au dépouillement de sens de la catégorie de « modernité », accompli intellectuellement par l'Occident, correspond sa fétichisation en marchandise d'exportation pour « les pays définis comme sous-développés » :

on encourage ainsi l'illusion que l'Occident possède quelque chose que personne ne possède – mais qu'ils devraient désirer pour eux-mêmes. Ce mystérieux quelque chose peut donc être baptisé comme « modernité » et décrit en long et en large par ceux qui sont appelés à vendre le produit en question.²

L'essai de Jameson veut évidemment réagir au « *revival* » postmoderne de la modernité. Et pourtant, quinze ans après la sortie de cet essai, ses considérations préliminaires sur l'aliénation subie par le concept même de modernité semblent plus intéressantes que sa généalogie. Le projet fabuleux « d'exporter la démocratie » a mené à une instabilité géopolitique globale et à une exaspération de la part des idéologies fondées sur le « conflit entre civilisations », dans lesquelles « le moderne » est devenu un marqueur identitaire. Dans une perspective globale, la modernité est aujourd'hui identifiée à l'*American way of life*, selon une simplification montrée par le critique comme un processus de transformation en marchandise, et de dépouillement de tout contenu historique, suite à la perte de toute perspective. Le « revival de la modernité » décrit par Jameson constitue une nouvelle étape de l'évolution du concept : la modernité est devenue une forme vide, dépourvue de tout contenu substantiel, adaptable aux situations les plus différentes.

¹ Fredric Jameson, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, Londres-New York, Verso, 2002, p. 6-7.

² *Ibid.*, p. 8.

D'autres lectures contestent le schéma historique de Jameson. Selon Micheal Bell, il existe effectivement une imagination dé-constructrice des mythes, active à l'intérieur des romans postmodernes de Thomas Pynchon ou d'Angela Carter. Elle ne renvoie nullement pour autant au désert culturel décrit par le critique marxiste : selon Bell « adapt[er] Adorno et Horkheimer, cela pourrait être la forme la plus vraie dans laquelle la *mythopoeia* vit dans le temps présent, en continuité avec les Lumières¹. » Cette objection semble pourtant à certains égards invalidée par la confusion réalisée par Micheal Bell entre le post-modernisme, au sens de la production littéraire d'élite à partir des années 60 aux États-Unis, et son contexte socioculturel de masse, auquel Jameson se réfère comme à la « logique culturelle du capitalisme tardif »². Une objection plus pertinente arrive du côté de la critique marxiste italienne : dans un essai-manifeste, Romano Luperini affirme la possibilité d'une reprise de la tradition moderniste, qu'il considère surtout du point de vue de ses applications « humanistes » et engagées, et donc en forte discontinuité avec la culture de masse postmoderne ayant perdu toute force d'émancipation, et révélant de plus en plus sa dimension utilitaire et nihiliste dans le dernier quart du XX^e siècle³. Dans cette perspective, la possibilité d'un retour critique au modernisme littéraire, que Jameson stigmatisait comme simple « *revival* », est susceptible de changer le point de vue sur la culture occidentale du siècle passé : comme l'indique Luperini, « le retour du néo-modernisme est un phénomène à ne pas sous-estimer. Je n'exclurais nullement qu'il puisse interpréter l'esprit de nos jours mieux que les jeux linguistiques et les brillantes réflexions ontologiques de la littérature postmoderne⁴. »

D'autres lectures peuvent par contre confirmer les considérations de Jameson. Selon Guido Mazzoni, une promenade à Berlin, « ville allégorique du XX^e siècle »⁵ montre un exemple du « *revival* de la modernité » par la possibilité

¹ M. Bell, *Literature, Modernism and Myth*, op. cit., p. 222.

² Frederic Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* [1991], trad. par Florence Nevoltry, Paris, Beaux-arts de Paris, 2011.

³ Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, Naples, Guida, coll. « Idetica », 2005. Voir notamment les chapitres « I. La fine del postmoderno. Appunti per una introduzione » et « VI. Identità, universalità e utopia umanistica : l'«altro» nella letteratura ».

⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁵ Guido Mazzoni, *I destini generali*, Rome, Laterza, 2015, p. 65.

d'une coexistence à la fois nihiliste et pacifique – et par là-même, dirait Jameson, parfaitement postmoderne – entre la culture de la consommation et l'héritage tragique des traumatismes historiques du siècle précédent à nos jours. Les considérations de Slavoj Žižek sur les crises géopolitiques à l'origine des « conflits entre civilisations » mettent en relief un autre aspect de la thèse de Jameson au sujet des effets de la réduction à l'état de marchandise effectuée par la modernité sur l'« économie politique des réfugiés », où la culture moderne « n'est plus un objet, mais un fantasme » : « les réfugiés qui veulent atteindre la Norvège sont un cas exemplaire de fantasme idéologique [...] Ils attendent essentiellement le meilleur de l'Etat social occidental, tout en gardant leur mode de vie spécifique, même si quelques uns de ses traits distinctifs sont incompatibles avec les fondations idéologiques de l'Etat social occidental¹. » La cause du « fantasme » occidental évoqué par Žižek et le conflit culturel contemporain, serait encore le refoulement des valeurs modernes de la part de la culture contemporaine, comme le signalait Jameson.

Ainsi, même si selon Tim Armstrong, « toute explication du modernisme doit commencer par la catégorie de modernité »², les commentaires que l'on vient de citer montrent bien la précarité de cette notion au présent, ainsi que son irréductibilité au seul champ littéraire. Si ces lectures simplifient sans doute excessivement les perspectives, elles permettent néanmoins d'interroger le concept de modernité reflétant les deux âmes de l'esprit contemporain, oscillant toujours entre la forme vide a-historique de la pure immanence de l'horizon des événements, d'une part, et la possibilité d'une subjectivité moderniste comme conscience critique, d'autre part. Sans prétendre pouvoir apporter une réponse définitive aux questions relatives à la valeur de la « modernité » aujourd'hui, ni établir un impossible compte rendu exhaustif et neutre de cette catégorie, on tentera néanmoins une reconstruction généalogique de ladite « modernité » restreinte au développement de l'horizon culturel du modernisme historique.

¹ Slavoj Žižek, « In the Wake of Paris Attacks the Left Must Embrace Its Radical Western Roots », art. en ligne du 16 novembre 2015, in *In These Times* (<http://inthesetimes.com/article/18605/breaking-the-taboos-in-the-wake-of-paris-attacks-the-left-must-embrace-its>).

² Tim Armstrong, *Modernism: A Cultural History*, Cambridge, Polity, 2005, p. 1.

II.1 Des « modernistes » à la modernité : naissance d'une forme de vie

Le « moderne » avant la modernité

L'étymologie du mot « moderne » et « mode » plonge ses racines dans l'adverbe latin *modo*, employé pour placer un événement dans le passé le plus récent, pour nommer « ce qui vient de se passer », affirmant ainsi la distinction entre ce qui est proche et ce qui est loin dans le temps. Cette distinction prend pourtant des proportions inédites après le commencement de l'ère chrétienne, et la division entre l'ancien et le nouveau testament : « Indeed, there is a significant precedent for an emphatic new beginning that is suggestive of an entirely new epoch and that requires a reinterpretation of all that had come before it, thus assuming the position of a *post* in the consciousness of the contemporaries : the caesura in world history of *post Christum natum*, the sublation of the entire past through the new message of Christ¹. »

L'ère chrétienne est fondée par l'affirmation d'une téléologie qui justifie le passé et le futur, « That is why, while conspicuously absent from the world of pagan antiquity, the idea of modernity was born during the Christian Middle Ages » à partir de la fin du V^e siècle². C'est dans le latin du Moyen Âge qui apparaît pour la première fois l'adjectif *modernus*, signifiant « *qui nunc, nostro tempore est, novellus, praesentaneus* » en opposition à « *antiquus, vetus, priscus* »³. Des siècles avant la pleine affirmation de la langue vulgaire, le terme *modernus* était employé dans le débat poétique en matière de style⁴.

Par conséquent, la culture classique et ancienne est identifiée sous la commune dénomination de « paganisme », et adaptée à la vérité chrétienne. Les emplois de la catégorie de « modernité » ne sont pas pourtant toujours attachés à cette division exégétique : les « modernes » sont plutôt ceux qui questionnent

¹ Hans Robert Jauss, « The Literary Process of Modernism from Rousseau to Adorno » [1983], in *Cultural Critique*, n° 11, (hiver, 1988-1989), p. 30-31.

² Matei Calinescu, « The Idea of Modernity », in *Five faces of modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 13.

³ *Thesaurus Linguae Latinae*, cit. *ibidem*.

⁴ Ernst Robert Curtius, *Littérature européenne et moyen âge latin*, Paris, PUF, 1956.

singulièrement des aspects de la tradition sans portant l'invalider. Descartes trouva le texte de la *Physique* aristotélicienne insuffisant pour la science médicale : l'intelligence ne servait pas donc seulement à emmagasiner et actualiser le savoir de la tradition ancienne, puisqu'elle avait également pour but d'interroger les mêmes phénomènes dans leur matérialité immanente, disponible à l'observation et au raisonnement. Chez Descartes, la raison ne peut pas se substituer au savoir des anciens, mais sert plutôt à le compléter. Chez Francis Bacon, l'insoumission à leur autorité ne se configure pas comme un geste tranchant toute relation, dans la mesure où il s'agit plutôt d'affirmer que les modernes, grâce au savoir accumulé au cours des siècles, sont les vrais anciens, tandis que les anciens étaient les vrais modernes, lorsque le monde était jeune¹. Il est toutefois intéressant d'indiquer que si l'humanité connaît mieux le monde qu'à l'époque ancienne de son « enfance », elle n'a pas encore développé une conscience historique proprement moderne, marquée par la reconnaissance de la différence structurelle opposant présent et passé : une fois établie la primauté de la raison sur la tradition, Bacon, Montaigne et Descartes cherchent à établir des traits d'union entre les deux cultures malgré leurs contradictions à travers la métaphore du vieillissement constant et progressif de la race humaine, renvoyant implicitement à une continuité entre la forme de vie des modernes et celle des anciens.

Deux lettres et une insulte : premières apparitions du « modernisme »

Il faut donc se souvenir que personne n'était « absolument moderne » et que la relation au passé était un critère indispensable pour la compréhension du temps présent. À l'époque des premières récurrences du mot « modernisme », l'idée d'un savoir totalement détaché du passé, aussi qu'une perception du présent qui ne soit pas débiteur envers les temps anciens, n'étaient pas encore enracinées : les modernes avaient une approche moins orthodoxe pour se référer au passé. Ajouter

¹ Ce paradoxe fut institué par Francis Bacon : nous le reprenons encore une fois, à partir de la généalogie tracée par Calinescu.

la particule *-isme* était donc une attribution fort péjorative, qui indiquait un détachement difficilement admissible par rapport à la tradition :

Je voudrais bien que vous puissiez donner des ordres contre la corruption de la langue anglaise, causée par ceux écrivailleurs qui nous imposent leurs ordures en prose et en vers, avec leurs abominables raccourcis et leurs drôles modernismes.¹

Cette lettre sort de la plume de Jonathan Swift : il avait composé en 1704 une *Bataille des livres*, dans laquelle la querelle entre les anciens et les modernes est symbolisée par la dispute entre une araignée et une abeille. À la fin les abeilles, qui travaillent patiemment à la production du miel et de la cire tout en embellissant la nature, sont comparées aux anciens ; la stérile rationalité de l'arrogance des modernes ressemble par contre à la toile de l'araignée, un animal préférant habiter dans des endroits obscurs, sans jamais sortir de sa toile qu'il utilise pour piéger les autres insectes. La morale de la fable, c'est donc de montrer la supériorité des anciens, qui ont édifié leur monde en harmonie avec la nature, tandis que les modernes ne font que détruire et empoisonner tout ce qui se fait happer par la toile de leurs sciences et de leurs raisonnements.

L'emploi du mot *modernisms* dans la lettre reflète bien cette position : Swift vise à rétablir la hiérarchie entre les anciens et les modernes, selon la métaphore des nains qui montent sur les épaules des géants. Certes, dans sa lettre Swift aborde la « querelle » entre les anciens et les modernes sous l'angle de l'écriture poétique : il ne questionne même pas la possibilité d'une distinction entre les mentalités du présent et du passé. Au fond, il s'agit de « bien écrire » en suivant la tradition.

L'opinion de Swift est assez répandue dans le débat qui se déroule en Europe entre le XVIIe et le XVIIIe siècle : elle reflète la position d'un classiciste modéré, qui tout en étant conscient de l'impossibilité de revenir aux modèles anciens, ne donne pas non plus une définition positive de la mentalité moderne. La lettre ne semble elle non plus pas d'une grande utilité de ce point de vue : ici « modernisme » ne signifie autre chose que « pas convenable

¹ « *I wish you would give orders against the corruption of English by those Scribblers who send us over their trash in Prose and Verse, with abominable curtailings and quaint modernisms.* » (Lettre de Jonathan Swift à Alexander Pope du 23 juin 1737, in *The Correspondence of Jonathan Swift*, éd. par David Woolley, Francfort, Peter Lang, 2007, p. 446.)

grammaticalement ». Pour cette raison, notre point de départ pour comprendre la première configuration conceptuelle du modernisme est postérieur à sa première apparition.

C'est encore dans les lettres privées qu'il faut chercher pour trouver, dans une correspondance de Jean-Jacques Rousseau, un emploi comparable à celui de l'écrivain irlandais, mais au sein d'une discussion sur des thèmes extra-esthétiques. Rousseau est un témoin d'autant plus significatif, qu'on reconnaît souvent en lui un des premiers intellectuels pleinement moderne, et précurseur du romantisme. Comme le note Jauss : « à partir de ce moment, Dieu n'est plus le créateur du monde. L'homme peut par contre être considéré comme le sujet responsable de son histoire ; l'homme devient à la fois juge et procureur, se confrontant au besoin toujours pressant de se justifier et légitimer¹. »

Tout en restant le témoin sensible d'un monde entièrement donné à la responsabilité humaine, Rousseau ne considère pas la modernité comme le dépassement nécessaire du passé, mais plutôt comme une intervalle de temps dont la valeur apparaît diminuée si comparée à l'ensemble de l'histoire humaine. La lettre, datée du 15 janvier 1769, est la réponse à une missive qui a été perdue, mais l'objet de la discussion est éclairé par Rousseau à chaque étape de son argumentation : au centre de la discussion, c'est l'existence de Dieu en tant que cause et justification du monde, ainsi que la relation de la volonté divine aux lois naturelles. L'interlocuteur de Rousseau soutient une thèse athéiste, ayant recours au progrès des sciences expérimentales et au mécanisme. Rousseau, à l'inverse, prend le parti de la religion en partant justement du plan gnoséologique, et admettant d'abord deux possibilités de recherche de la vérité : la voie de la raison et la voie de la croyance. Barbara Carnevali éclaircit la position de Rousseau face à la religion sur le fondement de la double influence d'Augustin et de Hobbes, qui l'amène à adapter la morale chrétienne au contexte moderne ; « les thèmes théologiques se sécularisent : tout en conservant des aspects importants de leurs

¹ H. R. Jauss, « The literary process of modernism from Rousseau to Adorno », *art. cit.*, p. 38.

origines chrétiennes, ils acquièrent des significations nouvelles et suggestives¹. » La défense de Rousseau n'a pas comme objet la religion et ses représentants, mais ce qu'elle représente pour la conscience humaine, sa valeur éthique et épistémologique. Dans la lettre, il poursuit donc en montrant la vacuité du dualisme entre la raison et la foi, en déplaçant la question de la connaissance de la spéculation abstraite sur le terrain de sa pratique quotidienne – c'est-à-dire en glissant du plan gnoséologique au plan épistémologique. Dans la conduite humaine, tout le monde calibre les jugements autour de la vérité, qu'il s'agisse d'objets matériels ou d'objets spirituels : ces derniers mettent l'homme face à l'infinité de sa propre intelligence et le forcent à reconnaître la vive présence de Dieu. La force spirituelle dont l'homme peut faire preuve et les possibilités de son intelligence ne peuvent pas être expliquées exclusivement par des déductions empiriques. Seules les « modernistes », dont l'adversaire polémique de Rousseau est un représentant, croient pouvoir expliquer entièrement l'univers par la voie matérialiste. On songe ici à l'invective finale de la lettre :

Mais *vous matérialiste* qui me parlez d'une Substance unique, palpable, et soumise par sa nature à l'inspection des sens, vous êtes obligé, non seulement de ne me rien dire que de clair, de bien prouvé, mais de résoudre toutes mes difficultés d'une façon pleinement satisfaisante, parce que nous possédons vous et moi tous les instrumens nécessaires à cette solution. Et par exemple quand vous faites naître la pensée des combinaisons de la matière, vous devez me montrer Sensiblement ces combinaisons et leur résultat par les seuls lois de la physique et de la mécanique, puisque vous n'en admettez point d'autres. [...]. *Vous Epicurien* [...]. *Vous, Moderniste* vous me montrez une molécule organique. [...] Montrez-moi clairement et sensiblement la génération purement matérielle du premier être intelligent, je ne vous demande rien de plus.²

¹ Barbara Carnevali, *Romantisme et reconnaissance. Figures de la conscience chez Rousseau* [2004], trad. par Philippe Audegean, Genève, Droz, coll. « Bibliothèque des Lumières », 2012, p. 53.

² Lettre de Jean-Jacques Rousseau à Laurent Aymon de Franquières du 15 janvier 1769 (envoyée le 24 mars), in *Correspondance complète de Jean Jacques Rousseau*, , éd. critique établie et annotée par R. A. Leigh, Oxford, The Voltaire Foundation at the Taylor Institution, 1980, t. XXXVII, p. 18-19, (nous soulignons). Dans cet extrait et dans les suivants on respecte l'orthographe de l'auteur.

Rousseau renverse le plaidoyer cartésien de l'intelligence contre lui-même : la seule intelligence, abandonnée à ses jugements empiriques, ne parvient pas à donner la raison de sa propre existence. Dans un brouillon de la lettre, nous trouvons au-dessous du mot « moderniste » la variante biffée « naturaliste » : l'attaque contre le scientisme et la critique du progrès font partie d'une certaine vision commune à la pensée du XVIII^e siècle qui pose l'attachement au passé et les risques du futur en équilibre sur la balance instable du présent. Rousseau, tout comme les autres préromantiques tels Goethe ou Leopardi, ne considère pas la catégorie de la modernité comme apte à définir le temps présent ; il récuse également la vision progressiste, selon laquelle le temps présent serait déterminé en fonction du futur, comme un « pas encore ». Le présent constitue plutôt la certitude de ce qui est évident et à la portée de tous, en opposition avec les conjectures des progressistes : il ne fournit pas seulement un ensemble de phénomènes s'offrant à la démonstration empirique, puisqu'il représente aussi un ordre naturel d'origine spirituel, qui donne sens à la nécessité commune des choses présentes. Par contre, les conquêtes apparentes des modernes, comme la science et la raison, sont des phénomènes relatifs, des modes temporaires, si on les regarde d'une perspective englobant l'ensemble de l'histoire humaine :

Il eût donc Suffit d'une Simple transposition de temps pour faire
prendre tout le contrepied à la mode philosophique...¹

Rousseau ne refuse pas la vision linéaire du temps, mais plutôt l'infailibilité du progrès scientifique. Il affirme la nécessité de la sagesse traditionnelle au détriment de la science contemporaine, qui serait relative à « la mode philosophique », désavouant du même coup l'actualité même du moderne au sens de sa prééminence sur le passé.

Cette évaluation, plutôt relativiste que passéiste, contredit les prétentions de la science à délivrer un savoir infailible sur l'homme, sur la nature et l'univers. Rousseau oppose au progrès de la raison, domaine de quelques érudits, le savoir traditionnel, domaine de l'homme commun :

L'homme à la fois raisonnable et modeste, dont l'entendement exercé
mais borné sent ses limites et s'y renferme trouve dans ces limites la

¹ *Ibid.*, p. 15.

notion de son ame et celle de l'auteur de son être, Sans pouvoir passer au delà pour rendre ces notions claires et contempler d'aussi près l'une et l'autre que S'il étoit lui-même un pur esprit. Alors saisi de respect il S'arrête, et ne touche point au voile, content de savoir que l'Etre immense est dessous. Voile jusqu'où la philosophie est utile à la pratique ; le reste n'est plus qu'une speculation oiseuse, pour laquelle l'homme n'a point été fait, dont le raisonneur modéré S'abstient, et dans laquelle n'entre point l'homme vulgaire. Cet homme qui n'est ni un brute ni un prodige est l'homme proprement dit, moyen entre les deux extrêmes, et qui compose les dix-neuf vingtièmes du Genre humain. [...] Tous les peuples de la terre connoissent et adorent Dieu, et quoique chacun l'habille à sa mode, sous tous ces vêtements divers on trouve pourtant toujours Dieu.¹

Ce portrait de l'homme commun est bien différent de celui qu'on trouve dans les critiques de la bourgeoisie à partir de Hegel. Rousseau pense ici à son concept d'homme naturellement bon et équilibré et au principe naturel de l'égalité : « Ce qui risque peut-être d'empêcher de croire à une telle égalité, c'est seulement la vaine conception que chacun se fait de sa propre sagesse, presque tous pensant en être dotés...² ». L'arrogance intellectuelle de l'interlocuteur de Rousseau, que la morale chrétienne aurait classifiée comme de l'orgueil et de la désobéissance à Dieu, est transposée sur le plan horizontal de l'amour propre et de la distinction par rapport aux autres hommes. La vérité, loin d'être opposée à la forme de vie contingente, ou anticipée par la progression de la conscience, est à la portée des « dix-neuf vingtièmes du Genre humain ». La méthode scientifique avait été la voie royale vers l'émancipation de l'homme, et voici que le premier idéal d'homme émancipé des contraintes sociales au nom de la nature se retourne contre les excès de l'empirisme.

L'homme moyen est ici l'« homme proprement dit » : sa manière de poursuivre la vérité rappelle l'ironie des romantiques, puisqu'il peut connaître l'existence de l'essence divine même en renonçant à la rejoindre. Le sens commun du présent gagne alors sur les *-ismes* de la modernité.

¹ *Ibid.*, p. 16.

² Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité* [1755], cit. in B. Carnevali, *Romantisme et reconnaissance*, *op. cit.*, p. 54.

Modernité et autonomie : le double enjeu de l'esthétique romantique

Avec le romantisme+ la critique de la modernité change de paradigme : elle continue à être considérée comme synonyme d'artifice, de perte des liens naturels par l'homme, mais on reconnaît « l'émancipation complète de l'art dans son autonomie esthétique »¹. En tant qu'expression pure du sujet, l'art devient le lieu de la réconciliation des contradictions de la société bourgeoise, qui est désormais pleinement parvenue à l'état de seconde nature et acceptée comme un nouveau sens commun. La vérité n'est plus à trouver chez l'homme moyen, mais dans l'expression individuelle de soi-même : « ce n'était plus l'objectif, mais le pouvoir esthétique du subjectif qui devait prévaloir, dans l'artificiel et non plus naturelle constitution du moderne². »

Comme le résume Dominique Chateau, le passage à l'idéalisme est marqué par le parallélisme entre l'autonomie de la pensée et celle de l'œuvre d'art : « au référent de la nature se substitue celui de l'idée. [...] la conception idéaliste de la philosophie signe son rapprochement avec l'esthétique et avec l'art »³. La modernité est maintenant devenue l'objectif qui s'oppose au subjectif, le concret qui contraste avec l'idéal : la période de la restauration en France est en ce sens emblématique de la stabilisation de la moderne société bourgeoise, et « rien de plus opposé au réalisme bourgeois que l'idéalisme effréné des romantiques. [...] Il y eut plus que de l'indifférence ; il y eut de l'hostilité⁴. » Les écrivains ne réagissaient plus seulement, comme c'était le cas dans la lettre de Rousseau, à une attitude ou à une mentalité, mais plutôt à une réalité beaucoup plus concrète : « par l'industrialisme, le feuilleton, la collaboration, la Société des Gens de lettres, la propriété intellectuelle »⁵, l'image publique de l'artiste était en train de changer de façon irréversible aux yeux de ce « bon sens commun » qui, selon Rousseau, aurait dû exorciser les « modernismes ». Même si regardée avec mépris, elle n'est

¹ H. R. Jauss, « The Literary Process of Modernism from Rousseau to Adorno », *art. cit.*, p. 45.

² *Ibid.*, p. 42.

³ Dominique Chateau, *L'Autonomie de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2007, p. 169.

⁴ Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes* [1906], Seyssel, Champ Vallon, 1997, p. 51.

⁵ *Ibid.*, p. 60.

plus relativisée comme dans la pensée du XVIII^e siècle, mais reconnue avec sa différence structurelle par rapport aux époques précédentes. Dans les déclinaisons les plus optimistes de cette historicisation du présent, l'artiste livre une bataille contre son temps pour gagner l'avenir. La dialectique du conflit est nuancée différemment par rapport à Rousseau et à Swift - mais aussi par rapport aux contemporains comme Goethe et Leopardi : on se révolte contre un présent globalement identifié comme moderne, et non plus contre une tendance « moderniste ». Le monde se découvre changé, après les bouleversements de la révolution et des campagnes napoléoniennes : au XIX^e siècle, le temps présent est à la recherche de sa propre identité.

Cependant, entre l'époque de l'optimisme théologique de Rousseau ou du pessimisme matérialiste de Leopardi, et le temps de l'esthétique romantique de Schiller et de l'idéalisme hégélien, on peut vérifier une continuité en ce qui concerne l'insistance à décrire le présent par rapport à son passé. La génération des premiers romantiques allemands avait fait de la distinction entre le présent et l'art classique son credo : « l'Antiquité semble tout à fait opposée à notre génie originel qui tend à former l'informe, à parfaire l'originel naturel »¹. Comme l'indique Terry Eagleton, face à une modernité qui se manifestait de façon agressive et destructive, « la conception de l'intégrité et unité de l'œuvre d'art deviennent des idées reçues au sein d'un discours esthétique qui remonte à ses racines classiques »². La reconnaissance de la différence entre les anciens et les modernes n'implique pourtant pas la création d'une esthétique entièrement autonome par rapport aux modèles : « les Grecs sont "indispensables" [...] parce que, dans leur art, [le poète] est confronté à sa propre origine comme à quelque chose d'étranger. Ainsi acquiert-il vis-à-vis du propre une distance qui est liberté³. » Le dépassement du classicisme lance un art qui donne « la forme à ce qui est informe », à savoir l'imitation directe de la nature que Kant théorisait dans sa troisième critique, mais cela advient dans le but général de « rejoindre »

¹ Lettre de Friedrich Hölderlin à Casimir Ulrich Böhlendorff du 4 décembre 1801, cit. in Peter Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand* [1974], Paris, Gallimard, 1991, coll. « Tel », p. 228.

² Terry Eagleton, *The ideology of the aesthetic*, Oxford-Cambridge, Blackwell, 1990, p. 4.

³ P. Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, op. cit., p. 240.

l'habileté des Grecs, qui avaient été les premiers excellents imitateurs de la nature. Les premiers romantiques étaient plutôt adeptes d'un classicisme « au deuxième degré », en compétition avec les anciens et en opposition au classicisme « naïf » des épigones tardifs.

Un autre aspect de la continuité entre le romantisme et la phase précédente est mis en relief par l'évolution du concept d'autonomie esthétique entre le XVIII^e et le XIX^e. Le siècle de Swift, Rousseau et Goethe, est également celui de la naissance d'une nouvelle discipline : l'esthétique kantienne, considérée par beaucoup comme étant la première « philosophie du beau artistique ». Les considérations de Daniel Dumouchel sur le système kantien le distinguent de l'idée de l'art pour l'art qui sera développée plus tard, suggérant ainsi la dénomination de « spécificité esthétique » comme mieux adaptée pour la phase préromantique : « ce que l'“esthétique” [...] anglaise et française, au début du XVIII^e siècle, va s'efforcer de théoriser, c'est l'émergence d'une subjectivité spécifiquement esthétique qui pouvait désormais se penser comme *législatrice* en matière d'art et de beauté »¹. Adorno souligne également l'origine abstraite du sujet esthétique, accusant la théorie kantienne du désintéressement d'être affectée par une sorte d'« hédonisme émasculé » : « Kant sépare le sentiment esthétique [...] de la faculté de désirer que visait la “représentation de l'existence d'un objet”². »

La fondation kantienne des arts est postérieure aux réflexions de Burke et Shaftesbury sur la justification morale de l'art. Comme le note Daniel Dumouchel, « le “goût” ne s'est jamais complètement libéré de son origine *morale*. Les rapports d'étroite dépendance qui se tissent, depuis Shaftesbury, entre le “sens moral” et le “sens de la beauté”, entre l'homme *vertueux* et l'homme *de*

¹ Daniel Dumouchel, *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique : esthétique et philosophie avant la Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1999, p. 10.

² Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 26-27. Dans sa critique à Kant, Adorno maintient la séparation entre la sphère esthétique et le monde empirique, comme constitutive de l'art. En cela, il fait allusion à ce qui pourrait sembler un pôle opposé au désintéressement kantien, c'est-à-dire à l'hédonisme de Stendhal. En affirmant que « *Promesse de bonheur* signifie plus que le fait que, jusqu'à présent, la praxis a empêché le bonheur. Le bonheur serait au-delà de la praxis. » En réalité, cela pourrait montrer une affinité avec la « spécificité » (*ibid.*, p. 29). Adorno semble ainsi suggérer une secrète affinité entre la sublimation de l'objet esthétique kantien, et la matrice « aristocratique » des passions dans les romans de Stendhal.

goût, entre individualité morale et individualité esthétique »¹, appartiennent à la même philosophie du « bon sens » que Rousseau opposait aux accélérations du progrès scientifique. L'attitude ambivalente envers la tradition des anciens – sinon comme modèle, au moins comme point de référence –, et l'hétéronomie de l'œuvre d'art en tant qu'outil pédagogique, sont liés au lendemain des bouleversements en Europe à la fin du XVIII^e siècle : « il s'agit de créer un genre de sujet humain entièrement nouveau. [...] La dernière force contraignante de l'ordre social bourgeois, en opposition à l'apparat coercitif de l'absolutisme, ce seront les habitudes, les sentiments et les affections. [...] Le nouveau sujet [...] cherchant sa liberté dans sa nécessité, est modelé sur des artefacts esthétiques². »

Pour trouver une vraie discontinuité il faut attendre l'esthétique baudelairienne de la modernité, selon laquelle le contemporain cesse d'être vu strictement par le biais des autres époques : le point de vue sur le présent doit nécessairement quitter tout *a priori* pour adopter des critères immanents au moment historique, la modernité imprégnant tous les aspects de la vie, et remplaçant par là tout idéalisme de la nature humaine.

Sans renoncer à son autonomie, l'art a obtenu une mission nouvelle : n'ayant plus de formes données ni de modèles adaptables au présent, il doit créer ses propres outils et objets en s'inspirant seulement de la perception de l'époque, comme le fait l'industrie, en satisfaisant les besoins de la collectivité. En n'observant rien d'autre que sa réalité, la recherche artistique va vers une nouvelle compénétration entre la conscience créatrice et les formes données à l'expérience, que toute œuvre doit contenir en son sein : « Telle est la condition d'une modernité qui ne reconnaît plus d'extériorité par rapport à son art, plus de code ni de sujet, et qui doit donc se donner elle-même ses règles, modèles et critères³. »

Baudelaire partage cette adhésion absolue au présent avec son contemporain Marx : refusant le clivage entre nature et civilisation propre aux théories des utopistes – et à l'héritage de Rousseau –, Marx voit à la fois le moyen et le but de l'achèvement humain dans le « procès de production de sa vie matérielle », à

¹ D. Dumouchel, *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique*, op. cit., p. 12.

² T. Eagleton, *The ideology of the aesthetic*, op. cit., p. 19-20.

³ Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 36.

savoir, dans les conditions actuelles de son existence. La classe des prolétaires est cette entité entièrement enracinée dans le temps présent qui trouve dans son *hic et nunc* le chemin de sa libération, à l'inverse d'une bourgeoisie qui s'adresse avec nostalgie à un passé perdu, ou se projette avec optimisme dans un futur encore indéterminé.

Comme le prolétaire marxien, l'artiste conçu par Baudelaire est un sujet pleinement moderne qui, sans mépriser le passé, doit se consacrer entièrement à son temps en y cherchant la vraie inspiration :

Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale! Pour s'y trop plonger, il perd la mémoire du présent ; il abdique la valeur et les privilèges fournis par la circonstance ; car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le temps imprime à nos sensations.¹

Avec Baudelaire, le présent devient une totalité indépendante ; le vivre à travers le savoir des anciens mène inévitablement à l'erreur. Cette réalité est aussi émancipée de l'idéal de nature, et du corollaire d'une humanité moyennement bonne que Rousseau avait théorisée un siècle plus tôt. Les analyses historiques de Sapiro et Jauss concordent sur cet aspect, reconnaissant une nouvelle éthique, produite par l'autonomie esthétique : « seule la sensibilité esthétique élève l'homme moderne au dessus de sa nature déchue [...]. C'est une rupture remarquable avec la thèse de Rousseau sur la nature bonne de l'homme [...], la chute de l'homme n'a pas seulement corrompu le premier couple humain, mais a entraîné avec elle toute la nature². » Pour Kant, le jugement esthétique tirait son autonomie de la notion morale du « désintéressement » ; sans accueillir les attachements à la morale ou à la nature, Baudelaire et les adeptes de « l'art pour l'art » en héritent pourtant la fonction cognitive : « l'amoralisme est pour eux une méthode de distanciation permettant, à la manière des savants, de porter un regard plus objectif sur leur objet, qui n'est autre que la morale elle-même³. »

La transition d'une idée moralisatrice de l'art vers une éthique amoraliste esthétiquement justifiée signifie la conformation à un monde entièrement

¹ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » [1863], in *Oeuvres*, éd. par C. Pichois, Paris, Gallimard, 1976, vol. II, p. 696.

² H. R. Jauss, « The Literary Process of Modernism from Rousseau to Adorno », *art. cit.*, p. 50.

³ G. Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 285.

artificiel, contingent, tel qu'il est. À partir de cette conviction, l'« ontologie du présent » dont parle Jameson devient possible : « “contingence” est ainsi le mot pour se référer à l'échec de l'idée, le nom pour tout ce qui est radicalement inintelligible, et qui appartient au domaine de l'ontologie, plutôt qu'aux différentes épistémologies qui ont dépassé et remplacé dans la modernité toute philosophie ontologique¹. » L'expérience humaine et le sens commun n'ont plus de base transcendante, anhistorique, statique : le régime de transformation est perpétuel et les effets du désenchantement sur la conscience sont inévitables.

Il n'y a donc pas d'alternative à la modernité, et pourtant ce monde entièrement transformé par l'animal humain n'a pas donné aux hommes un monde à leur mesure et à leur image : l'impossibilité de rejoindre l'état de nature, ou tout autre stade primitif de l'expérience authentiquement humaine égarent les individus, qui doivent vivre entièrement dans le présent des agrégations de masse constituées par leurs villes. L'amour idéal et désintéressé entre Frédéric Moreau et Madame Arnoux, femme du directeur de la revue *L'Art industriel*, dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, montre bien l'ironie du destin du moderne « homme de lettres ».

¹ F. Jameson, *A Singular Modernity*, op. cit., p. 206.

II.2 La crise de l'institution littéraire au tournant du siècle

L'idéal moderne au XIX^e siècle vise un monde caractérisé par la commensurabilité des parties qui le composent, et ce malgré les oppositions de milieu, de classe et de culture. Ces conflits se manifesteraient dialectiquement à l'intérieur du même ensemble, c'est-à-dire de la même forme de vie, sublimée et transmise par plusieurs institutions totalisantes agissant à de niveaux différents : l'école, la fabrique, la nation. L'individu parle la langue du collectif et vice versa, dans la pleine réalisation des promesses des Lumières : une société rationnellement humaine qui a pris la place de la nature en la dominant intégralement. L'utopie utilitaire d'un organisme social est une expression récurrente de la volonté de puissance de l'époque : « Nous [les romanciers naturalistes et expérimentaux] montrons le mécanisme de l'utile et du nuisible, nous dégagons le déterminisme des phénomènes humains et sociaux, pour qu'on puisse un jour dominer et diriger ces phénomènes. En un mot, nous travaillons avec tout le siècle à la grande œuvre qui est la conquête de la nature, la puissance de l'homme décuplée ».¹

Le fantasme moderne de la « grande œuvre » accomplie par les efforts collectifs se développe pourtant dans un intervalle, un *Sattelzeit*² relativement bref entre deux modernismes de nature opposée : si à l'époque de Rousseau la nature était prééminente sur l'individu et la société humaine, à partir des années 70 et 80 du XIX^e siècle les modèles fondés sur la dialectique sujet-objet connaissent une crise sans précédent.

Certes, l'idée d'un clivage entre le présent et le passé, que Baudelaire avait formulé radicalement en 1863, est la base qui permet de reconnaître cette dernière mutation, qui pourtant ne relève plus de la tension vers « l'inconnu » dont Baudelaire nous parle encore dans ses poèmes. Les vers qui ferment l'édition

¹ Emile Zola, *Le Roman expérimental* [1880], éd. de François-Marie Mourad, Paris, Flammarion, 2006, p. 71.

² L'intervalle ou « *Sattelzeit* » a été théorisé comme catégorie historique explicatives des phases critiques par Odo Marquard, « Der angekagte und der entlastete Mensch » [1981]. Je le reprends de l'étude sur ce sujet de Reinhart Koselleck, « Some Questions Regarding the Conceptual History of "Crisis" », in *The Practice of Conceptual History*, trad. de Todd S. Presner et al., Stanford, Stanford University Press, 2002, p. 236.

1861 des *Fleurs du mal* réécrivent le thème de la *consolatio mortis* au profit des voyageurs intrépides, comme s'il s'agissait d'un dernier regard en avant : « Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? | Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* ! »¹

Entre le « nouveau » de Baudelaire et le « *Make it new!* » de Pound, subsiste une transformation au sein du sous-champ des esthétistes. Le sens de Baudelaire pour l'innovation a moins à voir avec le processus de modernisation qui recevra l'attention des modernistes qu'avec le concept d'autonomie de l'art affirmé parmi les écrivains en France durant le second empire :

Ces nouveaux venus sont de dignes héritiers du romantisme, auquel ils doivent nombre de caractéristiques qui les distinguent des réalistes, d'origine sociale plus modeste, comme la conception de l'art pour l'art, le désintéressement (opposé à l'utilitarisme et au moralisme de l'art social), le soin extrême apporté à la forme et à l'écriture, la quête de l'originalité, l'outrance, le goût pour l'étrange [...], le macabre, la mélancolie, la sensualité, l'intérêt pour l'histoire.²

Loin d'être seulement des idéalistes, les adeptes de « l'art pour l'art » soutenaient de ne pas comprendre la « séparation de l'idée et de la forme », pas plus que « le corps sans l'âme, ou l'âme sans le corps »³. L'esthétisme de Flaubert, Baudelaire et Barbey d'Aurevilly quitte l'idéalisme, le moralisme et le culte de la personnalité romantiques, les remplaçant par le réalisme, l'exactitude scientifique et le culte de la forme.

Au contraire, le modernisme regarde au changement avec désespoir : « ce qui pousse le modernisme à innover ce n'est pas la vision du futur ou du nouveau, mais plutôt la profonde conviction que certaines formes ou expressions, démarches et techniques, ne pouvaient plus être utilisées car stigmatisées ou épuisées »⁴. Il s'agit du même « sentiment de la fin » ressenti par la génération précédente, mais désormais dépourvu de tout intérêt : le mal et le banal ont perdu le charme particulier qui leur était donné par le démasquement de la coutume

¹ Ch. Baudelaire, *Le Voyage*, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 134.

² G. Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain*, op. cit., p. 191.

³ Théophile Gautier, « Prospectus » à *L'Artiste*, 14 décembre 1856, art. cit. in Marta Caraion, « *Les philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques* » : littérature, sciences et industrie en 1855, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2008, p. 31.

⁴ Fredric Jameson, « The Poetics of Totality » [1993], in *The Modernist Papers*, op. cit., p. 5.

bourgeoise. L'épuisement de cette société est considéré par la génération suivante un mérite d'écrivains comme Flaubert, Baudelaire ou Dostoïevski, mais la critique de l'idéologie n'a pas effacé la réalité, procédant dans le même sens de la marche, sans aucune consolation possible.

Les poètes symbolistes annoncent donc la possibilité pour l'art de réenchanter le monde, sans pourtant céder à « l'utile » mais au contraire, en augmentant au contraire le culte de la forme et l'exploration objective de la personnalité individuelle. Les principes fondés comme outrage au sens commun se trouvent confirmés à la fin du siècle et, d'une certaine manière, « essentialisés ». Le modèle positiviste de la spécialisation prend la place de l'holisme humaniste qui dominait encore dans la première moitié du siècle : « cette différenciation précipite le processus d'autonomisation du champ littéraire »¹, la littérature devient un métier à temps plein, tandis que ceux qui encore gagnent leur vie avec d'autres métiers, ou sont suspectés d'avoir des intérêts financiers dans leur activité d'écrivains, sont dégradés à « personnel littéraire »².

La période entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, pendant laquelle se forme la génération des écrivains nés entre 1870 et 1880, connaît pourtant une vraie révolution : le principe de l'autonomie devient dominant même en dehors du champ esthétique, s'étendant aux autres sphères du savoir. Poincaré montre ainsi la nature conventionnelle des fondements de la mathématique ; Nietzsche conteste le concept même de vérité philosophique et propose une idée de monde comme phénomène esthétique ; Freud envisage la totalité des comportements individuels comme relevant d'un inconscient qui fonctionne comme un langage à part, tandis qu'en sociologie, Gabriel Tarde et Georg Simmel relativisent l'importance des facteurs économiques et de la méthode déterministe, fondant ainsi les bases de la sociologie formelle où les comportements collectifs apparaissent comme des jeux purement sociaux.

La fortune de la méthode positiviste dans les sciences humaines comble progressivement des lacunes d'un savoir scientifique relevant précédemment du

¹ G. Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain*, op. cit., p. 355.

² L'expression est de Maurice Barrès, cit. *ibid.*, p. 356.

seul domaine de la littérature . Il s'agit d'un changement de paradigme qui marque une différence décisive entre le début et la fin du XIX^e siècle : « jusqu'à un moment imprécisé du XIX^e siècle [...] l'écart entre la précision mimétique du roman et la pauvreté descriptive des autres savoirs est remarquable. [...] Aux premières décennies du XIX^e siècle, la région de la particularité humaine apparaissait encore inexplorée ; aujourd'hui elle est saturée par le discours¹. » Ce « moment imprécisé » peut être évalué différemment selon la discipline, mais aussi selon la géographie. Pour la France, Gisèle Sapiro se focalise sur les relations de force effectives dans le champ des savoirs, choisissant comme moment symbolique de rupture la fondation des chaires d'universités en histoire à partir de 1896 :

les nouvelles professions leur contestent des domaines de compétence qui leur appartenaient. [...] La professionnalisation du métier d'historien et l'adoption du paradigme scientifique en histoire, officiellement consacrée par la création de la Nouvelle Sorbonne en 1896, dépossèdent les écrivains de la compétence sur le passé. Le présent leur échappe aussi en partie avec, d'un côté, l'essor de la presse d'information [...], de l'autre, les sociologues qui se spécialisent dans l'étude des mœurs. Du point de vue du domaine d'intervention publique, il leur reste l'avenir, seul terrain qui ne soit pas monopolisé par les professionnels. [...] La nouvelle division du travail intellectuel explique le renouveau du prophétisme comme mode d'intervention politique privilégié des écrivains.²

Après une période de relatif accord et de rivalité entre science et littérature, pendant lequel « les écrivains réalistes construisaient une multiplicité de mondes de fiction tout en respectant les contraintes imposées, par exemple, par les lois newtoniennes du cosmos »³, l'autonomisation et la spécialisation des champs du savoir ont pour effet de poser la question des limites à l'espace de son action.

La réduction sociale des compétences de l'écrivain dans le champ du savoir officiel est une des conditions de la nouvelle tendance moderniste, et notamment de sa vocation anti-positiviste qui la sépare de la génération de Poe, de Flaubert et de Baudelaire, chez lesquels il n'y avait pas de contradiction entre l'objectivité scientifique et l'originalité de l'écrivain. Le prophétisme a encore de l'importance

¹ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, op. cit., p. 167.

² G. Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain*, op. cit., p. 504.

³ A. Thirer, *Fiction Rivals Science*, op. cit., p. 18.

en 1927, en phase de modernisme mûr, dans les conférences données par E.M. Forster sur le roman où il décrit « l'axe fantaisie-prophétie » : quand on a « fantaisie », « la vie quotidienne est tirée et pressée en directions différentes [...] ». Le pouvoir de la fantaisie pénètre dans tous les coins de l'univers, sauf les forces qui le gouvernent¹. » La prophétie par contre, dans la définition de Forster n'a pas tellement à voir à la prévoyance du futur, mais « c'est un ton de la voix », une « musique », qui ne cherche pas à distordre le monde comme le faisait la fantaisie, mais plutôt à le transporter au-delà de sa finitude : « les personnages et les situations signifient toujours plus qu'eux-mêmes ; ils participent de l'infini, tout en restant individuels, ils s'élargissent jusqu'à l'embrasser »². Il en va de même des « petites choses » et de « l'humble quotidien » : comme Proust pour le peintre, Forster attribue au romancier « un pouvoir de récréation et d'évocation que nous ne posséderons jamais »³. Certes, l'idée de prophétie du romancier moderniste n'a rien à voir avec le phénomène analysé par Gisèle Sapiro. C'est Forster lui-même à préciser que les « prophéties du romancier n'ont rien à voir avec la clairvoyance »⁴, et pourtant, les deux phénomènes ont une même matrice historique : comme les peintres et les dramaturges après l'invention de la photographie et du cinéma, les écrivains ont perdu leur bref monopole de la contingence.

En moins d'un demi-siècle, l'autonomie esthétique passe de la revendication à une condition nécessaire à la crédibilité de l'écrivain. La posture des natifs de 1820 est irréversible ; ainsi, les nouvelles générations d'écrivains sont obligées de définir leur champ d'intervention.

Cette situation de contrainte dans un présent sans solutions et sans sorties possibles est le préalable à toute expérience historique de la crise : « le concept indique insécurité, malchance et test, se référant à un avenir inconnu, dont les conditions ne peuvent pas être assez élucidées⁵. » Les racines de cette crise sont

¹ Edgar Morgan Forster, *Aspects of the Novel [1927] and Related Writings*, éd. par Oliver Stallybrass, Londres, Edward Arnold, 1974, p. 76.

² *Ibid.*, p. 91.

³ *Ibid.*, p. 99.

⁴ *Ibid.*, p. 86.

⁵ Reinhart Koselleck, « Some Questions Regarding the Conceptual History of "Crisis" », *art. cit.*, p. 236.

pourtant profondes, et d'une certaine façon immanentes à l'idée même de modernité, la plupart des théoriciens du modernisme considérant celui-ci comme un art qui naît de la compensation subjective à l'aliénation moderne, et ayant pour fonction de compenser au nihilisme qui surgit après l'abatement des mythes. Comme l'indique Matei Calinescu, quand toute croyance religieuse et civile est démontée par la rationalité et par ses effets de désenchantement, « la modernité esthétique découvre quelques raisons pour son profond sens de crise et pour son aliénation de l'autre modernité qui, malgré toute son objectivité et rationalité n'a pas réussi à donner [...] une justification morale et métaphysique convaincante¹. » Cette signification anti-nihiliste du modernisme est fréquente dans la littérature critique américaine et a été également soulignée par Berman, qui la juge comme réaction positive au désarroi de la conscience individuelle causé par le « vortex de la modernité » : « ces processus historiques globaux ont nourri une variété extraordinaire de visions et d'idées ayant pour but de rendre les hommes et les femmes des sujets, non pas seulement des objets de la modernisation, de leur donner les moyens de transformer le monde qui les a changés. [...] Ces visions et valeurs ont été approximativement réunis sous le nom de “modernisme” »².

Cette notion de modernisme comme réaction compensatrice à des phénomènes de désordre culturel finalisée à la restitution des points d'appui à la conscience humaine est fort douteuse à cause de sa partialité, qui ne tient pas compte de l'âme subversive et antagoniste de la culture littéraire au tournant du siècle. C'est ce problème qu'il va nous falloir considérer avant de reconnaître comment cette dialectique devient cruciale dans les genres narratifs.

Les deux premières décennies du XX^e siècle sont marquées par l'émergence de groupes autoproclamés d'« avant-garde ». Cette métaphore militaire, répandue dans la langage politique dès l'époque de la Révolution Française est adoptée en France pour la première fois par Baudelaire en 1864³ dans le domaine esthétique. Elle connaît ensuite une fortune inégale dans l'aire européenne au début du XX^e

¹ M. Calinescu, *Five Faces of Modernity*, op. cit., p. 5.

² Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, New York, Penguin, (1982) 1988, p. 16.

³ Nous suivons ici la reconstruction sémantique introductive donnée par Anne Tomiche, *Naissance des avant-gardes*, op. cit., p. 4-10.

siècle qui la voit devenir protagoniste au sein du débat littéraire des pays de langue néolatine, tandis qu'en Angleterre on préfère l'adjectif « *modern* » pour se référer aux nouveautés concernant l'art, la mode ou le goût. L'attitude commune aux groupes d'avant-garde dans la décennie précédente au déclenchement de la première Guerre Mondiale apparaît une radicalisation programmatique de la rébellion anti-bourgeoise au début du XIX^e siècle : « des futuristes (italiens et russes) aux dadaïstes en passant par les vorticistes, le refus des conventions littéraires et artistiques est partagé et un même mépris est affiché face aux institutions et à l'*Establishment*¹. » C'est pourtant justement le subjectivisme problématique, la sensibilité délicate et le sens d'impuissance des romantiques et de leur héritage chez les symbolistes de la génération précédente que les avant-gardes contestent le plus énergiquement possible dans leurs « manifestes ».

Les commentateurs ont pourtant remarqué également les éléments marquant une continuité souterraine derrière les déclarations de rupture portées contre le passé et la tradition. Romano Luperini a observé plusieurs éléments de continuité entre le futurisme italien et les courants du siècle précédent. D'abord les symbolistes, cible de Marinetti dans le deuxième manifeste futuriste *Nous renions nos maîtres les symbolistes, derniers amants de la lune* (1910) : « l'idée marinettienne de la poésie est entièrement en deçà de la conception analogique et lyrique de la tradition symboliste et postsymboliste, privilégiant [...] la sensation et l'intuition [...]. En outre, le "je" aussi nié sur le plan de la psychologie, regagne ailleurs tous ses droits, étant doué du pouvoir de créer [...] et de connaître à travers les sens »². Un autre élément de continuité avec le passé et de distinction par rapport aux autres avant-gardes, c'est « le rôle central et l'héroïsme des artistes, qui n'étaient pas nouveaux pour les intellectuels italiens formés dans la culture du *Risorgimento* »³. Cet aspect n'était pas non plus étranger aux intellectuels français revendiquant leur indépendance et l'importance politique de leur influence à l'époque de l'*Affaire Dreyfus*⁴. Trait commun aux autres avant-gardistes liés au

¹ *Ibid.*, p. 19.

² Romano Luperini, *L'allegoria del moderno*, Rome, Editori riuniti, 1990, p. 125.

³ *Ibid.*, p. 127.

⁴ G. Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain*, op. cit., p. 518 : « Scindé entre l'art pour l'art et le réalisme, l'héritage flaubertien se recompose, donc, avec d'un côté la valorisation du pouvoir

fascisme comme Ernst Jünger¹, ce qui vraiment distingue l'esprit des futuristes par rapport à la culture postromantique et au positivisme scientifique, c'est l'enthousiasme irrationnel pour le progrès industriel et militaire, ainsi que pour le mode de vie de la société de masse : « l'originalité de Marinetti concerne plutôt la théorisation de l'éphémère [...] dans la conception de l'art comme consommation immédiate et spectaculaire. La réduction de la poésie à l'éphémère révèle par ailleurs l'homogénéité de la théorisation marinettienne avec la direction du développement de la Révolution Industrielle². »

Plutôt que de rompre définitivement avec les pratiques littéraires et intellectuelles postromantiques, certaines avant-gardes en radicalisent les arguments à la faveur de l'autonomie comme celui de l'« œuvre d'art totale »³ et de la confiance dans le génie artistique, ou encore en convertissant à leur cause l'ancien cheval de bataille des poétiques utilitaristes : la possibilité pour l'art d'interagir avec la réalité sociale, non plus en critiquant les effets de l'industrialisation ou la société de masse, mais au contraire, en en sollicitant la volonté de puissance libérée de toute contrainte morale comme de toute convention esthétique. On est loin ici de toute dialectique entre fragmentation et ordre : c'est plutôt l'utopie urbaine de la « grande œuvre » qui vient d'être émancipée de toute « responsabilité » rationnelle et scientifique, de tout idéal organique et de tout calcul utilitaire pour être transformée en fantasmagorie : « le géométrisme et la remise en question de la perspective traditionnelle qui caractérisent maintes productions des futuristes italiens [...] et russes [...], des vorticistes [...] sont à mettre en relation avec le développements plus proprement architecturaux de l'époque⁴. »

subversif de l'art, que l'avant-garde surréaliste va théoriser, de l'autre l'apparition de la figure de l'intellectuel critique, réincarnation moderne du prophète, mais qui se pose aussi en contre-expert face aux pouvoirs. »

¹ Les textes en prose écrits par Jünger entre les années 20 et 30 « modèlent une forme spécifique de subjectivité, essentiellement non-individualiste et essentiellement intemporelle, adoptant le mélange entre paysage technologique et la clôture du corps masculin derrière une surface dure et impénétrable. [...] Tout cela ressemble à Marinetti, dont la destruction de l'ancienne subjectivité psychologique ouvre le chemin à l'émergence mythique d'un sujet fortifié et tout-puissant. » (Jobst Welge, « Fascist Modernism », in *Modernism, op. cit.*, p. 554-556)

² *Ibid.*, p. 126.

³ A. Tomiche, *Naissance des avant-gardes, op. cit.*, p. 40.

⁴ A. Tomiche, *Naissance des avant-gardes, op. cit.*, p. 61.

Au contraire, l'esthétique de l'œuvre moderniste rompt radicalement avec le symbolisme justement en raison d'une absence de lien entre le sujet et le monde, le fragment et la totalité, que Luperini, dans le sillage de Walter Benjamin, définit comme « allégorique » : « tandis que le symbole conduit le sujet au cœur de la création en retissant, par la voie analogique, les liaisons qui le reconnectent à l'universel, le signe de l'allégorie c'est l'étrangeté, la dissonance, l'isolement de la partie du tout¹. » Et pourtant, cet aspect devient extrêmement sensible dans le récit moderniste : « comme la fiction prend en charge une plus profonde « vérité » intérieure, elle vérifie et conteste également toute « croyance » théorique. Le roman devient réflexion sur la signification des mots, tentative de reconstruire un parcours narratif, interprétation d'interprétations différentes, discussion même des processus de communication »².

La « mise en intrigue », au sens aristotélicien d'agencement de choses et événements, devient le lieu d'une forte tension entre l'intention unitaire et l'idée d'une réalité totalement déconnectée, entre l'énigme de la vie et la vérité artistique. Jauss s'exprime ainsi à l'égard d'*À la recherche du temps perdu*, en y soulignant l'ambivalence narrative du souvenir qui peut garder l'image des choses seulement en les transformant : « c'est une tentative grandiose de reconstruire l'expérience perdue du sujet à partir seulement des instants de la mémoire involontaire, qui préserve, dans la réalité oppositive de l'inconscient, les éléments qui distordent la vie consciente et sociale³. » Franco Moretti à propos d'*Ulysse* reconnaît l'instance unitaire du personnage principal, respectueuse pourtant de sa variété inépuisable : « Joyce regarde Bloom au microscope, et découvre que dans sa passivité il n'y a pas qu'*in*-activité et *manque* d'action : nous y trouvons aussi la réceptivité, la variété, l'ouverture au monde. Chez Bloom, même la distraction est une force mobile, active : même si elle ne « produit » rien, *strictu sensu*, elle permet de débrouiller des situations très complexes, et de les organiser⁴. » Adorno voit également la prose de Kafka comme exemplaire du contraste entre la

¹ R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, op. cit., p. 214.

² Carlo Pagetti, Maria Luisa Bignami, « La coscienza narrativa tra vecchio e nuovo secolo », in Giovanni Cianci (dir.), *Modernismo/modernismi*, Milan, Principato, 1991, p. 74.

³ H. R. Jauss, « The Literary Process of Modernism from Rousseau to Adorno », cit., p. 58.

⁴ F. Moretti, *Opere mondo*, op. cit., p. 133.

personne humaine et le monde moderne, ainsi que de la dialectique entre sens et non-sens :

L'art est expressif lorsqu'il exprime quelque chose d'objectif , subjectivement médiatisé. [...] En ce sens, Kafka est exemplaire en ce qui concerne le geste de l'art et il doit son irrésistibilité à ce qu'il métamorphose cette expression dans les événements qui y deviennent des chiffres. Ces événements deviennent toutefois doublement énigmatiques dans la mesure où les sédiments, le sens exprimé, sont à nouveau vides de sens¹

N'étant pas compris par les institutions littéraires traditionnelles, et n'ayant non plus la même configuration identitaire² des avant-gardes, la « rupture » du modernisme se présente d'abord comme une excentricité au sein du champ littéraire. Pour reprendre les deux termes posés en début de chapitre, celui de la conscience critique et celui de la forme vide, on peut dire que le modernisme participe des deux : il ne prend pas part aux positions « fortes » – autonomie et hétéronomie, naturalisme et symbolisme, institutions et avant-gardes – du débat littéraire ; sa subjectivité semble plutôt prendre avantage des espaces vides laissés par les contradictions internes des autres forces dans le champ, chacune attachée à une idée claire et définie de l'autonomie esthétique.

¹ Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p.149.

² L'«esprit de corps » des avant-gardes a été mis en lumière comme étant un trait commun au-delà des différences géographiques et d'idéologie : « il convient [...] de noter la structuration hiérarchisée qui les caractérise, y compris quand ils récusent toute forme de système. Chacun de ces groupes est organisé autour d'une figure de leader. » (A. Tomiche, *Naissance des avant-gardes*, *op. cit.*, p. 175-176).

Chapitre III. Le champ moderniste

III.1 Prémisses méthodologiques : Jameson, Bourdieu, Casanova

La critique a visé surtout à retracer les aspects fondants du modernisme littéraire sur la base des analogies entre les œuvres d'auteurs qui souvent n'étaient mis en relation par aucun rapport de fait. Elle a obtenu de cette façon une synthèse compréhensive d'un grand nombre d'auteurs et mouvements différents au prix d'une réduction de la catégorie de modernisme aux traits les plus superficiels des œuvres en question ou, au contraire, d'une fragmentation de sa notion de modernisme dans une classification hétérogène de traits stylistiques des auteurs ou des groupes. L'attitude opposée consiste dans le refus de tout regroupement, en revendiquant l'originalité irréductible des auteurs, dont une bonne partie sont désormais consacrés en tant que « classiques ».

L'actualité des études modernistes tend par contre à rejeter tout essentialisme, en préférant une approche qui se base sur la reconnaissance des fonctions ou relations variables selon le contexte historique, culturel et disciplinaire. Cette méthode semble ouvrir des nouvelles perspectives, surtout en termes d'histoire comparée de la littérature : concevoir le modernisme comme un ensemble de fonctions, signifie penser différemment les rapports parmi les différents auteurs, non plus selon les seuls rapports de faits d'influence, ou sur le repère d'analogies occasionnelles entre certaines ouvrages, mais selon des critères de relation objective, qui tiennent compte des aspects culturels et des genres littéraires.

Le concept de « médiation », selon la description donnée par Frederic Jameson dans *L'inconscient politique* (1981), redéfinit les rapports entre les termes marxistes de la structure et de la superstructure. Jameson propose un dépassement de la lecture donnée par la critique littéraire marxiste de Georg Lukács, qu'il définit comme « expressive » en raison de son caractère vertical et unidirectionnel : selon ce modèle, commun au marxisme vulgaire, le monde de la superstructure, qui comprend la politique, la religion, l'art et la morale civile, est une conséquence directe conforme à la superstructure, c'est-à-dire des conditions

matérielles de la production. La vie de l'esprit serait d'une telle manière déterminée exclusivement et immédiatement par des rapports de fait. Jameson reprend donc la thèse de Louis Althusser contenue dans *Lire le Capital* (1968), où le philosophe proposait un autre modèle, que Jameson appelle « régional », qui à la différence de Lukács se configure horizontalement : structure et superstructure ne seraient pas deux sphères étroitement séparées, mais deux aspects de la vie productive, qui appartient également à la sphère matérielle comme à la spirituelle. Les deux instances se configurent alors comme des niveaux différents à l'intérieur de chaque région de l'activité humaine. Niveaux et régions s'influencent mutuellement dans une pluralité de rapports que le critique peut retrouver à chaque moment dans tel ou tel produit culturel. La mise en communication entre les différents niveaux et régions est appelée par Jameson comme médiation ou « transcodification », et sa possibilité indique l'existence d'une totalité de rapports entre différents produits culturels :

le mode de production lui-même, ou le système synchronique de l'ensemble des rapports sociaux [...] cette « structure » constitue une cause absente : elle n'est nulle part empiriquement présente en tant qu'élément, elle n'est pas une partie du tout ni l'un de niveaux, mais constitue le système entier des *relations* entre ces niveaux.¹

La seule limite posée à l'enquête sur les médiations est d'ordre historique : « historiciser toujours » est la devise de *L'inconscient politique*, puisque les totalités relationnelles constituant les structures ont pour seule base leur contingence effective dans une réalité déterminée dans le moment historique. On appliquera constamment ce principe à la catégorie de modernisme : elle désigne un moment historique déterminé en tant que totalité des rapports à niveaux différents entre différents acteurs et produits culturels.

Cette contingence des rapports nous mène à embrasser la notion de « champ littéraire ». L'ouvrage de Pierre Bourdieu intitulée *Les règles de l'art* (1992) contient une première formalisation du champ littéraire, fondée sur la catégorie des « relations objectives » et sur sa distinction par rapport aux « relations de fait », à savoir « la distinction entre les rapports d'interactions et les

¹ Fredric Jameson, *L'inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique* [1981], trad. par N. Vieillescazes, Paris, Question théoriques, 2012, p. 40.

relations structurales qui sont constitutives d'un champ, [dont les acteurs] peuvent ne jamais se rencontrer, voire s'ignorer méthodiquement, et rester profondément déterminés, dans leur pratique, par la relation d'opposition qui les unit¹. » Même si le champ prévoit encore la possibilité de regroupements selon des critères d'analogie ou d'influence directe, sa systématisme est due surtout à la nature conflictuelle des rapports entre les différentes positions. L'un des soucis principaux de Bourdieu est justement d'éviter la confusion entre la catégorie de champ et celle d'institution : l'antagonisme diffus dans le champ est justement une des conséquences de l'affaiblissement de la fonction sociale d'institutions centrales comme, dans le cas du champ littéraire français à la fin du XIX^e siècle, la méconnaissance de la part des écrivains et des intellectuels de l'autorité centrale de l'Académie française.

La conception bourdieusienne des relations objectives fonctionne comme corollaire à la règle des médiations énoncée par Jameson. Les relations du champ sont « objectives » dans la mesure où elles sont douées d'une nécessité interne : « Chaque position [dans le champ] est objectivement définie par sa relation objective aux autres positions, ou, en d'autres termes, par le système des propriétés pertinentes, c'est-à-dire efficaces, qui permettent de la situer par rapport à toutes les autres dans la structure de la distribution globale des propriétés². » L'œuvre d'un auteur déterminé peut donc occuper une position différente, selon qu'on la considère en relation avec l'œuvre d'un autre auteur ou avec les ouvrages d'auteurs se reconnaissant entre eux, de façon solidaire ou conflictuelle, à l'intérieur d'un même groupe ou tendance.

Une fois que la méthode comparatiste s'est enrichie de ce modèle relationnel, l'histoire sociale des œuvres doit comprendre l'amplitude des possibilités relationnelles en l'absence de rapports de fait. En effet, les critères qui permettent de régler des relations objectives locales n'empêchent pas leur emploi dans une perspective « à distance » : elles assument les mêmes idiosyncrasies de position que chaque auteur prend individuellement à l'intérieur de son champ

¹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Seuil, 1998, p. 357-358.

² *Ibid.*, p. 378.

particulier. À cet égard, il est important aussi de remarquer que la constitution en champ est un élément structural propre au modernisme et qui le distingue d'autres phénomènes littéraires. Ce qui rend le modernisme différent des autres mouvements d'avant-garde c'est justement l'absence de manifestes signés par ses partenaires : le modernisme ne s'oppose pas de face aux autres écoles ou institutions, justement parce qu'il n'est pas un mouvement unitaire. N'ayant donc pas de véritable « centre » auquel se référer, ses figures étant des clés mobiles plutôt que statiquement placées dans des « milieux » (les cas de Joyce ou Ezra Pound sont assez parlants), il est peut-être le premier exemple de processus culturel vraiment international au sein de l'Occident.

Le modernisme définit justement un certain contexte historique partagé entre des espaces littéraires très différents. Pour décrire cet espace, la catégorie de champ employée par les études modernes en anthropologie et sociologie semble répondre également à la description des espaces littéraires dans une perspective historique et comparatiste. Même si Bourdieu ne considère pas explicitement la possibilité d'étendre la catégorie de champ à la dimension internationale d'un phénomène comme le modernisme littéraire, elle reste ouverte, alors que les relations objectives ne sont pas altérées par la présence de rapports de fait : « La notion de champ permet de dépasser l'opposition entre lecture interne et analyse externe sans rien perdre des acquis et des exigences de ces deux approches, traditionnellement perçues comme inconciliables. »¹

Pascale Casanova a trouvé dans son essai sur *La République mondiale des lettres* (1999) la juste perspective pour étendre la catégorie de champ aux contextes international selon la configuration globale qui vient à se constituer au cours de la modernité. On retrouve dans son projet herméneutique ce souci que Bourdieu avait en employant des outils qui apparemment appartiendraient aux contingences extérieures, dans le domaine de la littérature, où la critique monographique et philologique semble se fermer à une compréhension sur les facteurs exogènes de la production littéraire. Cette aporie de la critique, que Bourdieu essaie de résoudre par rapport à un milieu littéraire spécifique et bien

¹ *Ibid.*, p. 339.

territorialisé, est également prise en compte par Casanova dans une perspective globale :

Aussi la critique internationale a-t-elle pour ambition de permettre une interprétation spécifiquement littéraire et néanmoins historique des textes, c'est-à-dire de dissoudre l'antinomie réputée indépassable entre la critique interne, qui ne trouve que dans les textes eux-mêmes le principe de leur signification, et la critique externe, qui décrit les conditions historiques de production des textes, mais est toujours dénoncée par les littéraires comme incapable de rendre compte de leur littéarité et de leur singularité. Il s'agira donc de parvenir à situer les écrivains (et leurs œuvres) dans cet immense espace qui est en quelque sorte une histoire spatialisée.¹

L'enquête sociologique et la perspective globale partagent donc une idée concrète de la totalité, configurée chez Bourdieu par les lignes de force à l'intérieur du champ littéraire, que Casanova magnifie à l'échelle globale. De cette façon, nous parvenons à une littérature comparée qui ne se fonde pas sur des rapports d'analogie, mais au contraire sur des antagonismes traversant nécessairement de frontières tracées sur la carte géographique.

La compréhension du modernisme comme champ demande de dessiner une histoire culturelle non plus entièrement centrée sur la perspective nationale, et qui reconsidère en même temps les phénomènes collectifs hors de grandes narrations conciliatrices et identitaires : comme le note Jacques Dugast, « L'ensemble du continent européen se présentait en 1900 comme un assemblage confus de peuples dont les traditions, les langues, les religions et les pratiques culturelles étaient souvent différentes dans un même espace géographique. »² Au sein d'« oppositions » politiques et du « morcellement » culturel, une conscience littéraire partagée est nécessairement traversée par de lignes de force. Selon Casanova, le procès européen de formation des états nationaux a pour parallèle le dialogue conflictuel entre les différentes traditions : « les littératures ne sont donc pas l'émanation d'une identité nationale, elles se construisent dans la rivalité (toujours déniée) et la lutte littéraires, toujours internationales³. »

¹ P. Casanova, *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 21-22.

² Jacques Dugast, *La Vie culturelle en Europe au tournant des XIX^e et XX^e siècles*, Rennes, P.U.R., coll. « Didact Cultures Européennes », 2011, p. 18.

³ P. Casanova, *La République mondiale des lettres*, op.cit., p. 64.

Cette configuration nous évite tout rapprochement abstrait entre œuvres et auteurs appartenant à des différents espaces littéraires ; au contraire, les rapports de force qui traversent la sphère globale sont à retrouver dans les situations locales. Le lien nécessaire de l'auteur à son milieu n'est pas forcément un rapport anodin de représentativité, mais au contraire, les positions dans la dimension locale sont aussi variées que dans la perspective internationale :

chaque écrivain est situé d'abord, inéluctablement, dans l'espace mondial, par la place qu'y occupe l'espace littéraire national dont il est issu. Mais sa position dépend aussi de la façon dont il hérite cet inévitable héritage national, des choix esthétiques, linguistiques, formels qu'il est amené à opérer et qui définissent sa position dans cet espace. [...] C'est pourquoi, lorsqu'on cherchera à caractériser un écrivain, il faudra le situer deux fois : selon la position de l'espace littéraire national où il est situé dans l'univers littéraire mondial, et selon la position qu'il occupe dans ce même espace.¹

Les chapitres suivants proposent de dessiner *un* champ littéraire particulier, divisé en régions et pôles de référence selon des critères communs d'évaluation du rapport au contexte culturel et à la tradition nationale : la formation du champ moderniste se fera donc nécessairement à travers des relations qu'on retiendra comme objectives, dans la mesure où elles cherchent à établir des parallélismes ou des asymétries significatives entre les situations particulières de chaque auteur au sein de son espace littéraire.

III.2 Les coordonnées du champ : autonomie et tradition centre et périphérie

Les écrivains qui débute leur carrière au commencement du XX^e siècle héritent d'une structure interne à leur discours qui s'est affirmée au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Selon Antoine Compagnon l'autonomie esthétique est une composante essentielle de la modernité dont l'inventeur serait Baudelaire : « Depuis Baudelaire, la fonction poétique et la fonction critique se tressent nécessairement, dans une *self-consciousness* que l'artiste doit avoir de son

¹ *Ibid.*, p. 71.

art »¹. L'autonomie esthétique est à la fois une posture individuelle et une pratique des relations sociales qui se constitue véritablement entre le procès (gagné) de *Madame Bovary* en 1857 et les manifestes signés par les intellectuels en 1894 à l'occasion de l'affaire Dreyfus, « moment où le champ littéraire parvient à un degré d'autonomie qu'il n'a jamais dépassé depuis »². La naissance à cette époque d'un « parti des intellectuels » a des conséquences importantes dans la perception de soi des différentes catégories de producteurs culturels :

Au cours des deux décennies qui précèdent le déclenchement judiciaire de l'affaire Dreyfus (1874-1894) [...] Les intellectuels [...] dans un cas, ils prétendent assigner au pouvoir son but pour le maintien de l'ordre social face aux contestations politiques extrêmes, dans l'autre, ils contestent le pouvoir en place en tant qu'avant-garde autonome d'un mouvement social qui se cherche.³

Après la formation d'une classe d'intellectuels comme celle des années 1890, « autonomie » n'est plus synonyme d'autoréférentialité de l'œuvre d'art ou du culte de la forme pure. Cette différenciation fait partie du changement des fonctions que la littérature assume par rapport aux autres formations discursives, ce qui ne peut pas se passer à l'intérieur des consciences individuelles, mais nécessairement dans un mouvement de portée plus vaste. Selon Giovanni Cianci, on a affaire au « modernisme » « quand le “moderne” (la *modernité*⁴ de Baudelaire) n'exprime plus seulement une catégorie de la sensibilité, une façon d'être, mais [...] se fait programme, manifeste, impératif (le « *Make it New* » de Pound), en somme mouvement et mobilisation d'énergies, alors [...] il [le moderne] devient modernisme »⁵. On ne peut pas prendre au pied de la lettre la définition donnée par Cianci, ce qui reviendrait à méconnaître entièrement la praxis littéraire fortement individuelle de la plupart des écrivains modernistes ;

¹ A. Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, *op.cit.*, p. 36.

² Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op.cit.*, p. 358.

³ Christophe Charle, *Naissance des « intellectuels » : 1880-1900*, Paris, Minuit, 1990, p. 93. On peut rapprocher l'analyse sociologique de Charle aux hypothèses de Pellini à l'égard de la présence d'une volonté d'autonomie au sein du style impersonnel des romanciers naturalistes : « d'un point de vue génétique, le rapport entre l'écrivain naturaliste et ses sources médicales soulève la question [...] de l'autonomie du texte impersonnel par rapport aux savoirs et aux idéologies dominantes. [...] Du point de vue de la poétique, le désir de rendre l'ouvrage simple, clair et transparent, entre souvent en contradiction avec le retour de l'imagination romanesque et du mélodrame. » (P. Pellini, *In una casa di vetro*, *op.cit.*, p. 177).

⁴ En français dans le texte.

⁵ Giovanni Cianci, « Modernismo/modernismi », in *Modernismo/modernismi*, *op.cit.*, p. 15.

elle indique pourtant un aspect fondamental : le modernisme est dès son début l'expression de volontés constitutives, une instance collective irréductible et non pas une coïncidence historique casuelle entre différents acteurs culturels.

L'évolution du concept d'autonomie esthétique du milieu du XIX^e siècle à la Deuxième Guerre mondiale s'accompagne évidemment des changements dans le style de vie de l'artiste et de la position de l'intellectuel par rapport au champ du pouvoir et de l'économie. Il s'agit d'éléments qui varient selon les différents contextes : la valeur de l'intellectuel à une époque donnée n'est pas la même en France, en Angleterre ou en Russie. Les pays du continent européen ont encore des temporalités très différentes en ce qui concerne leur développement économique, leur situation politique et la fonction des institutions culturelles. Les relations hiérarchiques nationales et transnationales sont influencées par la dialectique centre-périphérie : « *Le sens du placement* semble être une des dispositions les plus étroitement liées à l'origine sociale et géographique, [...] une des médiations à travers lesquelles les effets de l'opposition entre les origines sociales, et surtout entre l'origine parisienne et l'origine provinciale, s'exercent dans la logique du champ. »¹

Les capitales européennes deviennent le lieu où se concentrent la plupart des bohèmes et avant-gardes nationales et étrangères : avant le début du XX^e siècle elles sont désormais des « lieux consacrés »², protagonistes autant du processus d'industrialisation que des institutions académiques majeures. Le prestige international de Paris à la fin du siècle ne ressent pas les conséquences de la défaite militaire devant les Prussiens en 1870, il s'agit au contraire d'une période de prospérité à la fois économique et culturelle, avec les nouveaux aménagements urbains et des événements comme les Expositions universelles de 1889 et de 1900. Ce qui attire les artistes du monde entier n'est pas pourtant la richesse économique ou la présence de grandes institutions, mais l'assurance de trouver une quantité raisonnable de liberté d'expression, ainsi qu'un milieu solidaire et favorable à leur émergence, ce que Bourdieu définirait une concentration exceptionnelle du « capital symbolique » autonome par rapport au pouvoir

¹ P. Bourdieu, *Les Règles de l'art, op.cit.*, p. 430-431.

² J. Dugast, *La Vie culturelle en Europe, op.cit.*, p. 19-23.

économique et politique : comme le note Jacques Dugast, « aux yeux des jeunes artistes, Paris apparaissait avant tout comme l'espace culturel dans lequel ils avaient le plus de chances d'être compris »¹. La popularité de Paris à l'étranger ne parle pas seulement la langue des triomphes urbanistiques et architecturaux, mais aussi celle des agitations politiques : des événements comme l'insurrection populaire de la Commune, défendue par Karl Marx dans le pamphlet *La Guerre civile en France* (1871), avaient une résonance globale. Pareillement, les groupes qui contestent de la façon la plus radicale des principes hérités par la tradition doivent tenir compte de ses hiérarchies spatiales, qui se superposent aux hiérarchies internes du champ littéraire de manière encore plus évidente à l'échelle internationale. Le cas des futuristes est encore une fois exemplaire : « Florence et surtout Milan, la ville industrielle par excellence, supplantent Rome, la ville des “antiquités”, comme centres des activités culturelles et artistiques². » Toutefois, Marinetti utilise stratégiquement un journal parisien pour donner le plus de résonance possible à son manifeste, qui lancera le futurisme en Europe : c'est ainsi, comme l'a remarqué Hugo Azérad, qu'« il n'est pas très difficile de s'imaginer Marcel Proust, absorbé par la création de la *Recherche*, en train de siroter son café au lait et en même temps de jeter un œil à l'article sur la couverture de *Le Figaro* daté 20 février 1909, portant le titre énigmatique “Le Futurisme”³. » Les nouveaux artistes utilisent souvent des villes non « consacrées » mais actives, modernes et stimulantes comme « laboratoire », puis font recours à la « fonction Paris » pour donner de la résonance à leur travail.

Le tournant de siècle est aussi traversé par la naissance de « nouveaux pôles de la vie culturelle »⁴, parmi lesquels il est faut signaler le cas de l'Irlande qui à l'époque de la naissance de Joyce « est particulièrement représentatif des tensions qui se jouaient durant cette période dans de nombreux territoires d'Europe sur le plan culturel⁵. » Les élites littéraires se rapprochent de la base culturelle du pays, de la tradition folklorique et du monde de l'éducation, investissant

¹ *Ibid.*, p. 77.

² A. Tomiche, *Naissance des avant-gardes*, *op.cit.*, p. 52-53.

³ Hugues Azérad, « Paris and the avant-garde », in *Marcel Proust in context*, *op.cit.*, p. 59.

⁴ J. Dugast, *La Vie culturelle*, *op.cit.*, p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 32.

particulièrement sur l'activité théâtrale et l'enseignement de la langue gaélique : la culture devient ainsi la voix de la frustration politique vis-à-vis des événements traumatiques comme la mort du héros national Charles Stewart Parnell en 1891 et le rejet du *Home Rule* en 1905. Il est à noter le parallélisme entre les peuples soumis à domination impériale mais ayant connu néanmoins un développement culturel exceptionnel : Prague, centre culturel consacré de la région bohème, est le théâtre des tensions émanant de l'impatience face à la dépendance politique de Vienne depuis 1890 et qui mènent également à une volonté d'affirmation du tchèque comme langue nationale, et par là littéraire. D'autre part, au contraire de Dublin, Prague possède déjà le cosmopolitisme caractérisant les autres grandes capitales européennes. Les élites culturelles de Prague ne font pas preuve de la fermeture identitaire des irlandais, dont Joyce se sentait gêné: Franz Kafka appartient au groupe des écrivains tchèques de langue allemande, comprenant Rainer Maria Rilke et Karl Kraus, ainsi que les membres de son « cercle pragois », Franz Werfel et l'ami Max Brod, tous plus ou moins engagés par rapport au problème de la langue et de la culture nationale, mais néanmoins extrêmement ouverts face aux influences étrangères, notamment de la France.

La description du champ moderniste doit nécessairement tenir en compte les différences géographiques, se superposant aux différentes attitudes des écrivains singuliers face à la tradition. Le XIX^e siècle voit la transformation des capitales européennes en grandes villes, mais le même processus de modernisation n'a pas toujours les mêmes conséquences : « la Perspective Nevski ressemble spatialement au boulevard parisien. Elle est même plus splendide que tout boulevard parisien. Mais du point de vue économique, politique et spirituel c'est un autre monde¹. » Paris était depuis longtemps le centre consacré de la culture européenne, tout comme Saint-Petersbourg était le champion de la modernité au sein de l'empire des tzars, selon le dessin Pierre le Grand. Et pourtant, la vie dans les rues des grandes villes porte les traces de différents développements historiques. Selon Marshall Berman, un parallélisme existe entre les rapports de centre/périphérie, et les différentes réactions au processus de modernisation : « à

¹ M. Berman, *All That Is Solid Melts into Air*, *op.cit.*, p. 229.

un pôle on peut observer le modernisme de nations avancées, bâties directement sur les matériaux de la modernisation économique et politique [...]. Au pôle opposé nous trouvons un modernisme surgissant du sous-développement culturel¹. »

Les deux axes fondamentaux qui décrivent le champ moderniste sont la distinction entre le centre et la périphérie comme catégories sociales et esthétiques, et celle plus évidente entre innovation et tradition. Il s'agit de deux niveaux qui se croisent inévitablement, si l'on pense que la notion moderniste de la tradition est la plus large : « on parle de traditions au sens de modalités conventionnelles du comportement et de la communication à travers lesquels la société peut “fonctionner”². » La notion bourdieusienne de capital symbolique nécessite donc d'être envisagée de manière flexible : le modernisme est un phénomène dont la configuration diffère selon le territoire d'appartenance, les critères d'attribution du prestige intellectuel, qui impliquent des dynamiques beaucoup plus complexes que la simple opposition entre anciens et modernes, conservateurs et novateurs.

C'est dans cette spécificité que les difficultés surgissent pour les différentes démarches critiques. James Joyce est un écrivain périphérique, si on le considère dans son contexte « de fait » : né et grandi dans un pays, l'Irlande, qu'à cette époque on pourrait décrire comme soumis à une domination coloniale, culturelle et politique de la part de l'Angleterre. Cette condition influence son œuvre du début jusqu'à la fin. Joyce est pourtant un auteur central par rapport à l'espace littéraire du modernisme, presque un père fondateur comme ses interlocuteurs T. S. Eliot et Ezra Pound, et un point de repère presque obligé pour les autres ouvrages en prose qu'on veut ranger du côté du modernisme. Tout le contraire de Marcel Proust : ayant vécu et écrit à Paris, c'est-à-dire au centre de la littérature européenne, et qui reste secondaire dans le canon du modernisme ; son intégration dans le champ est posthume malgré l'intérêt montré par T.S. Eliot, car la portée innovatrice de sa poétique est due à la médiation d'autres auteurs modernistes, comme Virginia Woolf. Les raisons en seraient un certain passéisme de la prose

¹ *Ibid.*, p.

² Astradur Eysteinnsson, *The Concept of Modernism*, *op.cit.*, p. 102.

proustienne, sa platitude face aux expérimentations d'*Ulysse* ou de *Finnegans Wake*, mais surtout la désuétude de la catégorie de modernisme dans la critique française.

À travers ces personnages de l'histoire littéraire, le champ moderniste commence à se définir : un pôle est occupé par le couple Pound-Eliot, deux auteurs qui se trouvent pleinement situés à la fois dans la tradition culturelle et dans le nouvel espace littéraire. L'autre pôle est pris par Joyce qui, exilé de son pays et fortement critique à l'égard des institutions littéraires, trouve dans les tendances avant-gardistes un autre chez soi. Du côté opposé par rapport à Joyce on peut situer Proust, dont la position ambiguë reste éloignée par rapport aux écrivains plus expérimentaux, maintenant par contre un lien solide avec la tradition littéraire. Il y a enfin un quatrième pôle, celui de l'écrivain absolument excentrique, inclassable par rapport à la tradition mais aussi aux tendances qui dominant ses contemporains et qui se trouve par conséquent décalé. Franz Kafka joue ce rôle dans le champ littéraire du modernisme, et même hors de ce dernier : sa réception presque totalement posthume, rendue tardive par les événements de la Deuxième Guerre mondiale et l'état d'inachèvement de son œuvre, font de lui un cas littéraire encore ouvert et donc très difficilement classable dans telle ou telle période ou tendance.

On peut soulever des objections contre le tableau qu'on vient de dépeindre : si l'on prend les auteurs un par un, leur rangement reste partiel face à la complexité intérieure d'ouvrages et de biographies de plus en plus étudiés et documentés par les spécialistes. On peut dire par exemple que dans l'*Ulysse* se trouvent cités les passages les plus importants de la tradition littéraire anglaise et de la pensée philosophique la plus classique, dont Joyce avait une connaissance approfondie. On peut également remarquer les aspects performatifs de sa prose presque poétique et de l'importance de la réflexion et de l'essai, qui se détachent du paradigme romanesque établi au cours du XIX^e siècle. Il n'en reste pas moins que ces aspects, loin d'être méconnus, doivent être compris d'une manière différente si on les encadre dans le contexte du modernisme. Il s'agira plutôt de définir les raisons et les lignes de force qui justifient la reconnaissance de certains

aspects plutôt que d'autres comme significatifs dans la construction de rapport entre les différents acteurs du champ.

Il y a deux objections bien plus importantes, car relevant du discours même de Bourdieu ainsi que de la critique, et desquelles il faudra tenir compte comme d'un complément de la méthode comparatiste : entre les auteurs qui occupent les pôles du schéma il n'y a pas de relation « de fait » de l'un à l'autre. Exception faite pour Joyce, Pound et Eliot, ces écrivains ne se lisent pas, ne se commentent pas, et dans le cas de Joyce et Proust, on peut dire qu'ils s'ignorent volontairement. En aucun cas on peut donc parler de rapports d'influence ou d'affinité, ce qui ne veut pas dire qu'ils n'aient pas de rapports avec d'autres acteurs culturels : chacun d'eux est au contraire plongé dans son propre « champ littéraire ». Ils occupent de positions très différentes par rapport à leur propre milieu, à leur tradition nationale et à leur langue maternelle. Mais c'est aussi là que la méthode comparatiste remplit une lacune de la théorie bourdieusienne : dans son ouvrage sur le champ littéraire, Bourdieu n'exclut pas *a priori* les relations entre les écrivains étrangers¹, mais il ne traite pas non plus le problème directement, limitant effectivement sa perspective à la formation de l'idée d'autonomie esthétique dans le contexte français du Deuxième Empire.

En outre, la géographie du champ se limite exclusivement à des rapports centre-périphérie, qui correspondent aux rapports entre les dominants et les dominés, entre ceux qui contrôlent le capital symbolique et sont consacrés par le « champ du pouvoir » et ceux qui en sont marginalisés ; ces derniers expriment donc une opposition de type avant-gardiste ou simplement reproduisent les modèles canonisés par les écrivains qui occupent les positions centrales. On pourrait cependant objecter que le rapport à la tradition dans le modernisme ne se fonde pourtant pas sur l'opposition unilatérale entre sujet conservateurs et novateurs. Comme le note Astradur Eysteinnsson, la crise de la tradition et des valeurs est à la fois un héritage de la génération précédente et un événement perçu

¹ La possibilité de ce type d'enquête est amorcée est parmi les horizons de recherche esquissés dans « Post-Scriptum. Pour un corporatisme de l'universel » : « les *variations* selon les pays de l'état des rapports présents de passés entre les *invariants*, pourtant plus importants, qui sont le fondement réel de l'unité possible des intellectuels de tous les pays. La même *intention d'autonomie* peut en effet s'exprimer dans des prises de position opposées [...] selon la structure et l'histoire des pouvoirs contre lesquels elle doit s'affirmer. »

universellement et que personne ne pouvait ignorer : « je trouve plus convenable de regarder au modernisme comme étant une pratique opposée au discours rationnel et réaliste, mais qui dans sa “négativité”, peut préserver son sens et son pouvoir de signification seulement par l’opposition à la tradition constituant le fondement de ces discours¹. » Le modernisme ne se place donc pas simplement en opposition frontale à des poétiques adversaires reconnues comme conservatrices, mais construit ses systèmes de signification sur la base d’une crise de la tradition en tant que concept. Ce passage est à comprendre dans sa centralité au sommet du champ, la position occupée par le modernisme anglophone où l’innovation par rapport à la tradition ne va pas sans un projet de réforme du canon.

III.3 Le pôle institutionnel : Angleterre 1908-1922

L’expression *High Modernism* devient courante dans le débat théorique à partir des années 1960 : elle définit de façon neutre l’ensemble des tendances architecturales et urbanistes tendant à l’homogénéité et à la rationalisation, mais comme le remarque Antoine Compagnon, elle est également employée d’un ton plutôt méprisant « pour distinguer la culture d’élite de la culture de masse – en littérature comme en musique ou en peinture, comme chez Virginia Woolf, Joyce ou Faulkner en anglais, et peut-être dans le Nouveau Roman français »². On ne s’intéresse pas ici à cette opposition entre les élites et les masses, qui a été fortement instrumentalisée par la nécessité des postmodernistes de se définir en opposition à l’histoire culturelle de la première moitié du XX^e siècle ; la notion de *High Modernism* reprend par contre son utilité à la lumière signification historique, en tant qu’expression d’un mouvement complexe et ambivalent qui se déroule essentiellement à Londres entre 1909, date du débarquement de Pound en Angleterre, et 1922, date de la publication d’*Ulysse* et surtout de la revue *Criterion*, éditée par T.S. Eliot. Ces deux protagonistes sont aussi l’exemple des deux âmes que le modernisme anglo-saxon vise à réconcilier : d’une part l’instance avant-gardiste, provocatrice et de rupture, et d’autre part celle de la

¹A. Eysteinson, *The Concept of Modernism*, *op.cit.*, p. 205-206.

²A. Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 118.

consolidation au sein de la tradition littéraire et critique, nouvelle autorité et point de repère pour le canon de la modernité.

Les premiers modernistes, comme T.E. Hulme et Ezra Pound, réagissent d'abord à la dernière phase de l'esthétique victorienne : *Utilitarianism* (1861-1863) par John Stuart Mill, *Literature and Dogma* (1873) par Matthew Arnold, *Studies in the History of the Renaissance* (1873) et *Marius the Epicurean* (1885) par Walter Pater sont autant d'ouvrages théoriques de référence dans le milieu littéraire anglophone au tournant du siècle, et par là essentiels pour comprendre les débats successifs¹. On peut synthétiser les traits essentiels de ces ouvrages, comme le fait Micheal Levenson, sous deux aspects. D'une part, la récupération de l'esprit religieux dans la sphère de l'expérience individuelle : « toute transcendance a été abandonnée ; la force religieuse relève maintenant de la psychologie humaine »². Les derniers victoriens visent à une conciliation inédite avec les mêmes sciences expérimentales qui minaient la base du dogmatisme religieux, les valeurs fondamentales peuvent être retrouvées par l'expérience directe d'idées abstraites comme l'éternité ou la rédemption, la grâce et le sentiment. De son côté, la doctrine utilitariste prescrit « de dériver une moralité altruiste d'une base égoïste »³. La poésie joue un rôle essentiel dans la réalisation de ces deux conciliation paradoxales, qui ne peuvent ne pas rappeler les aspects les plus philistins de l'esthétique préromantique : la sécularisation et l'abaissement du dogme religieux à une pratique psychologique et sociale chez Rousseau, l'art comme moyen d'éducation de l'individu pour le plus grand bien de la collectivité comme morale des romans de formation de Goethe. Avec tout de même une distinction importante : l'esthétique de l'idéalisme allemand basait le travail de médiation sur le concept objectif de forme, héritage de la culture classique, tandis que l'idéologie victorienne assigne cette tâche à la seule conscience individuelle, que la poésie ne devrait qu'exprimer directement.

¹ Voir Thomas S. Eliot, « Arnold and Pater » [1930], in *Selected Essays*, Londres, Faber & Faber, 1932 (1999), p. 432 : « [Arnold] a été pour ma génération un prosateur plus complaisant que Carlyle ou Ruskin ; toutefois il maintient sa position et obtient ses résultats exactement de la même manière, grâce au pouvoir de la rhétorique et à un point de vue remarquable même si difficile à définir ».

² Micheal Levenson, *A Genealogy of Modernism*, op. cit., p. 12.

³ *Ibid.*, p. 13.

Le culte de l'intérieur chez Walter Pater, réalité harmonique modelée sur la valeur religieuse, est critiqué par T.S. Eliot, qui le considère comme héritier de l'influence de Matthew Arnold : « pour la plupart, il était le disciple d'Arnold, pour lequel la religion était question de sensation, et la métaphysique n'était pas beaucoup plus que cela. [...] ; étant essentiellement un moraliste, il était incapable de voir une œuvre d'art simplement pour ce qu'elle était¹. » C'est donc au nom de « l'art pour l'art », « objet de la dévotion de Flaubert ou d'Henry James »², et de son culte de la forme en opposition au pur subjectivisme humaniste et utilitaire des romantiques tardifs, qu'Eliot prend sa distance par rapport à la génération précédente.

Avant qu'Eliot prenne la tête du mouvement, T.E. Hulme était une sorte de premier guide spirituel pour la nouvelle génération de poètes en Angleterre. Son importance ne relève pas tellement d'une pensée originelle mais, comme l'estime Micheal Levenson, du fait d'avoir porté au jour des idées venant surtout de la philosophie bergsonienne de laquelle il retient la critique au matérialisme scientifique, coupable de « néglige[r] ou déforme[r] les aspects cruciaux de l'expérience consciente », par l'« illusion que les caractéristiques du sujet sont les mêmes du monde mécanique »³. L'idée que le « moi profond » n'obéit pas aux lois de causalité et aux représentations en « termes spatiaux », mène à une philosophie méfiante à la fois vis-à-vis du progrès scientifique et de la métaphysique traditionnelle. Les théories littéraires qu'il délivre dans la « Lecture » de 1909 sont expression d'une philosophie de l'histoire dichotomique, « allant de la fixité platonicienne à la fluidité bergsonienne⁴. » Le propos de Hulme se fait remarquer par la différence de ton par rapport aux contemporains futuristes. On retrouve la même attention à « l'éphémère » : « les philosophes ne croient plus en la vérité absolue. Nous ne croyons plus à la perfection, ni dans le vers, ni dans la pensée, mais nous acceptons franchement la relativité⁵. » Les conséquences sont pourtant totalement différentes, car au niveau du contenu

¹ T.S. Eliot, « Arnold and Pater », *art. cit.*, p. 440.

² *Ibid.*, p. 443.

³ M. Levenson *A Genealogy of Modernism*, *op. cit.*, p. 40-41.

⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁵ Thomas Ernest Hulme, « Lecture on Modern Poetry », in *Selected Writings*, éd. par Patrick McGuinness, Manchester, Carcanet, 2003, p. 63.

l'éphémère n'est pas regardé comme un « spectacle », mais comme une condition intime du sujet :

La poésie ancienne s'occupait essentiellement de grandes choses, l'expression de sujets épiques mène naturellement à la matière anatomique et au vers régulier. [...] Mais le moderne est exactement l'opposé de tout cela, il n'a plus affaire à l'action héroïque, il est devenu finalement et définitivement introspectif, s'occupant essentiellement de la communication et de l'expression de *phases temporaires de la conscience du poète*.¹

Les conclusions de l'extrait contiennent déjà quelques éléments d'une esthétique épiphanique², même si affectée d'un ton subjectiviste que Joyce abandonnera dans la formulation définitive de cette poétique avec le *Portrait de l'artiste en jeune homme*.

L'autre aspect qui éloigne la théorie de Hulme des autres avant-gardes de l'époque, c'est la modération du ton qui annonce l'intention institutrice et l'idéal de maturité critique d'Eliot : « Nous avons ici deux arts [du vers] distincts. Celui désigné pour le chant et celui désigné *pour la lecture et l'étude*. [...] Je ne parle pas ici de la poésie dans sa totalité, mais de cet art nouveau qui est en train de se séparer de l'ancien pour devenir indépendant³. » Les avant-gardes à l'instar du futurisme italien soutenaient au contraire la rapidité de création et de consommation de l'œuvre, conformément à la rapidité de la machine et de la production industrielle. Remarquablement, Hulme réplique le « classicisme au deuxième degré » du romantisme allemand, visant à cesser l'imitation des modèles anciens et trouver sa propre forme et contenu, essentiellement pour mieux les rejoindre : l'art « est changé du chant ancien à l'impressionnisme moderne, mais le mécanisme du vers reste toujours le même⁴. » Mais encore une fois, Levenson retrace la continuité substantielle au nom du subjectivisme entre la première phase du modernisme et la dernière idéologie victorienne : à l'escapisme

¹ *Ibidem* (nous soulignons).

² La continuité entre le bergsonisme littéraire du premier Hulme et l'esthétique du subjectif chez Joyce et Woolf a été observée par Christopher Butler, *Early Modernism. Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 211-212 : « Hulme avait construit une théorie en équilibre entre le symbolisme tardif et ces aspects intermittents qui étaient distinctement modernistes. [...] Il était par conséquent en train de spécifier une expérience analogue à celle qu'on trouve chez Joyce et Woolf ».

³ T.E. Hulme, « Lecture on Modern Poetry », *art. cit.*, p. 64.

⁴ *Ibid.*, p. 67.

et à l'altruisme des victoriens, le premier modernisme oppose un individualisme viril et pragmatique, « une retraite du matérialisme scientifique envahissant, [...] un repliement face à la démocratie de masse et à la complexité de la technologie [...] : comme les valeurs traditionnelles étaient en danger, on répondait par la retraite dans les zones les plus sûres, bien que plus modestes, du moi¹. »

L'année suivante à sa *Lecture*, Hulme connaît Ezra Pound, fondateur en 1912 de l'avant-garde imagiste. Entre 1909 et 1914, le rôle d'instituteur de Pound est aussi central pour la phase d'émergence du modernisme que le sera celui de T.S. Eliot lors de sa maturation successive : il réunit des figures comme W.B. Yeats, Herta Dolittle, D.H. Lawrence et William Carlos Williams dans l'anthologie *Des Imagistes*, publiée au début du 1914, attribuant à son groupe la qualité d'« école »², et à soi-même le titre de maître³. À l'encontre des provocations futuristes (russes et italiennes) ou des dadaïstes, le naissant groupe des vorticistes, ayant comme protagoniste Wyndham Lewis à côté de Pound, posera sa nouveauté comme modernité légitime, jamais en contraste à la tradition, affirmant plutôt son évolution et progrès⁴.

Sans doute, l'action agrégative de figures charismatiques comme Pound ou Wyndham Lewis était aussi facilitée par le manque de concurrence : si Paris était saturée par les artistes, les modes et les nouveautés dans tous les champs, « il n'en va pas de même de Londres. [...] au tournant des XIX^e et XX^e siècles, Londres est [...] une ville qui n'est pas associée à l'expérimentation et à l'innovation artistiques, une ville considérée comme conservatrice et qui constitue un contrepoint à la “ville lumière” »⁵.

¹ M. Levenson, *A Genealogy of Modernism*, op. cit., p. 61.

² Ezra Pound, « Status Rerum », *Poetry*, vol. 1, n°4, (janvier), 1913, p. 126 : « La plus jeune école ici ayant le courage de s'appeler école est celle des Imagistes ».

³ Lettre d'Ezra Pound à Amy Lowell du 26 novembre 1913 (cit. in M. Levenson, *Genealogy of Modernism*, op. cit., p. 71) : « Je suis la seule personne à Londres avec assez de cran pour transformer un prosélyte en disciple. »

⁴ A. Tomiche, *Naissance des avant-gardes*, op.cit., p. 154 : « L'écart entre futuristes (italiens et russes), dadaïstes d'une part et vorticistes d'autre part se situe à un double niveau. [...] quand les premiers appellent à faire table rase du passé et de la “tradition”, les seconds appellent à réformer et renouveler la “tradition” ».

⁵ A. Tomiche, *Naissance des avant-gardes*, op.cit., p. 55. Sous d'autres aspects, Londres exerçait une fascination particulière sur des romanciers modernistes comme Conrad (*The Secret Agent*) et Woolf (*Mrs Dalloway*), en tant que modèle de la vie dans la grande ville moderne. Voir Marina Mackay, « Great Britain », in Pericle Lewis (éd.), *The Cambridge Companion to European*

Un exemple du prestige et de l'influence que Pound se voit reconnaître à cette époque, est la facilité avec laquelle il obtient en 1914 de faire modifier le nom de la revue *The New Freewoman*, dont il soignait la rubrique littéraire, en *The Egoist*. Tandis que les futuristes italiens faisaient correspondre le refus absolu du passé à la fantasmagorie technologique d'un futur sans bibliothèques et sans musées, Pound déclarait la mission scientifique de l'art¹ et soumettait la tradition à l'idéal individualiste du présent : « le seul critère de jugement est devenu l'agent artistique autonome n'admettant aucun standard extra-individuel et s'opposant aux fantômes enchaînés de l'humanisme, démocratie, société et tradition². »

Les poétiques individualistes qui dominent entre la *Lecture* de 1909 et la conception de la première anthologie imagiste en 1913, sont caractérisées par une permanence d'instances subjectivistes communes aux victoriens décadents, au bergsonisme et aux symbolistes, c'est-à-dire aux praxis littéraires que le modernisme mature reniera avec force à partir de 1914, quand Pound, Lewis, Bomberg et Ford entreprennent un nouveau culte impersonnel de la forme. Et pourtant, les deux attitudes sont secrètement liées malgré leur opposition déclarée : l'individualisme soutenu par la revue *The Egoist* était l'évolution virile et pragmatique du subjectivisme rêveur des derniers romantiques, que Hulme, influencé par la lecture de *Le Romantisme français* (1907) de Pierre Lasserre, renie avec décision dans les lectures données à partir du 1911. Entre le refus de l'émotivité subjective et l'affirmation de la force individuelle, la distinction n'est jamais nette, comme le note toujours Levenson : « chez Pound, l'œuvre d'art est une structure formelle dont les composants sont néanmoins essentiellement et constitutivement psychologiques : énergie, émotion, idée. Voici donc une

Modernism, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 95-96 : « Il est certes remarquables que maintes ouvrages canoniques prennent place à Londres. [...] La modernité des grandes villes signifie ne pas savoir qui ou qu'est-ce qui se promène parmi les vivants ; et le sens radical de l'incertitude et de la contingence que cela provoque devient à la fois un intérêt thématique du modernisme [...] et un de ses principes formels mieux reconnaissables. »

¹ Ezra Pound, « Le Créateur sérieux » [1913], in *Au cœur du travail poétique*, trad. par François Sauzey, Paris, l'Herne, 1980, p. 43 : « Les arts, la littérature, la poésie sont une science, au même titre que la chimie. Ils ont l'homme, le genre humain et l'individu pour sujets. » Suite à la radicalisation de son individualisme, due à l'influence de Max Stirner, Friedrich Nietzsche et Allen Upward, et à l'instar de Whyndam Lewis, le souci pour « l'homme » en tant qu'espèce va évidemment se réduire chez Pound.

² M. Levenson, *A Genealogy of Modernism*, op. cit., p. 79.

ambiguïté persistante du premier modernisme : le désir pour l'autonomie de la forme et la volonté d'ancrer l'art dans l'expression individuelle¹. »

Les contradictions internes du mouvement sont une cause mineure de sa dissolution par rapport aux conséquences d'un événement majeur : la Grande Guerre. En 1915, Pound se trouve exproprié du nom des imagistes par Amy Lowell, qui fonde son propre groupe et son anthologie ; T.E. Hulme meurt en 1917, tandis que les membres prééminents du vorticisme se dispersent.

La deuxième phase du modernisme, celle de la consolidation, voit la diminution du rôle identitaire de l'avant-garde et la prééminence d'une figure qui n'avait encore pas pu s'exprimer au mieux, jusqu'au 1917 : à cette date, T.S. Eliot collabore régulièrement aux revues *The Egoist* et *The Little Review*, gagnant ainsi un pouvoir d'influence qui sera déterminant. Levenson fait remonter à Eliot le vrai tournant au sein de la poésie anglaise au début du XX^e siècle : à partir de son essai « Reflections on Vers Libre » (1917),

Eliot se place à une grande distance des premières positions modernistes. Ford, Hulme, Lewis et Aldington avaient invariablement défendu leurs expérimentations du point de vue de la liberté pour l'artiste individuel. [...] Eliot, naturellement ne suggère pas la rigidité du mètre. Il veut voir plutôt l'innovation métrique comme un progrès vers une nouvelle discipline, non pas vers une nouvelle liberté.²

En 1917, T.S. Eliot écrit quelques essais qui donnent le sens de ce tournant : outre l'article sur le vers libre, le compte rendu « Ezra Pound : His Metric and His Poetry », « The Borderline of Prose » et les « Reflections on Contemporary Poetry ». Les essais d'Eliot à cette époque sont caractérisés par une attention particulière à la question de l'expression poétique, par rapport à laquelle Eliot reprend les théories classicistes du dernier Hulme³, contre l'idéal romantique du poème comme libre expression émotionnelle du poète. Comme le note Levenson, « l'engagement pour les rimes et les strophes était plus qu'une décision formelle. C'est le reflet d'une attention renouvelée à l'histoire littéraire⁴. » La convergence

¹ *Ibid.*, p. 135.

² *Ibid.*, p. 151.

³ Eliot lui rendra hommage dans l'article « A Commentary », *Criterion*, vol. 11 (avril 1924).

⁴ *Ibid.*, p. 157.

entre le propos d'Eliot en 1917 et ceux de Pound en 1913 dans l'article « Le Créateur sérieux » n'est pas casuelle : en 1917 Pound semble restaurer partiellement son ancienne idée de la poésie comme connaissance en « savoir faire pratique ».

Le tournant institutionnel, formaliste et classiciste, et son opposition au subjectivisme postromantique, ne sont pas à prendre au sens d'une réduction de la poésie à la pure abstraction technique : on n'a pas affaire à la suppression de toute fonction subjective, mais à « l'affaiblissement d'une conscience centrale », ce qui « devient une manière d'élargir le domaine poétique¹. » Le dépassement du culte du moi en poésie va dans la direction d'un enrichissement du discours poétique par rapport à la prose du langage, des sensations et des rapports quotidiens où la perspective strictement individuelle devient une limite formelle. La réponse d'Eliot « évite l'égoïsme d'un côté et la déshumanisation de l'autre [...]. Le moi devait être positionné au milieu d'autres « moi » ; la conscience devait être corrigée par d'autres consciences. L'idée, ce n'était pas celle d'un conflit entre les individus et l'autorité, mais celle d'une autorité composée d'individus². » Ce processus de légitimation est couronné en 1922 : c'est l'année de publication de deux ouvrages fondamentaux pour le canon moderniste comme *Ulysse* et *La Terre vaine*, mais surtout, « la fondation du *Criterion* [...] marque le moment de la pleine institutionnalisation du mouvement, l'accès à la légitimité culturelle³. » C'est autour de cette période et de ces figures qu'on peut situer la prise de conscience de ce qu'on appelle le « haut » modernisme : il s'agit d'une formation théorique et idéologique, à partir de laquelle c'est possible de reconnaître les origines culturelles, littéraires et philosophiques qui font le centre du champ moderniste. Les textes de Hulme, notamment sa *Lecture* de 1909 et l'essai « Romanticism and Classicism » (1911-1912) contiennent les éléments de rupture que Eliot et Pound vont accueillir dans leur poétique et leur méthode critique⁴, à savoir l'individualisme d'abord, puis le retour à la forme en fonction

¹ *Ibid.*, p. 163.

² *Ibid.*, p. 186.

³ M. Levenson, *A Genealogy of Modernism*, *op.cit.*, p. 213.

⁴ Rebecca Beasley, *Theorists of Modernist Poetry: T. S. Eliot, T. E. Hulme and Ezra Pound*, New York-Londres, Routledge, coll. « Critical Thinkers », 2007.

antiromantique. Ce n'est pourtant pas cet aspect qui donne au groupe sa centralité, ni le placement physique de ses acteurs, mais plutôt le fait que leur affirmation d'autonomie ne s'est pas limitée à la tension innovatrice : d'un côté, l'idée de tradition qu'Eliot élabore entre 1917 et 1919, n'est pas celle d'un ensemble de noms d'auteurs et d'ouvrages, mais celle d'un « système » dynamique nécessaire à la reconnaissance du talent individuel dans le présent ; de l'autre côté, et à la différence des autres avant-gardes européennes, la subversion initiale s'est traduite en effort pour établir de nouvelles approches critiques compatibles avec leur credo esthétique.

Profondément imprégnés de culture savante, Eliot et Pound ne pensent pas seulement à présenter un nouveau modèle poétique, mais songent aussi à ce que Pound appelle « un “Nouveau modèle d'Érudition” [*a New Method in Scholarship*] »¹. L'attention accordée aux thèmes de l'éducation mène l'artiste à identifier les recherches poétiques avec les recherches sur la transmission du patrimoine littéraire et de sa compréhension comme une totalité autonome : « En ce qui me concerne, j'ai tenté de mettre de l'ordre dans un moment confus de l'histoire littéraire ; j'ai tenté de rendre notre sentiment plus précis. [...] Personnellement, je tiens le *corpus poetarum* plus important de la cellule ou de la phalange, et je vais persévérer dans la pèche². »

Eliot, de son côté, proposait la conciliation entre les forces qui s'étaient opposées au tournant du XIX^e siècle : « on est d'accord, j'espère, que “classicisme” n'est pas une alternative à “romantisme”, comme s'il s'agissait de partis politiques »³. Dans ce sens, l'idée de tradition formulée par Eliot se place entièrement à l'intérieur de la définition anglo-saxonne du canon littéraire, selon laquelle, au lieu d'une rupture nette entre l'innovation et la tradition on préfère l'innovation progressive des points de vue sur le corpus littéraire : comme le note William Marx, « la culture anglo-saxonne de la tradition ou du canon pratique [...] la

¹ Ezra Pound, « I gather the Limbs of Osiris » [1911-1912], in *Selected Prose*, éd. par William Cookson, Londres, Faber and Faber, 1973, p. 21.

² *Ibid.*, p. 23-24.

³ T.S. Eliot, « Ulysses, Order and Myth », *art. cit.*, p. 176.

refonte permanente : le canon est en perpétuelle transformation, plus ou moins progressive, intégrant les innovations tout en recomposant à mesure le passé¹. »

Eliot et Pound ne s'arrêtent pas aux bonnes intentions, et ne se limitent pas non plus à reproduire un *habitus* de la critique anglo-saxonne, mais contribuent à le produire : en fondant des revues, et gardant le contact avec le monde humaniste, ils posaient les bases du *New Criticism*, la méthode critique dominante du XX^e siècle anglophone. C'est aussi en conséquence de leur action, et celle de critiques comme F. R. Leavis, Queenie Dorothy Roth et I. A. Richards, que la littérature gagne une dignité et une indépendance inouïe au sein du système des savoirs : selon la formule de Terry Eagleton, « au début des années 1920 c'était désespérément difficile de justifier l'étude de la littérature et la langue anglaises ; à partir des années 1930 par contre, étudier autre chose que cela était devenu un pur gaspillage de temps². »

La montée du prestige des études littéraires se fait au nom de l'autonomie du champ littéraire et de sa valeur sociale. Les valeurs du modernisme littéraire se traduisent dans un modèle d'éducation élitiste, alors que le devoir des classes moyennes-hautes est aussi la distinction par rapport au goût vulgaire de la masse industrialisée. Or, l'avant-garde esthétique est compatible avec les exigences des groupes sociaux à la tête du plus vaste empire colonial. Un groupe de critiques qui venait de la petite bourgeoisie provinciale propose donc un type de formation littéraire qui ne soit pas seulement édifiante. La méthode de Leavis, et de la revue *Scrutiny* qu'il a dirigé jusqu'en 1956, se prononçait pour l'humanisme libéral que l'idée autoritaire, impersonnelle de la tradition forgée par Hulme, Pound et Eliot avait rejeté. Il y avait pourtant accord sur les principes fondamentaux de l'esthétique élaborée par Hulme, Pound et Eliot : la critique de la prose, l'autonomie et l'organicité de la tradition littéraire et l'idée que « chaque chef-d'œuvre contient ses lois à son intérieur »³ sans les dériver de la personnalité de l'artiste. Ces idées, exprimées dans *The Sacred Wood* (1921), sont reconnaissables

¹ William Marx, « Les deux modernismes: T. S. Eliot et la NRF », in *The Romanic Review*, 99, 1-2, 2008, p. 67. Voir aussi William Marx, *Naissance de la critique moderne : la littérature selon Eliot et Valéry, 1889-1945*, Arras, Artois presses université, coll. « Études littéraires », 2002.

² Terry Eagleton, *Literary Theory. An Introduction*, Oxford, Blackwell, 1983, p. 31.

³ E. Pound, « I gather the Limbs of Osiris », *op.cit.*, p. 25.

dans le mouvement du *New Criticism*, qui fleurit entre la fin des années 30 et les années 50 :

Si le poème allait vraiment devenir un objet par lui-même, le *New Criticism* avait la tâche de le séparer des personnalités de l'auteur et du lecteur. [...] Les « critiques nouveaux » avaient brisé courageusement la théorie littéraire fondée sur le « grand homme », insistant sur le fait que les intentions de l'auteur dans l'écriture, même si repérables, n'avaient aucune importance pour l'interprétation de son texte.¹

Au sommet du champ moderniste nous trouvons donc le pôle qui a su concilier l'esprit d'innovation et le respect pour la tradition. Il s'agit d'un phénomène culturel différent par rapport à la formation du champ littéraire en France selon la description qu'en fait Bourdieu. La rhétorique de la marginalisation et de la transgression qui caractérisait les avant-gardes à la fin du siècle est remplacée par un travail de rationalisation des revendications du champ littéraire, ayant pour résultat final le rétablissement de cette autorité institutionnelle, dont l'affaiblissement avait dans un premier moment permis la formation du concept d'autonomie esthétique. Bourdieu critique avec force ces aspects quand il affronte l'esthétique pure et le formalisme dont les théories du haut modernisme et les institutions de la Nouvelle critique étaient les initiateurs :

Ce que décrit l'analyse anhistorique de l'œuvre d'art et de l'expérience esthétique est en réalité une *institution* qui, en tant que telle existe en quelque sorte deux fois, dans les choses et dans les cerveaux. Dans les choses, sous la forme d'un champ artistique, univers social relativement autonome qui est le produit d'un lent processus d'émergence ; dans les cerveaux, sous la forme de dispositions qui ne sont pas inventées dans le mouvement même par lequel s'inventait le champ auquel elles sont ajustées.²

Certainement, le fait qu'Eliot décide de publier son poème le plus important dans le premier numéro de la revue qu'il dirige à partir de 1922 est un exemple efficace du pouvoir symbolique des nouvelles institutions que Bourdieu décrit par son analyse, mais dans le cas du modernisme cette influence prend un poids exceptionnel. L'idée que « les monuments existants forment entre eux un ordre idéal qui modifie l'introduction de la nouvelle (vraiment “nouvelle”) œuvre

¹ Terry Eagleton, *Literary Theory*, op. cit., p. 47-48.

² P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, op.cit., p. 471.

d'art »¹, ce n'est pas seulement une déclaration de poétique, mais une pratique efficace qui permet aux modernistes de s'étendre à toutes les positions du champ littéraire. Après la publication de *La Terre vaine* et la parution de la revue *Criterion*, Eliot reprend son concept de tradition formulé dans l'essai de 1919, en le proposant maintenant comme système de la praxis critique :

J'envisageais la littérature, comme maintenant d'ailleurs, la littérature mondiale, la littérature européenne, la littérature d'un pays particulier, non comme une collection d'œuvres écrites par des individus, mais comme des « ensembles organiques », comme des systèmes par rapport auxquels, et seulement par rapport auxquels, les œuvres individuelles de l'art littéraire et les œuvres d'artistes individuels, tiraient leur signification.²

Cette conciliation entre l'instance autonome de l'artiste individuel et la tradition culturelle en tant que système fait du modernisme anglo-saxon le premier exemple d'institution totale en littérature : « lorsque l'œil est le produit du champ auquel il s'applique, tout y apparaît comme immédiatement doté de sens et de valeur »,³ en reproduisant ainsi les arbitrages de la consécration et de la croyance propres au champ religieux⁴.

¹ Thomas S. Eliot, « La Tradition et le talent » [1919], in *Essais choisis* [1932], trad. par Henri Fluchère, Paris, Seuil, 1950 (1999), p. 29.

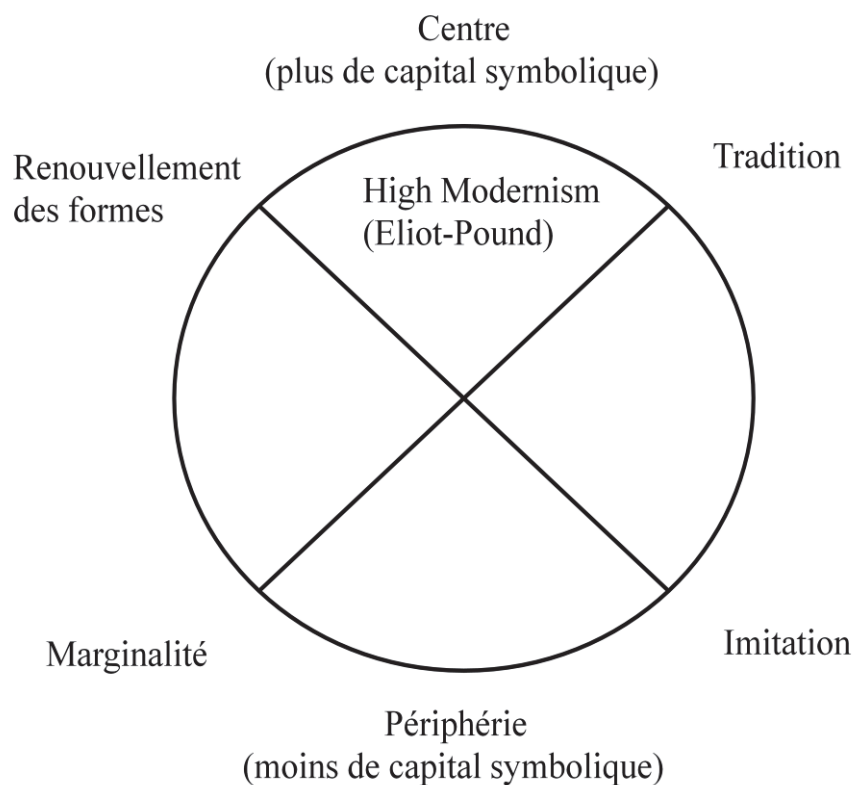
² T.S. Eliot, « La Fonction de la Critique » [1923], *ibid.*, p. 23-24.

³ P. Bourdieu, *Les règles de l'art, op.cit.*, p. 471.

Dans cette description du pôle « institutionnel » on a exclu une des protagonistes de la saison littéraire britannique à cette époque : Virginia Woolf, qui avec ses articles donnera une contribution fondamentale à l'établissement du canon de la fiction moderniste et donc. Les figures d'Eliot et Pound ont pourtant une identité de groupe plus incisive que le cercle de Bloomsbury, plus ressemblant aux avant-gardes contemporaines, comme l'a montré Marina Mackay : « Tenu ensemble par la famille, l'amitié et les intérêts romantiques, les membres du *Bloomsbury Group* constituaient un "ensemble" social distingué plutôt qu'un mouvement moderniste en tant que tel. Tout en ayant un programme commun, c'était plus une morale philosophique partagée qu'une prescription en matière d'art : les relations personnelles ont toujours la primauté sur les causes publiques, la candeur sur la convention, l'intégrité privée sur la respectabilité sociale. »

Chapitre IV. Le modernisme de Proust, Joyce et Kafka

Malgré sa vision systématique de la tradition littéraire et la conciliation opérée entre les pôles opposés de l'autonomie et de la tradition, le modernisme institutionnel n'est pourtant que l'une des positions possible à l'intérieur du champ moderniste. D'autres positions sont à envisager en dehors du contexte étroitement institutionnel, et ce à partir de la réflexion que les auteurs portent sur leur espace littéraire et sur eux-mêmes. Comme pour le pôle du *High modernism*, les rapports entre centre et périphérie et entre autonomie et tradition sont décisifs dans la définitions des différentes polarités à l'intérieur du champ. Les quatre possibilités à disposition sont montrées dans le schéma suivant, à partir de l'exemple des hauts modernistes :



Les critères de tradition et d'innovation, ainsi que leurs opposés vont se préciser ultérieurement au cours de ce chapitre. Il faut quand-même prendre en compte que, au sein du champ moderniste, la distance par rapport à la tradition ne signifie

pas nécessairement une attitude de rupture ou de révolte, tandis que le terme d'« innovation » se réfère au niveau de conscience de l'importance et de la portée novatrice de son propre travail ; en général, l'affirmation peut très bien être la conséquence de facteurs contingents, comme par exemple le conflit mondial qui a favorisé l'affirmation des écrivains de guerre¹. On considère par conséquent ce terme dans une acception plus restreinte et plus proche du caractère d'innovation que comporte la naissance du nouveau champ littéraire, mais ceci ne constitue pas non plus un trait exclusif, alors que le manque d'une conscience « affirmative » dans le champ littéraire peut très bien se traduire dans un nouveau rapport à la tradition, ou dans une reconnaissance tardive par les avant-gardes littéraires.

Comme l'a souligné Hugo Azérad dans son étude sur l'épiphanie, la tendance d'écrivains modernistes comme Proust, Joyce et Faulkner à l'autonomie esthétique prend des formes différentes par rapport à la génération précédente :

L'œuvre moderniste se replie sur elle-même, non par lâcheté, mais poussée par le désir de fonder une nouvelle harmonie sur des bases plus saines. [...] L'autonomie de leur œuvre par rapport à la tradition n'est pas une échappatoire mais la garantie d'une harmonie sociale retrouvée. [...] La *Recherche*, *Ulysse*, *Absalon !* sont avant tout des œuvres critiques au sens Kantien, c'est-à-dire des remises en cause fondamentales du milieu d'appartenance et donc du langage qui est censé informer le monde en le calquant.²

L'autonomie littéraire ne se borne plus seulement à l'émancipation intellectuelle de ses acteurs d'institutions historiques comme l'université, l'église ou la rhétorique du pouvoir politique. Les institutions en question sont déjouées à un autre niveau que celui de la prise de parole publique à la manière des intellectuels lors de l'*Affaire Dreyfus* ; en effet, elles le sont plutôt par une réflexion intérieure qui pourtant ne coïncide pas non plus avec le solipsisme de l'imagination ou la rêverie des romantiques.

Dans plusieurs cas on a affaire à des écrivains souffrant de désarrois linguistiques causés par la soumission à des forces coloniales étrangères (c'est le

¹ Pour quatre années consécutives, le prix Goncourt en France est assigné à des romans et récits de guerre, respectivement : *L'Appel au sol* d'Adrien Bertrand en 1914, *Gaspard* de René Benjamin en 1915, *Le Feu* de Henri Barbusse en 1916, *La Flamme au poing* de Henry Malherbe en 1917, *Civilisation* de George Duhamel en 1918.

² H. Azérad, *L'univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner*, op. cit., p. 53-54.

cas de Joyce en Irlande), ou de la sensation de déracinement (c'est le cas de Kafka, membre de la minorité juive à Prague). Les problèmes inhérents à la langue, à la tradition culturelle et au passé historique deviennent des problèmes à la fois poétiques et politiques, d'identité personnelle et de place à l'intérieur du débat public¹.

IV. 1 Joyce, ou la périphérie insoumise

« *La conscience incréée de sa race* »

Dans « Ulysses, Order and Myth », T.S. Eliot tissait l'éloge d'*Ulysse* pour sa capacité d'utiliser « la méthode mythique » afin d'établir un ordre formel à même de rendre l'œuvre de Joyce la marque définitive du dépassement de la forme romanesque². On peut contrecarrer cette opinion par le jugement fourni par Hermann Broch dix ans après la parution de l'œuvre joycienne : « aucun [artiste] n'a mis en évidence avec une plénitude aussi exemplaire, mais également d'une façon aussi agressive que Joyce cette discorde entre la volonté de donner une forme et la destruction de ce qui a été mis en forme³. »

Joyce est l'écrivain moderniste qui a fait les expérimentations linguistiques les plus profondes. Ce qui lui semble depuis toujours contestable, ce n'est pas la tradition en tant que telle, mais plutôt les conventions dans la pensée et dans l'éthique, deux niveaux existentiels qu'il critique à partir de leur moyen d'expression : le langage. Cette protestation est d'abord incarnée par un personnage de fiction, l'alter-ego de Joyce, Stephen Dedalus :

¹ Plus le débat culturel se lie aux questions politiques, plus l'écrivain se trouve dans la condition de devoir prendre position. Qu'on pense à la nécessité initiale pour Joyce de prendre part au courant de l'*Irish Revival*, malgré sa profonde aversion au provincialisme du mouvement, ou à l'importance acquise par l'Affaire Dreyfus dans le *Jean Santeuil* où Proust raconte des épisodes du procès auquel il a personnellement assisté.

² T.S. Eliot, « Ulysses, Order and Myth », *art. cit.*, p. 177-178 : « Le roman est terminé avec Flaubert et James. [...] Au lieu de la méthode narrative, on pourra maintenant utiliser la méthode mythique. Je crois que c'est un pas décisif, et sérieux, pour rendre le monde moderne accessible à l'art, vers cet ordre et cette forme que M. Aldington désire de façon si ardente. »

³ Hermann Broch, « James Joyce et le temps présent » [1936], in *Création littéraire et connaissance*, trad. par Albert Kohn, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1966 (1985), p. 192-193.

Les gens lui paraissaient ignorer curieusement la valeur des mots qu'ils employaient avec une telle désinvolture. Alors, étape par étape, à mesure qu'il se voyait forcé d'accepter cette dégradation de la vie, il s'attachait passionnément à une tradition idéalisante, plus authentiquement humaine. Le phénomène lui paraissait d'importance ; il commençait à comprendre que les gens s'étaient ligués en une conspiration de bassesse et que la Destinée leur accordait avec dédain un rabais sur ses valeurs. Quant à lui, il ne tenait pas à une réduction de ce genre et préférait servir cette Destinée d'après l'ancien tarif.¹

En effet, dans une autre scène du roman, Stephen éclaircit la supériorité de la parole littéraire par rapport au langage ordinaire dans un dialogue avec le doyen du Collège, Père Butt: « Dans cette phrase de Newman, dit-il, le mot est employé au sens de la tradition littéraire : il y prend sa pleine valeur. Dans l'usage courant, c'est-à-dire sur la place publique, il a une valeur tout autre, un prix réduit². » Ni Stephen ni Joyce n'expriment aucun mépris à l'égard de la tradition littéraire en tant que telle, qui au contraire semble constituer une valeur. Cependant, le vrai apprentissage de l'artiste ne s'accomplit pas sur les livres, mais par un entraînement de la sensibilité que le personnage exerce en s'exposant à la multiplicité des impressions qu'une ville comme Dublin peut fournir :

En parcourant ainsi les chemins de la ville, il gardait l'œil et l'oreille toujours prêts à saisir de nouvelles impressions. [...] il trouvait des mots pour son trésor, il en recueillait aussi au hasard, dans les boutiques, sur les affiches, sur les lèvres de la foule qui déambulait pesamment. *Il se les répétait tant et tant qu'à la fin ils perdaient pour lui leur signification immédiate et se transformaient en paroles admirables.* Il était résolu à s'interdire, de toutes ses énergies d'âme et de corps, la moindre adhésion possible à ce qu'il tenait maintenant pour l'enfer des enfers, – en d'autres termes, une région où toute chose apparaît comme évidente [...].³

Le processus poétique se configure pleinement avant de s'asseoir au bureau de travail : la réalité fournit des impressions verbales que l'artiste enregistre et transforme intérieurement, en leur enlevant leur signification et en faisant ainsi des objets esthétiques. Voici donc le sens de la « nouveauté » de la parole littéraire : par le travail sur le langage, les mots sont libérés de leur sens commun.

¹ J. Joyce, *Stephen le héros*, OC, I, p. 341-342.

² *Ibid.* p. 343.

³ *Ibid.* p. 345 (nous soulignons).

Ce n'est pourtant pas pour donner aux choses une signification arbitraire ou subjective, mais au contraire pour parvenir à leur sens plus profond :

en toute chose il cherchait à percer jusqu'au cœur, siège de la signification. Se repliant sur le passé de l'humanité, il voyait l'art émerger çà et là comme on verrait un plésiosaure émerger d'un océan de vase. [...] Il essayait de tirer sur tout ce chaos d'histoire et de légende, de faits et de suppositions, un trait d'ordre, de réduire à l'état d'ordre, au moyen d'un diagramme, les abîmes du passé.¹

Ces esquisses du système esthétique que Joyce finalisera dans le *Portrait* définissent aussi l'ambivalence de sa première approche de la tradition. Quelques années avant la première rédaction de *Stephen le Héros* (1904), Joyce avait donné une conférence publique portant comme titre « Le Drame et la Vie » (1901). Sans être cité de manière concordante au texte originel, la lecture de l'essai devient une scène du roman, avec son titre altéré en « L'Art et la Vie »². Dans ce premier essai, la critique des conventions linguistiques se fait au nom d'un sentiment plus profond de la langue que Stephen se représente comme étant une force du passé plutôt qu'une institution humaine³. Dans le roman par contre, cet instinct de la nature est contrebalancé par une force opposée : l'artiste n'est plus tellement l'expression d'une force naturelle, mais « son mérite consistait à peindre les choses extérieures », et dans ce sens « le style classique, disait-il, c'est le syllogisme de l'art, le seul moyen légitime de passer d'un monde à l'autre. Le classicisme n'est pas une manière propre à telle époque ou à tel pays donné : c'est un état d'esprit constant chez l'artiste, c'est un tempérament caractérisé par l'assurance, la satisfaction, la patience⁴. » Au contraire le tempérament romantique est « dépourvu d'assurance, insatisfait, impatient » et « ne sachant où loger ses idéals ici-bas, prend le parti de les contempler sous des formes qui échappent au sens⁵. » L'idéal de l'artiste que Joyce dessine d'abord par la médiation de Stephen est donc plutôt le classiciste, pour une raison pourtant très

¹ *Ibidem.*

² *Ibid.*, p. 390.

³ J. Joyce, « Le Drame et la vie », *OC I*, p. 921 : « Si vous me demandez comment naît le drame, ou quel en est la nécessité, je réponds tout simplement la Nécessité. C'est le simple instinct animal appliqué à l'esprit. Outre le désir, vieux comme le monde, de forcer les remparts de la flamme, l'homme, de plus, aspire à devenir un créateur, un modelleur. »

⁴ J. Joyce, *Stephen le Héros*, *OC I*, p. 387.

⁵ *Ibidem.*

différente par rapport aux théories du dernier Hulme et des modernistes institutionnels d'après-guerre : l'opposition au romantisme est motivée par l'attitude abstraite de l'artiste, qui s'éloigne des choses pour se renfermer dans son idéal, et par l'inachèvement de l'œuvre, dépourvue de forme « solide » ; par contre l'artiste classique, loin d'imiter passivement les modèles reçus du passé, « toujours attentif à observer les limites, préfère se pencher sur les choses présentes pour les travailler et les façonner de telle sorte qu'une prompte intelligence puisse, en les dépassant, saisir leur signification, toujours inexprimée¹. »

Les « bonnes intentions » du classicisme de Stephen sont pourtant contrecarrées par l'aspect extérieur que Joyce juxtapose avec grande ironie aux tirades de théorie littéraire de son personnage, en en faisant un modèle parfait de l'intellectuel décadent postsymboliste. Stephen, avec son ironie, mais aussi avec sa propension tragique à l'isolement qui le conduit finalement à l'exil, est l'incarnation d'un côté important de la personnalité littéraire et humaine de Joyce. L'idée de l'artiste en tant que médiateur de la réalité extérieure est cohérente avec le goût littéraire de Joyce en 1904 : « en général il rabaissait le mélodrame, disait du bien du réalisme de Crabbe, du naturalisme de Zola et de la splendeur des peintres réalistes hollandais. Il confiait à Gogarty, pour le mettre au courant des nouvelles exigences littéraires : “Dire la vérité, ne rien exagérer” et encore : “Décrire ce que font les gens”. »². Après *Ulysse*, Joyce définit mieux cet aspect, prenant ainsi également la distance par rapport à Flaubert et à la coterie des réalistes :

Dans le réalisme, tu dépends des faits sur lesquels le monde est fondé, de cette réalité improvisée qui a brisé le romantisme en petits morceaux. [...] On peut dire en effet que l'idéalisme est la ruine de l'homme, et si on vivait sans s'éloigner des faits, comme le ferait un homme primitif, nous nous porterions mieux. [...] La nature est plutôt antiromantique. C'est nous qui avons mis du romantisme à son intérieur, une attitude fautive, un égotisme, absurde comme tous les égotismes. Dans *Ulysse* j'ai essayé de me tenir aux faits.³

¹ *Ibid.*, p. 388.

² R. Ellmann, *James Joyce, op.cit.*, t. I, p. 171.

³ Arthur Power, *Conversation with James Joyce, op.cit.* in Hugh Kenner, *Ulysses*, Londres-Boston-Sydney, Allen and Unwin, 1980, p. 14.

On a d'un côté l'héritage du symbolisme, opérant particulièrement dans la poétique des épiphanies, « dernières métamorphoses de la recherche symboliste d'un profane spiritualisé, prise dans le flux continu de la vie quotidienne »¹ : concevant la narration comme œuvre d'art au même titre que la poésie, elle s'adapte aux principes de l'autonomie esthétique devenant un monde à part, création individuelle et expression subjective . De l'autre côté, cette subjectivité ne vit pas séparée du monde, mais au contraire accomplit le travail presque mécanique de la médiation entre le langage de l'œuvre et celui de la praxis. La voie par laquelle Joyce accomplit ce mélange n'est pourtant pas celle de la modération.

Un critique humaniste de la tradition

Les ouvrages de la maturité contredisent de façon épatante le colloque de Stephen avec le Père Butt dans le manuscrit de *Stephen le Héros*. L'attitude de Joyce vis-à-vis de la tradition culturelle occidentale se révèle profondément ironique : elle lui apparaît dépouillée de son autorité et mêlée avec un présent sans aucune hiérarchie symbolique. L'auteur du *Portrait de l'artiste en jeune homme* et des *Dublinois* est encore envahi par les majeures tendances continentales à la fin du siècle, et ce bien qu'étant conscient de sa condition périphérique.

Avant son départ pour le continent, Joyce exprime des positions remarquablement excentriques et ouvertement provocatrices, comme dans l'article Le « Triomphe de la canaille » (1901), où Joyce attaque directement l'organe officiel de la renaissance irlandaise : le Théâtre littéraire irlandais, fondé par W. B. Yeats en 1899, et qui en 1901 proposait un programme comprenant presque exclusivement des adaptations à la scène de légendes tirées du patrimoine

¹ J.-M. Rabaté, « Una lingua straniata », *art.cit.*, p. 759. La présence d'un héritage symboliste plutôt qu'aristotélique et scholastique dans la théorie de l'épiphanie chez le jeune Joyce a été notée par Umberto Eco dans son essai sur les poétiques de l'œuvre joycienne : « dans le *Portrait* la jouissance esthétique et la stase des passions deviennent "la stase limineuse et silencieuse du plaisir esthétique" [J. Joyce, *Portrait*, OC I, p. 740]. [...] ce plaisir statique n'a point affaire à la pureté d'une contemplation rationnelle, mais plutôt au frémissement vis-à-vis du mystère, de la tension et de la sensibilité aux limites de l'ineffable : Walter Pater, les symbolistes et D'Annunzio ont pris la place d'Aristote. » (*Poetiche di Joyce*, Milan, Bompiani, coll. « Saggi », 1966 (1982), p. 55.

folklorique national, jouées en langue gaélique. À cette époque, Joyce venait de recevoir les remerciements de Ibsen pour son article sur la *Fortnightly Review*¹ et de traduire deux pièces de Hauptmann. Le pamphlet se lance donc contre la dérive provincialiste du théâtre, la contestant surtout car compromise avec le goût populaire et la censure morale :

Le Théâtre littéraire irlandais est le tout dernier mouvement de protestation contre la stérilité et la fausseté du théâtre moderne. [...] Le Théâtre littéraire irlandais se proclama le champion du progrès et déclara la guerre au mercantilisme et à la vulgarité. Il avait partiellement tenu sa parole et réussi à exorciser le vieux démon quand, après le premier engagement, il se rendit à la volonté populaire. Or le démon du peuple est plus dangereux que le démon de la vulgarité. [...] Une fois de plus, c'est lui qui a gagné la partie, et nous devons maintenant considérer le Théâtre littéraire irlandais comme la propriété de la canaille de la race la plus arriérée d'Europe.²

Malgré sa reconnaissance précoce de l'importance de la « méthode mythique » dans *Ulysse*, Eliot ne s'aperçoit pas de l'attitude irrévérente et désinvolte de Joyce par rapport aux mythes sa propre culture nationale. Pendant sa jeunesse Joyce eut toujours une attitude polémique et dérisoire face au mouvement de l'*Irish Revival*, avec une intolérance spéciale pour ceux qui plaidaient pour un retour aux origines, dans la langue comme dans la tradition. Cette conviction n'abandonna jamais Joyce, qui encore en 1907 affirme publiquement que comme « l'antique Egypte, l'antique Irlande aussi est morte³. »

La relation de Joyce à son pays n'est jamais cohérente, mais par contre les points de désaccord avec le programme de l'*Irish Revival* sont assez nets. C'est d'abord l'idée d'un retour aux racines anciennes de la langue et de la culture irlandaises que les membres de la « Renaissance » allaient chercher hors de la ville, dans la province profonde du pays. Malgré les origines provinciales de son père John Joyce et de sa femme Nora Barnacle, Joyce « était, à l'instar de Wilde et Shaw, un écrivain dublinois. Pour lui, comme pour eux, l'Irlande était une idée

¹ J. Joyce, « Le nouveau drame d'Ibsen », *OC I*, p. 926-947.

² J. Joyce, « Le Triomphe de la canaille », *OC I*, p. 948.

³ J. Joyce, « L'Irlande, île des saints et des sages » [1907], *OC I*, p. 1025.

négative, un lieu menaçant pour l'intégrité et la liberté de l'artiste¹. » Sa position d'écrivain citadin, associant à la ville l'idée de progrès et de modernisation, l'opposait spécialement à l'idée, partagée par des auteurs tels que W.B. Yeats, John Synge, Padraic Colum ou Lady Grégory, qui plaidaient pour un retour à l'esprit irlandais des origines à travers la récupération dans la poésie et le théâtre du *folklore* traditionnel, et donc pour l'idéalisation du paysan, le prolétaire de la campagne : les membres de la « Renaissance » « lui semblaient dangereusement proches de se compromettre avec une sorte de *pseudo-irishness*, qui une fois avait été le domaine du stéréotype de l'irlandais dans les théâtres anglais du XIX^e siècle, et qui était devenu un trait de l'irlandais celtique du présent². » C'était donc contre la représentation caricaturale de son pays que Joyce se battait, et non pour une littérature dépouillée des problèmes politiques et nationaux : « en rejetant toute mythification du passé irlandais, Joyce s'écarte d'un esprit nationaliste caractérisé, selon lui, par la méconnaissance des faits de la vie irlandaise moderne³. » La question identitaire est toujours présente dans l'écriture et la pensée de Joyce. Sa distance par rapport au nationalisme des avant-gardes intellectuelles irlandaises est donc aussi un facteur de sa modernité.

Ce sont les prémisses culturelles à la construction du personnage de Stephen Dedalus, artiste héroïquement individualiste trahi par son propre peuple et forcé à l'exil. Dans le vingt-quatrième chapitre de *Stephen le Héros*, Joyce exprime à travers son personnage un anti-traditionalisme radical : « Aucune théorie esthétique, poursuivait inexorablement Stephen, n'a de valeur si elle examine les choses à la lanterne de la tradition. Ce que nous symbolisons par le noir, le Chinois le symbolise peut-être par le jaune : chacun a sa tradition à lui⁴. » Ce que Joyce critique ici à travers la voix de Stephen, ce n'est plus la tradition irlandaise dans sa spécificité, et non plus le « système » d'Eliot : le passé est réfuté en tant que facteur identitaire qui sépare les hommes les uns des autres. La mission de

¹ Seamus Deane, « Joyce the Irishman », in *The Cambridge Companion to James Joyce*, 2ème édition, Cambridge University Press, 2004, p. 35.

² *Ibid.*, p. 34.

³ L. Olson, *Modernism and the Ordinary*, *op.cit.*, p. 34.

⁴ J. Joyce, *Stephen le Héros*, *OC I*, p. 512.

l'artiste est donc de trouver « une justification de toutes les formes sous lesquelles la beauté a été adorée sur terre »¹.

Entre parodie et influence

À partir de son exil volontaire en 1904, la situation de Joyce devient celle d'un intellectuel cosmopolite, avec un fort esprit d'affirmation au sein du champ littéraire, mais qui n'abandonne jamais complètement son caractère révolté et périphérique qui le rend incompatible avec les positions institutionnelles du champ moderniste. Joyce aura toujours un rapport ambivalent avec son pays natal qui reste néanmoins sa principale source d'inspiration. Dans une lettre à Stanislaus remontant à l'époque de la composition de *Dubliners*, il admet le caractère artificieux de son pessimisme :

Parfois, quand je pense à l'Irlande, il me semble avoir été inutilement dur. Je n'ai représenté (au moins dans *Dublinois*) aucun des attraits de cette ville ; or je ne me suis jamais senti bien dans aucune ville, sauf Paris, depuis que je l'ai quittée. Je n'ai pas décrit son insularité candide, ni son hospitalité. Cette dernière "vertu", autant que je sache, n'existe nulle part en ailleurs en Europe². Je n'ai pas rendu justice à sa beauté : car l'Irlande est plus naturellement belle, à mon avis, que ce que j'ai vu d'Angleterre, de Suisse, de France, d'Autriche ou d'Italie. Et je sais malgré tout combien vaines sont ces réflexions. Car si je récrivais mon livre, comme le voudrait G.R.³, "dans un autre sens" [...] je suis sûr que je trouverais ce que tu nommes le Saint-Esprit assis dans mon encrier et le démon pervers de ma conscience littéraire perché sur la courbe de ma plume.⁴

La lettre montre bien qu'en 1906, à peine deux ans après avoir quitté Dublin, Joyce se percevait déjà en artiste international. Ce n'est plus désormais que la tradition irlandaise qu'il faut démystifier, c'est aussi celle de la tradition et de la

¹ *Ibid.*, p. 513.

² Joyce corrigera cette lacune dans « Les Morts », la dernière nouvelle de *Dublinois* qu'il écrit en 1907, donc quelques mois après cette lettre. Comme Joyce, Gabriel Conroy aime se représenter en homme expert du monde : « "Ma conviction se fait plus forte, au retour de chaque année, que notre pays n'a pas de tradition qui l'honore autant et qui soit aussi digne d'être jalousement gardée que celle de son hospitalité. Il s'agit d'une tradition absolument unique, autant que j'ai pu me rendre compte (et j'ai visité bien des villes étrangères) parmi les nations modernes. », in J. Joyce, *Dublinois*, *OC I*, p. 291.

³ Grant Richards, premier éditeur de Joyce.

⁴ Lettre à Stanislaus Joyce du 25 septembre 1906, in *OC I*, p. 1205.

langue anglaise, plus prestigieuse, consacrée et influente pour un écrivain moderne.

Tout en s'éloignant de l'Irlande et de la périphérie pour s'approcher du centre du champ littéraire, allant habiter dans ce Paris de l'entre-deux-guerres qui tient encore son pouvoir de consécration hérité du XIX^e siècle, Joyce se sent toujours l'exilé d'une patrie occupée par une force étrangère : « Malgré son hostilité au nationalisme culturel irlandais, celle de Joyce est une épique de la grande ville sous le contrôle impérialiste »¹. Cette domination de la part de l'étranger est en dernière analyse la cause première de la paralysie qui affecte ses concitoyens, de leur retard dans le développement d'une vraie bourgeoisie : en 1907, c'est justement en termes de rapports entre territoire dominé et puissance colonisatrice, que Joyce explique aux lecteurs du *Piccolo della sera* la relation entre l'Irlande et l'Angleterre, s'interrogeant « si le canal de Saint-Georges ne creuse pas un abîme plus profond que l'Océan entre l'Irlande et sa superbe dominatrice². »

Sensible à la souffrance des peuples dominés, en représentant les personnes appartenant aux classes pauvres et moyennes qui apparaissent dans *Ulysse*, comme déjà dans *Dublinois*, Joyce souligne toujours les moindres détails de leur situation de contrainte, la microphysique de leur condition de subalternité : « incontestablement, *Ulysse* est dévoué à prêter une articulation aux voix qui étaient précédemment inarticulées ou qui n'étaient pas entendues [...] *Ulysse* est aussi à son aise avec son caractère inclusif en sens libéral qu'avec son idée radicale d'hétérogénéité absolue³. » Nous trouvons ici confirmées les considérations de Jameson à l'égard du manque d'un vrai engagement politique de la part de Joyce, mais cela dépend entièrement de l'absence chez Joyce du moindre esprit nationaliste : la question pour lui est essentiellement linguistique. On pourrait lire tout le *Portrait de l'artiste en jeune homme* comme une parabole d'initiation à la langue, où Stephen incarne la conscience linguistique d'un peuple qui ne pourra pas se libérer avant d'avoir trouvé sa propre manière de nommer les

¹ F. Jameson, « *Ulysses in History* », *art.cit.*, p. 145.

² J. Joyce, « L'Irlande à la barre », *OCI*, p. 1048.

³ Emer Nolan, « State of The Art : Joyce and Postcolonialism », in *Semicolonial Joyce*, éd. par Dereck Attridge et Marjorie Howes, Cambridge University Press, 2000, p. 85.

choses. Cette recherche ne se fait pas, comme on l'a vu précédemment, par un retour à la langue morte et à une culture qui est désormais un pur patrimoine culturel, mais à travers une maîtrise de la langue du présent, « l'aspiration de conformer le monde aux mots étant typique des cultures qui ont longtemps trouvé impossible de conformer leur mots au monde¹. »

Dans *Ulysse* la parodie devient le moyen d'un renouvellement de la tradition dans le sens de la culture nationale irlandaise, mais aussi au sens de la langue et du patrimoine littéraire des dominateurs anglais.

C'est peut-être dans le douzième chapitre, « Les Cyclopes », que Joyce frappe l'idéologie du nationalisme irlandais le plus explicitement, à travers l'imitation caricaturale des propos d'un irlandais antisémite dans une brasserie où Leopold Bloom prend une pause au milieu sa flânerie. La rencontre de Bloom avec ce personnage, nommé « le citoyen » à cause de ses fréquentes tirades nationalistes, se termine en bagarre, racontée par un des clients :

Mais gachte de gachte j'avais pas reposé mon verre sur son cul que je vois le citoyen qui se lève et qui va en chaloupant vers la porte, soufflant du nez et de la goule comme un hydropique, et qui lance sur Bloom la malédiction de Cromwell, livre, cloche et chandelle, en irlandais, [...]

Et gachte de gachte, il a pu arriver jusqu'à la porte et eux qui tiraient dessus et lui qui se met à brailler :

– Trois bans pour Israël !²

À la fin de la querelle, Leopold est chassé de la brasserie, mais se sauve de la violence du citoyen comme Ulysse avait réussi à fuir de la caverne du Cyclope, et comme le monstre homérique lançait des pierres contre le navire des Grecs, l'énergumène antisémite jette contre Leopold une boîte à biscuits – « D'autres témoins oculaires déclarent qu'ils ont aperçu quelque chose d'énorme et d'incandescent qui trouait l'atmosphère à une vitesse vertigineuse selon une trajectoire sud-sud-ouest³ » – lui aussi aveuglé, non par la pointe d'un piquet pointu, mais par sa colère et son ignorance.

¹ S. Deane, « Joyce the Irishman », *art. cit.*, p. 39.

² J. Joyce, *Ulysse, OC II*, p. 384.

³ *Ibid.*, p. 387.

Si le cœur de Joyce est du côté de Bloom en ce qui concerne le thème de la conciliation et le dépassement des nationalismes, le pastiche des propos du Citoyen montre assez clairement que Joyce n'était point pour une conception de l'autonomie du langage au nom de la pureté littéraire ; au contraire, selon Marjorie Howes « pour Joyce, même le langage – le moyen de son art – était inévitablement structuré par le colonialisme et le nationalisme »¹. Cette perspective ne permet pas pourtant de comprendre l'intention parodique de Joyce, particulièrement dans un épisode comme « Le Cyclope ». Le nationalisme et le colonialisme sont bien les deux traits contradictoires de l'identité irlandaise, les coordonnées fondamentales de la périphérie joycienne, mais pour cette même raison ils appartiennent à ce « cauchemar » de l'histoire dont Stephen voudrait se réveiller. C'est à partir de l'épisode du « Cyclope » que Joyce dépasse la technique du monologue intérieur pour parodier l'entière situation racontée à travers une déformation délibérée de la langue, non plus soumise aux exigences de la *mimésis*.

Si l'ancienne tradition irlandaise est morte, et si la langue gaélique est aussi une langue morte, la tradition et la langue anglaises ne peuvent être adoptées que sans se soumettre, c'est-à-dire en fuyant son pouvoir tout en reconnaissant sa suprématie. Le sentiment que Joyce avait pour son œuvre n'était rien de moins que celle d'« un taureau irlandais dans une boutique anglaise de porcelaines [*an Irish bull in an English chinashop*] »², selon les mots employés par Stephen dans le quatorzième chapitre d'*Ulysse*.

Dans ce même chapitre, des commentateurs y ont relevé l'intention délibérée de Joyce à déformer la langue anglaise dans *Ulysse*³. Les lecteurs anglais, à commencer par H. G. Welles, qui avaient accueilli la liberté linguistique

¹ Marjorie Howes, « Joyce, colonialism, and nationalism », in *The Cambridge Companion to James Joyce*, cit., p. 255.

² J. Joyce, *Ulysse*, OC I, p. 452.

³ Andrew Gibson, *Joyce's Revenge. History, Politics and Aesthetics in Ulysses*, Oxford University Press, 2002, p. 171 : « “Les Bœufs du Soleil” est effectivement un énorme taureau irlandais dans une boutique anglaise de porcelaines. Il est moins préoccupé de traduire la tradition irlandaise que l'anglaise. Effectivement, Joyce “réécrit contre” [*writes back*] l'étranger et sa culture. » L'expression « writes back » est évidemment une réminiscence de l'article publié par Salman Rushdie en 1982, « The Empire Writes Back with a Vengeance » et donc repris dans l'essai de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Empire writes back : theory and practice in post-colonial literatures*, Londres-New York, Routledge, 1989.

d'*Ulysse* comme un acte méprisant, une trivialité délibérée contre le conquérant, n'avaient pas entièrement tort. Joyce partageait le sens historique de ceux dont la langue maternelle a été imposée par un acte de violence et de prévarication. D'autres commentateurs ont refusé cette interprétation qui attribue à Joyce l'intention de « se venger » contre la langue et la tradition anglaise, en soutenant plutôt l'hypothèse d'une « anxiété de l'influence » affectant l'auteur, pour laquelle « la parodie est tout au plus une admission de son impuissance¹ ». Jean-Michel Rabaté a effectivement souligné que dans *Ulysse*, Stephen, alter-ego habituel de Joyce, « vise moins un “père” qu'une autorité qui lui permette de “s'autoriser lui-même” »², mais cette autorité à la fin ce n'est pas Shakespeare ou un autre modèle anglais, mais au contraire l'« étranger » Bloom.

C'est dans le neuvième chapitre, « Charybde et Scylla », où Leopold et Stephen partagent l'espace de la Bibliothèque nationale de Dublin sans se croiser, que le conflit paradoxal avec la culture et la langue anglaise se manifeste de façon plus claire, dans la longue discussion entre Stephen et des membres de l'élite culturelle dublinoise. Le titre indiqué pour ce chapitre dans le schéma Linati nous renseigne sur sa structure dialectique puisqu'il y a plusieurs éléments en opposition, indiqué dans la même note : « Le Rocher [Scylla] : Aristote, le Dogme, Stratford ; le Tourbillon [Charybde] : Platon, Mysticisme, Londres »³.

La controverse sur la vie de Shakespeare, qui couvre la plus grande partie du chapitre, est un prétexte pour montrer Stephen-Ulysse qui passe entre les deux extrêmes du dogmatisme et du mysticisme, mais aussi du nationalisme irlandais. Ce dernier apparaît dans les interprétations données par Yeats et est ici incarné par la personne de George Russell, à propos de la soumission à la suprématie culturelle de l'Angleterre. Russell réplique aux arguments strictement factuels de Stephen en montrant l'inutilité d'une telle érudition pour une culture dévouée à la libération nationale : « Les gens ne se doutent pas combien les chansons d'amour peuvent être dangereuses, avertit, occulte, l'œuf doré de Russell. Les troubles qui préparent le monde aux révolutions sont nés des rêves et des visions d'un paysan

¹ Franco Marucci, *Joyce*, Rome, Salerno, 2013, p. 24.

² Jean Michel Rabaté, *Joyce. Portrait de l'auteur en autre lecteur*, op. cit., 1984, p. 140.

³ J. Joyce, *Ulysse, OC II*, p. 1370.

au flanc de la colline.»¹ Les propos de Stephen sont contrecarrés par l'irrationalisme « occulte » des nationalistes, qui refusaient de reconnaître les vérités prosaïques sur la vie du barde, en l'idéalisant pour en faire un modèle romantique : selon Andrew Gibson « cela donne une indication exacte du mélange de snobisme, élitisme et irréalité politique qui, dans l'opinion de Joyce, affectaient irrémédiablement la Renaissance [irlandaise] »².

Si Russell est le Charybde du mysticisme national, Edward Dowden est le Scylla de l'académisme, qui impose le sérieux de la tradition anglaise et de ses monuments. Professeur au Trinity College il est introduit ironiquement au milieu de la discussion :

Oh, il faut que vous sachiez ce que disait Dowden !

– Quoi ? demandèrent [*sic*] Boneglinton.

William Shakespeare and Company, limited. Le William Shakespeare pour tous. Pour les conditions s'adresser à: E. Dowden, Highfield House...³

La figure de Dowden est juste évoquée, mais cela suffit pour créer un contraste avec l'exposition de Stephen, qui insiste sur les détails les plus prosaïques de la vie de Shakespeare⁴.

La fuite entre les deux extrêmes ne parcourt pas la voie de la modération, mais plutôt celle de la provocation absolue : la transformation du langage en pure perception, en jeu comique, est la conséquence d'un double refus de l'histoire, ce cauchemar qui est une énigme sans solution. L'artiste ne la conteste pas, il s'échappe tantôt de l'histoire de ceux qui ont perdu, soit de ceux qui ont gagné, de ces deux différentes téléologies. Ce particulier « entre deux » de Joyce dessine également sa position excentrique au sein du champ moderniste : on a évoqué les aspects qui ne permettent pas de l'assimiler entièrement au pôle institutionnel, malgré l'importance qu'Eliot et Pound (ce dernier surtout) eurent pour sa reconnaissance dans le milieu littéraire : toute la rédaction de la *Little Review* était enthousiaste de l'expérimentation d'*Ulysse* et en comprenait toute l'importance

¹ *Ibid.*, p. 212.

² A. Gibson, *Joyce's Revenge*, *op.cit.*, p. 66.

³ J. Joyce, *Ulysse*, *OC II*, p. 231-232.

⁴ A. Gibson, *Joyce's Revenge*, *op.cit.*, p. 68 : « l'intérêt du Shakespeare de Dowden c'est le pouvoir, [...]. Il est l'image de la domination anglaise. Stephen oppose à ce Shakespeare [...] un autre dont l'art relève du trauma sexuel ».

historique. Néanmoins, comme le rappelle Richard Ellmann, Pound « était ennuyé par ce qu'il appelait l'obsession joycienne d'esthétique du cul (*arsthetic*) »¹ et suggérait à Joyce d'expurger les scènes excessivement vulgaires. Malgré la fondamentale solidarité littéraire entre les « hommes de 1914 », leurs conceptions de la tradition et surtout son emploi dans la pratique littéraire divergent : chez Joyce le présent n'assume pas l'intelligence du passé, c'est le passé qui prend la forme du présent, du regard subjectif déformé et déformant la réalité contingente de l'éphémère.

IV. 2 Proust classique et contemporain tardif

Le jugement sur les questions politiques et sociales de son temps jouent un rôle important dans la perception de soi que Joyce a, en tant qu'écrivain, et donc aussi sur la définition de sa place au sein du champ moderniste. Un auteur comme Proust est moins direct, au moins dans la *Recherche* : par exemple l'affaire Dreyfus, sans doute l'événement politique le plus important auquel Proust a assisté en personne, est décrit d'une distance ironique qui ne reflète pas l'enthousiasme juvénile de l'auteur. Il n'y a même pas une critique globale de mœurs comme c'est le cas pour le personnage de Stephen Dedalus : les *habitus* comme le snobisme, que Proust décrit souvent en termes de pathologie sociale, ne reçoivent pas de critique de l'extérieur, puisque même le narrateur de la *Recherche* a eu effectivement une vie de snob. Antoine Compagnon observe le même manque de participation au débat esthétique de son temps : « sans doute se dérobe-t-il à toute confrontation avec ses contemporains, qu'il accable de flatteries pour n'importe quelle mince plaquette. [...] Elstir, Bergotte et Vinteuil, ne connaissent pas non plus de rivaux, mais ils sont des synthèses de nombreux artistes². »

Proust avait pourtant une conscience de son moment historique qu'il faut rechercher notamment parmi les conflits générationnels, dans le rôle de la littérature et dans les familles de la haute bourgeoisie à laquelle Proust, comme le

¹ R. Ellmann, *James Joyce*, op.cit., t. II, p. 67.

² Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, op. cit., p. 25.

protagoniste de son roman, appartient. Toute une section de *Jean Santeuil*, « [Jean aimera la poésie] », est dédiée à la précoce passion du protagoniste pour les belles lettres. La réponse de la famille au plaisir imaginaire que Jean prend de la littérature oscille entre l'appréciation de l'enseignement moral que l'enfant peut en tirer et la préoccupation pour son incompatibilité avec l'éthique bourgeoise du travail. Un passage est éclaircissant à cet égard :

Je sais maintenant quel est l'écueil, dit un soir Mme Santeuil à son mari qui, les pieds contre les chenets, considérait les flammes avec bienveillance. Ce n'est pas la santé comme nous avons cru, ni Dieu merci un tempérament passionné. Ce n'est pas davantage, comme le dit le professeur de français, l'imagination, –ni la paresse, qui est l'avis du professeur de physique. L'écueil, c'est l'absence d'une force qui à six ans l'aurait empêché de pleurer le soir dans son lit au lieu de dormir, qui l'autre année aurait détourné ses pensées de Mlle Kossichef, qui cette année enfin le ramènerait dans le droit chemin quand il a envie d'écrire des extravagances, de ne penser à rien, de lire des romans ou des vers, et surtout de manger chez les pâtisseries jusqu'à dix petits gâteaux qui lui ôtent toute faim pour le dîner, comme ce soir, et ruinent son estomac pour l'avenir. Cette force dont l'absence est un terrible écueil, dit Mme Santeuil, c'est la volonté.¹

Le contenu d'une critique des idées et du goût est retravaillé en profondeur dans le premier projet de roman, où le manque de volonté n'est pas un trait simplement négatif du caractère parmi les autres, ni une forme de passivité : le manque d'intentionnalité individuelle est une posture éthique fondamentale du personnage et des facultés comme l'imagination en sont influencées positivement. Les remarques de la mère du protagoniste sont d'autant plus significatives lorsqu'on observe l'annonce des méditations finales du *Temps retrouvé*, où le narrateur décrit sa vie comme irrémédiablement marquée par le manque de volonté, qu'il associe à l'état toujours maladif qui l'avait empêché jusqu'à maintenant de prendre de bonnes décisions : « Ah ! si j'avais encore eu les forces qui étaient intactes dans la soirée que j'avais alors évoquée en apercevant *François le Champi* ? C'était de cette soirée, où ma mère avait abdiqué, que datait, avec la mort lente de ma grand'mère, le déclin de ma volonté, de ma santé². » Le manque de volonté n'est plus seulement la cause de la déception des parents du

¹ JS, p. 232.

² RTP IV, p. 621.

protagoniste, comme c'était le cas dans *Jean Santeuil*, mais la cause de l'inertie qui a retardé le travail littéraire, et ce, pas seulement dans la fiction : en 1908, lors de ses premières prises de notes pour un nouveau roman, Proust accuse encore « la paresse ou le doute ou l'impuissance se réfugiant dans l'incertitude sur la forme d'art¹. »

La critique du symbolisme maladif et spontanéiste, ainsi que l'éloge du classicisme et du travail, semblent à première vue rapprocher Proust du pôle institutionnel du modernisme, notamment aux positions d'Eliot entre 1917 et 1919. Les questions concernant le rapport de Proust à l'esthétique décadente soulèvent pourtant d'autres questions, qui le mènent vers un type différent d'attachement à la tradition.

Le refus des stéréotypes romantiques

Dans *Jean Santeuil* comme dans la *Recherche*, le manque de volonté du héros est frontalement opposé au « désir de me mettre au travail »² : « au lieu de travailler j'avais vécu dans la paresse, dans la dissipation des plaisirs³. » Les occupations qui distraient le personnage proustien sont d'un côté mondaines et éphémères, et de l'autre faites d'activités immatérielles comme la lecture des romans ou la rêverie qui ont toutes à voir avec l'imagination. Travail et classicisme sont par contre strictement liés. Proust les oppose résolument à la première sphère de la mode et de l'éphémère prosaïque, ce qui fait dire à Antoine Compagnon que « classicisme ne signifie donc pas intemporalité d'une œuvre, mais peut-être discordance dans tout présent [...] par opposition à l'œuvre qui passe de mode⁴. » Le rapport avec la rêverie et les instants fugitifs de l'inspiration est d'ailleurs compliqué par le fait qu'ils revêtent une importance capitale dans l'ordre de la beauté, mais ils ne se concilient pas avec l'idée du travail littéraire. Sa lecture des relations de force à l'intérieur du champ se configure dans le schéma d'une opposition entre les ouvrages doués d'homogénéité structurelle et

¹ M. Proust, *Carnets*, éd. d'A. Compagnon et Fl. Callu, Paris, Gallimard, 2002, p. 49-50.

² *RTP III*, p. 594.

³ *RTP IV*, p. 618

⁴ A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, *op.cit.*, p. 29.

ceux qui sont « à la mode », qui frappent par un certain détail, mais n'ont pas de dessein : « La partie et le tout, le fragment et l'ensemble demeurent ainsi les termes dans lesquels Proust perçoit la littérature en 1913 »,¹ et lorsqu'il s'agit de défendre son œuvre ou celle de Wagner, ou encore de faire le plaidoyer des parutions de ses amis, c'est toujours en déclarant la présence d'une unité structurelle intuitive, qui fait la beauté classique de l'œuvre.

À la sortie de *Du côté de chez Swann*, Proust est donc particulièrement dérangé par les critiques qui accusent le roman de n'avoir pas de structure, de se perdre dans d'innombrables détails, et il ne manque pas d'enregistrer le malentendu à la fin du roman : « Bientôt je pus montrer quelques esquisses. Personne n'y comprit rien. Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités [...] me félicitèrent de les avoir découvertes au "microscope" [...]. Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails². » Parmi les lectures moins bénévoles, le compte rendu écrit pour *La Nouvelle revue française* par Henri Ghéon, le détracteur peut-être le plus subtil à l'époque où *Du côté de chez Swann* venait de paraître, rattache le désordre de l'œuvre au dilettantisme de l'auteur, à l'incapacité de vraiment se mettre au travail que le narrateur regrette dans la *Recherche*, l'attribuant à la "maladie de la volonté" de son personnage :

Après que le loisir de vivre a permis à M. Proust de prendre intérêt et plaisir à chaque moment de la vie, le loisir d'écrire va le mener à n'en tenir aucun pour négligeable, et à faire ce qui est proprement le contraire de l'œuvre d'art, c'est-à-dire l'inventaire de ses sensations, le recensement de ses connaissances et à dresser le tableau successif, jamais « d'ensemble », jamais entier, de la mobilité des paysages et des âmes. – M. Marcel Proust au lieu de se résumer, de se contracter, s'abandonne.³

Cet article ne se limite pas à signaler l'excès de détail et le regard microscopique du romancier, mais fait un portrait de l'auteur en esthète décadent, un peu fétichiste, affecté par l'excès de « loisir ». C'est justement à cette image que Proust réagit énergiquement, dans la lettre qu'il adresse à Ghéon répondant à son article : « Vous dites Monsieur que ce livre est une œuvre de loisir, que j'ai eu

¹ A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, op.cit., p. 42.

² *RTP IV*, p. 618.

³ H. Ghéon, « *Du côté de chez Swann* », *Nouvelle Revue Française*, janvier 1914.

tout mon temps. [...] un tel ouvrage devait remplir un assez grand nombre d'années, il devait être long, il eût fallu du "loisir" pour l'écrire¹. » Et il ajoute à cela : « Parce que je dis "je" on croit que je suis subjectif². » Proust réagit contre l'attribution à sa personne de deux aspects qu'il rattachait à la mode littéraire *fin de siècle*, opposant son éthique du travail au loisir de l'esthète et la recherche des « lois » à l'accusation de subjectivisme, dans le sillage de la critique classique à l'amour propre, selon l'idée que « le moi est haïssable ». Comme le note Marion Schmid, après les critiques du genre de celle d'Henri Ghéon à *Du côté de chez Swann*, « Proust réagit de manière extrêmement véhémement contre les accusations de décomposition narrative, car il ne peut que comprendre ces attaques comme une accusation de décadence. »³

La paresse et le dilettantisme ont chez Proust des connotations culturelles importantes : ce trait, loin d'être exclusif au personnage, est l'héritage inflexible et constant du milieu culturel d'origine. Dans ses premiers articles publics et projets d'essai, Proust plaide volontiers pour une restauration des valeurs, contre la débauche de la génération intellectuelle précédente. Le personnage de Jean, ainsi que le protagoniste de la *Recherche*, appartiennent à cette génération qui a subi le charme de l'esthétique symboliste, et en partage ce manque de volonté qui se présente comme l'héritage culturel, bien plus fort que l'héritage de classe. Critiquant la mode décadente, Proust se plaint du fait qu'elle a contaminé sa génération, laissant en héritage le goût pour la paresse, la maladie et le vice qu'il associe aux tendances récentes en poésie, comme l'on voit dans cette note datable de 1894 :

Vous les connaissez tous, ces jeunes gens, si vous en connaissez un. Ils sont tous pareils. D'abord ils ont une « maladie de la volonté ». Ils ne peuvent pas vouloir, d'où ils ne savent agir et ne veulent pas penser. [...] Quelques-uns sentent la profondeur du mal, ses ravages dans l'esprit et dans l'action, mais ne peuvent changer, justement parce que pour cela il faudrait vouloir. Si ce n'était la plus pitoyable des misères, ce serait la plus écœurante des banalités.⁴

¹ Lettre à Henri Ghéon du 2 janvier 1914, *Corr.*, t. XIII, p. 23.

² *Ibid.*, p. 25.

³ M. Schmid, *Proust dans la décadence*, *op.cit.*, p. 226.

⁴ M. Proust, « [Le souverain des choses transitoires] », *CSB*, p. 406.

La réalité contingente ne peut pas être adorée pour elle-même : pour la transformer en poésie il faut être « profondément nourri des littératures classiques [...] un intellectuel avant tout »¹. Le modèle que le jeune Proust choisit parmi ses contemporains c'est Robert de Montesquiou, qu'il place dans le sillage de Baudelaire, duquel Proust donne une image opposée à celle du poète décadent², soutenue notamment par Paul Bourget : l'auteur des *Fleurs du mal* serait le « seul intellectuel et classique, en franche opposition avec le romantisme »³.

Ces notations montrent chez Proust une idée assez peu conventionnelle de notions comme celle de romantisme et de classicisme. Dans son étude sur le sujet, Marion Schmid observe justement que « c'est surtout la décadence et le symbolisme, les deux jeunes mouvements majeurs de la fin du siècle et ceux qui eurent le plus d'influence sur le jeune Proust⁴. » L'attitude de Proust à leur égard oscille entre l'admiration et la condamnation. Le terme est d'ailleurs assez ambivalent, confondant le style littéraire avec la notion générale et commune de la dégradation des mœurs. C'est ainsi que, en 1893, Proust cherche à libérer son ami le comte de Montesquiou, dandy rendu célèbre par son incarnation littéraire du personnage Des Esseintes dans *À rebours* de Huysmans, et par là vraie icône du décadentisme de la fin du siècle, de le réhabiliter dans son image publique en célébrant son classicisme. Une attitude pareille est retraceable dans la période de l'influence ruskinienne : « loin d'avoir été un esthète ou un dilettante, affirme Proust, Ruskin était au contraire entièrement hostile à la vanité des plaisirs et motivé uniquement par une démarche métaphysique qui consistait à chercher la réalité dans la beauté et à la fixer dans l'éternité⁵. »

Encore une fois l'attitude de Proust est ambivalente, comme si le culte de la beauté avait quelque chose d'immoral, le décrivant comme « infirmité essentielle

¹ *Ibid.*, p. 408.

² Sur la réception proustienne de l'œuvre et de la figure de Baudelaire, voir Matthieu Vernet, *Mémoire et oubli de Baudelaire dans l'œuvre de Proust*, Thèse de doctorat en Littérature et civilisation françaises sous la direction d'Antoine Compagnon, Université Paris IV, 2013.

³ *Ibidem*. Une analyse plus approfondie sur l'influence de Baudelaire sur Proust, indique aussi chez l'auteur des *Fleurs du mal* « le modèle de la "maladie de la volonté" » (A. Compagnon, *Proust entre deux siècles, op.cit.*, p. 166), coexistant avec sa lecture classiciste de la part de Proust et la conditionne.

⁴ Marion Schmid, *Proust dans la décadence*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2008, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 102.

à l'esprit humain »¹ et l'opposant à une conception idéale de la beauté. En 1906, Proust affirmera la rupture définitive avec « l'idolâtrie » ruskinienne, considérant le rôle de la littérature comme « dangereux [...] quand, au lieu de nous éveiller à la vie personnelle de l'esprit [...] il tend à se substituer à elle »², quand elle ne reste qu'une fuite dans l'imagination, ou encore « cette sorte de respect fétichiste pour les livres » du « lettré » qui « lit pour lire »³ ; il s'agit d'un refuge en dehors de la réalité quand sa tâche est au contraire la recherche de la vérité, par « la puissance de notre sensibilité et de notre intelligence, nous ne pouvons la développer qu'en nous-mêmes, dans les profondeurs de notre vie spirituelle⁴. »

Ce premier aperçu semble confirmer chez Proust la présence de ce que Philippe Chardin appelle le « surmoi classique »⁵ produisant une sorte de « mauvaise conscience proustienne envers les préceptes classiques », sans compter l'« ambiguïté récurrente et les solutions mixtes »⁶ opérant à plusieurs niveaux de questions comme le rôle de la subjectivité dans la création littéraire et celle de forme bien composée, qu'il revendique si souvent dans sa correspondance tout au long du travail de la *Recherche*. En effet, en accueillant des idées et des modèles relevant sans équivoque de l'esthétisme anglo-saxon ou du décadentisme français, Proust sent la nécessité d'excuser cet héritage, en le faisant passer pour classique à travers le gommage des idées reçues au tournant du siècle autour des romantiques. Cela impose une analyse plus approfondie des controverses cachées derrière la notion positive que le terme « classique » revêt dans le langage critique proustien, mais on s'aperçoit déjà que son refus de l'héritage romantique et symboliste est loin d'être aussi net et systématique que celui des modernistes institutionnels.

¹ M. Proust, « John Ruskin » [1900], *CSB*, p. 132

² M. Proust, « Journées de lecture » [1906], *ibid.*, p. 180.

³ *Ibid.*, p. 183.

⁴ *Ibid.*, p. 189.

⁵ Philippe Chardin, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2006, p. 46.

⁶ *Ibid.*, p. 49.

Un classicisme excentrique : temps et tradition

Antoine Compagnon a donné récemment un ton plus tranchant à sa thèse d'un Proust « entre deux siècles » : partant d'une image du « haut modernisme » qui « inclut le ressentiment contre la vie moderne et illustre une sensibilité exacerbée à ses revers », Compagnon affirme l'appartenance de Proust à la « tradition antimoderne dans la modernité », des « modernes malgré eux [...] comme héritiers intellectuels de Joseph de Maistre et de Chateaubriand »¹. Proust partage effectivement dans son œuvre avec ces auteurs la critique aux figures typiques de la modernité et du progrès, comme de la Révolution, des Lumières et de la science positive, ainsi qu'un penchant pour le pessimisme et le sublime.

En 1906, Proust exprime l'opinion, que T.S. Eliot aurait peut-être pu souscrire, que « la préférence des grands écrivains va aux livres des anciens. Ceux mêmes qui parurent à leurs contemporains les plus “romantiques” ne lisaient guère que les classiques². ». Encore en 1921, « tout art véritable est classique », et en posant Manet et Baudelaire dans le sillage de Racine et des peintres classiques « ces grands novateurs sont les seuls vrais classiques et forment une suite presque continue³. ». Les positions de Proust vis-à-vis de la décadence le ramènent à une première vue du côté de T.S. Eliot, de son idée systématique de la tradition. Et pourtant, une différence décisive sépare Proust du pôle « institutionnel » du modernisme : le fond subjectif de l'expérience esthétique chez Proust, qui regarde tous les moments de l'œuvre, sa formation, sa compréhension de la part du lecteur et enfin son insertion dans la tradition. Même ce terme est déplacé chez Proust : Eliot pense vraiment à un canon de la littérature anglaise comme à quelque chose de stable malgré son évolution, tandis que Proust se réfère plutôt au goût du public, qui est susceptible de se bouleverser d'un moment à l'autre, « comme à la Bourse »⁴, ou comme le « kaléidoscope social » réglant les éphémères hiérarchies mondaines. Tandis que, chez Eliot, ce sont les « monuments » de la

¹ Antoine Compagnon, « Proust antimoderne », in , B. Brun, M. Oguro et K. Yoshikawa (éd.), *Marcel Proust 7. Proust sans frontières 2*, Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des lettres modernes », 2009, p. 243.

² M. Proust, « Journées de lecture », *art.cit.*, p. 189.

³ M. Proust, « [Classicisme et romantisme] » [1921], *CSB*, p. 617.

⁴ *RTP III*, p. 210.

tradition et le travail de la critique qui situent le nouveau, contrôlant ainsi entièrement le processus historique, chez Proust l'intelligence de l'œuvre est au contraire entièrement soumise à l'arbitraire du temps : « Ce temps du reste qu'il faut à un individu [...] pour pénétrer une œuvre un peu profonde, n'est que le raccourci et comme le symbole des années, des siècles parfois, qui s'écoulent avant que le public puisse aimer un chef-d'œuvre vraiment nouveau¹. » La perspective temporelle permet une homologie entre l'expérience esthétique singulière et l'histoire universelle de l'art, mais au contraire d'Eliot, c'est le second qui est à déduire du premier. Comme l'a noté Compagnon, « Proust se place à l'écart de l'histoire [...] elle est vécue, c'est-à-dire mise en perspective, non observée directement [...], mais aperçue dans ses effets plus ou moins lointains². »

De cette manière, ce n'est pas la tradition à produire l'artiste originel, mais c'est ce dernier qui, *a posteriori*, reconnaît des précurseurs : « certains artistes d'une autre époque ont, dans un simple morceau, réalisé quelque chose qui ressemble à ce que le maître peu à peu s'est rendu compte que lui-même avait voulu faire. Alors il voit en cet ancien comme un précurseur [...]. Il y a des morceaux de Turner dans l'œuvre de Poussin, une phrase de Flaubert dans Montesquieu³. »

Cela a aussi pour conséquence que, toujours *a posteriori*, c'est le progrès dans l'art qui donne à la tradition sa pleine signification dans le présent :

Bien qu'on dise avec raison qu'il n'y a pas de progrès, pas de découvertes en art, mais seulement dans les sciences, et que chaque artiste recommençant pour son compte un effort individuel ne peut y être aidé ni entravé par les efforts de tout autre, il faut pourtant reconnaître que dans la mesure où l'art met en lumière certaines lois, une fois qu'une industrie les a vulgarisées, l'art antérieur perd rétrospectivement un peu de son originalité.⁴

Comme le note Ferré, « nouveauté, unité et connaissance [...] demeurent étroitement liées dans la problématique de l'essai fictionnel ainsi que dans la

¹ RTP I, p. 521-522.

² A. Compagnon, « Proust antimoderne », *art. cit.*, p. 244.

³ RTP III, p. 211.

⁴ RTP II, p. 194.

conception de la littérature »¹ dans le roman de Proust, qui reconnaît à la subjectivité transfigurée par l'art une stabilité majeure à celle de toute « tradition », comme dans le cas des « couleurs non seulement si stables, mais si personnelles »² de Vinteuil, et plus encore dans la capacité des tableaux d'Elstir de montrer une nouvelle manière de voir les choses : « l'effort d'Elstir de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite, l'avait précisément amené à mettre en lumière certaines de ces lois de perspective, plus frappantes alors, car l'art était le premier à les dévoiler³. » La « vision » de l'artiste et le contenu de vérité de l'art ne sont pas séparables dans le point de vue proustien : l'appréhension de l'objet esthétique correspond à une compréhension de la perspective de l'artiste plutôt que d'une appréciation des formes objectives et impersonnelles, car « une vérité ne s'impose pas du dehors à des esprits qu'elle doit préalablement rendre semblables à celui où elle est née⁴. » L'idée que « ce sont les publics (les publics intelligents, bien entendu) qui sont romantiques, tandis que les maîtres (même les maîtres dits romantiques, les maîtres préférés des publics romantiques) sont classiques »⁵, entraîne une distinction que le modernisme institutionnel voulait justement abolir, en en finissant pour toujours avec le romantisme du passé et instaurant un nouveau classicisme où le talent ne s'exprime que par la forme. Chez Proust par contre, la subjectivité de l'artiste, de l'œuvre et du public maintient une importance de premier plan. Aucun ordre de la tradition n'existe de manière purement objective, sa réception est toujours soumise aux conditions de lecture particulières à chaque individu :

La première édition d'un ouvrage m'eût été plus précieuse que les autres, mais j'aurais entendu par elle l'édition où je le lus pour la première

¹ V. Ferré *L'Essai fictionnel*, *op.cit.*, p. 463. Sur la valeur novatrice de la quête de la connaissance dans le roman, voir aussi *ibid.* p. 396 : « Les auteurs [Proust, Broch, Dos Passos] ont eux-aussi souligné la nouveauté du recours à l'essai fictionnel, qui fonde l'originalité même de leur œuvre. Proust met en avant l'importance des "vérités" et des "lois" que contient *À la recherche du temps perdu*, dont certaines prennent la forme de passages essayistiques ».

² *RTP III*, p. 758.

³ *RTP II*, p. 194.

⁴ M. Proust, « [Classicisme et romantisme] », *art.cit.*, p. 617.

⁵ M. Proust, « Journées de lecture », *art.cit.*, p. 190.

fois. Je rechercherais les éditions originales, je veux dire celles où j'eus de ce livre une impression originale.¹

Ce dernier passage du *Temps retrouvé* exemplifie le rapport à la tradition de Proust, comme opérant dans l'entrelacement à l'expérience vécue du sujet. Tandis que, dans la théorie d'Eliot, le système de la tradition évolue linéairement intégrant dans son système des talents critiques et littéraires par le moyen de la forme, chez Proust le passé et le présent ne sont que des catégories interdépendants de la perspective sur les ouvrages, variable selon le temps et selon le point de vue particulier : la tradition reste donc doublement insaisissable et imprévisible, deux qualités communes à tout artiste original capable de la mettre en valeur.

« *Redevenir original* » : l'innovation à travers l'imitation

L'idée d'une approche personnelle, subjective et immédiate de la tradition est le corollaire d'une théorie du progrès individuel dans la pratique de l'écriture, qui contient des indications précieuses sur l'idée proustienne d'innovation littéraire : « Les seules personnes qui défendent la langue française (comme l'Armée pendant l'affaire Dreyfus) ce sont celles qui "l'attaquent". Cette idée qu'il y a une langue française, existant en dehors des écrivains, et qu'on protège, est inouïe². » Cette lettre, remonte à l'époque où Proust conçoit son œuvre, une période d'incertitude que Anne Henry résume ainsi : « rien dans la tradition ne convient à son projet, et cela bien que son désir de conformisme lui dissimule l'ampleur de la révolution qu'il prépare »³. Certes, l'idée d'un retour à la stylistique française du XVI^e siècle et le culte de la clarté sont bien plus étrangers à Proust que la tradition romantique. Cela pousse le narrateur de la *Recherche* à avoir des réserves à l'égard du style de Bergotte : « Dès lors j'admirai moins Bergotte dont la limpidité me parut de l'insuffisance [...]. Dans les livres de

¹ RTP, IV, p. 465.

² Lettre à Mme Straus du 6 novembre 1908, *Corr.*, t. VIII, p. 276.

³ Anne Henry, *Proust. Une vie, une œuvre, une époque*, Paris, Balland, 1986, p. 49.

Bergotte, que je relisais souvent, ces phrases étaient aussi claires devant mes yeux que mes propres idées, les meubles de ma chambre et les voitures dans la rue¹. »

Comme Stephen dans *Ulysse*, Proust se trouve entre Charybde et Scylla : la littérature ne peut pas être trop claire, directe, attachée à l'évidence des faits, mais ne peut pas non plus renoncer au but de l'harmonie et de la beauté, qui passe par la relation entre le présent et le passé. Il exprime ce dernier point dans la critique au symbolisme contenue dans l'essai « Contre l'obscurité » du 1898. La critique du contingent prend ici la forme d'un projet esthétique :

Les mots ne sont pas de purs signes pour le poète. Les symbolistes seront sans doute les premiers à nous accorder que ce que chaque mot garde, dans sa figure ou dans son harmonie, du charme de son origine ou de la grandeur de son passé, a sur notre imagination et sur notre sensibilité une puissance d'évocation au moins aussi grande que sa puissance de stricte signification.²

Comme l'a souligné Jean-Marc Quaranta, « Cette critique prend, dans l'esprit de Proust, valeur de manifeste pour une génération nouvelle [...] il se pose en champion d'une jeunesse qui succède au symbolisme et que celui-ci étouffe. »³ En réalité, Proust était plutôt pessimiste dans le fragment de jeunesse que Quaranta évoque : « “Nous sommes la plus trompeuse jeunesse qu'il y ait jamais eu. Et si nous paraissions plus pleins de promesses que d'autres, c'est à la façon des enfants prodiges et ce sont des promesses qui sont des mensonges⁴.” » Le symbolistes ne sont pas accusés d' « étouffer » la jeunesse, mais plutôt de n'avoir pas laissé d'enseignement, préférant flatter la jeunesse, plutôt que lui donner une vraie connaissance : « les symbolistes [...] prétendent aller à l'école chez nous, [...] cessent de nous donner [les] enseignements que nous avons le droit d'attendre d'eux⁵. »

La position du jeune Proust apparaît ainsi plus claire : la nature référentielle du langage est de nature sentimentale et strictement individuelle, mais toujours contraire au pur arbitraire dans la relation entre le signifiant et le signifié en

¹ *RTP II*, p. 622.

² M. Proust, *Contre l'obscurité*, *ibid.*, p. 392.

³ Jean-Marc Quaranta, *Le Génie de Proust. Genèse de l'esthétique de la Recherche*, de Jean Santeuil à la madeleine et au Temps retrouvé, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2011, p. 94.

⁴ M. Proust, « [La Jeunesse flagornée] » [1891], *CSB*, p. 396.

⁵ *Ibid.*, p. 395.

poésie. Comme Joyce, Proust souligne donc l'altérité du langage poétique par rapport au quotidien, et semble se référer à une sorte de passé mythique, qui n'aboutit pourtant pas dans une parodie qui déroberait la langue courante de ses significations, mais dans la récupération des impressions significatives pour les sujets : « des affinités anciennes et mystérieuses entre notre langage maternel et notre sensibilité qui, au lieu d'un langage conventionnel comme sont les langues étrangères, en font une sorte de musique latente »¹. Le mécanisme de la mémoire involontaire apparaît ici comme un trait essentiel au langage : « [le poète] rajeunit un mot en le prenant dans une vieille acception, il réveille entre deux images disjointes des harmonies oubliées, à tout moment il nous fait respirer avec délices le parfum de la terre natale. »²

Proust critique en somme toute modification abstraite du langage commun, comme dans le cas du symbolisme « qu'en prétendant négliger les "accidents de temps et d'espace" pour ne nous montrer que des vérités éternelles, il méconnaît une autre loi de la vie qui est de réaliser l'universel ou l'éternel, mais seulement dans des individus »³. Il ne s'agit pas donc, comme c'est le cas pour Joyce, de bouleverser le langage commun, mais d'en comprendre les significations cachées ou oubliées, ce qui donne à l'expérimentation proustienne un but finalement conservateur. Le principe qu'on conserve la langue en l'attaquant est aussi réversible, comme l'on peut lire dans un fragment à propos de la musique de Reynaldo Hahn :

Elle n'est que la vie même de l'âme, la substance interne du langage, libérée, s'élevant, s'envolant, devenue musique. C'est à force de respect pour les paroles qu'il les dépasse, c'est en s'asservissant à elles qu'il les plie à une vérité plus haute qu'elles contenaient en germe, mais dont la musique seule développera les « virtualités »⁴.

Chez Proust critique d'art et des mœurs on dénonce plutôt la fragilité des institutions, autant morales qu'esthétiques. L'art a été contaminé par le jeu mondain et l'instabilité des goûts et de la mode, comme on l'observe dans les "revivals", tel le style néo-classiciste fin-de-siècle. Proust remarque l'existence

¹ *Ibidem*.

² *Ibid.*, p. 393.

³ *Ibid.*, p. 394.

⁴ M. Proust, « [Reynaldo Hahn] », *CSB*, p. 556.

d'une relation stricte entre influence et innovation ainsi que dans le refus d'une esthétique de la nouveauté et de l'arbitraire, ce qui le situe au pôle opposé par rapport au désenchantement avec lequel Joyce traite les matériaux de la tradition dans *Ulysse*. Cette attitude est bien exemplifiée dans la pratique et dans la théorie du pastiche que Proust inclut dans l'article sur le style de Flaubert :

Quand on vient de finir un livre, non seulement on voudrait continuer à vivre avec ses personnages [...], mais encore notre voix intérieure qui a été disciplinée pendant tout la durée de la lecture à suivre le rythme d'un Balzac, d'un Flaubert, voudrait continuer à parler comme eux. Il faut la laisser faire un moment, laisser la pédale prolonger le son, c'est-à-dire faire un pastiche volontaire, pour pouvoir après cela redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire.¹

Le pastiche proustien n'a rien de l'attitude parodique et la désacralisation que Joyce opère à travers les personnages de Stephen et de Leopold Bloom : il s'agit plutôt d'une concession à son penchant pour le mimétisme autant qu'une prise de conscience de l'instinct qui porte à l'imitation, « la même attitude qui lui fait accorder, dans sa formation intellectuelle et littéraire, un rôle si important à des modèles². »

La veine comique et burlesque qui traverse l'imitation d'écrivains capitaux, ainsi que l'imitation de la voix de ses personnages dans la *Recherche*, ne peuvent donc faire penser à une profanation violente de la tradition : l'aspect de parodie et d'exorcisme ne se porte pas contre la personne et l'œuvre des maîtres, mais vise plutôt à soigner la contrainte de l'imitation inconsciente à travers cet exercice, que Proust compare à une sorte de « critique en action ».³ Même quand la déformation se fait caricaturale – lorsque « le genre s'apparente à la caricature et en adopte les moyens »⁴ –, le but n'est aucunement la méconnaissance, mais au contraire la reconnaissance de l'auteur parodié, alors que Joyce, on l'a vu, vise carrément à bouleverser l'aura des discours évoqués : comme le note Jean Milly, « sans cette [reconnaissance], la plus grande partie des effets de l'imitation serait perdue. »⁵

¹ M. Proust, « À propos du style de Flaubert, *art. cit.*, p. 594.

² Jean Milly, « Le Pastiche, activité permanente de Proust », in *Les Pastiches de Proust*, Paris, Armand Colin, 1970, p. 14.

³ Lettre à Robert Dreyfus du 18 mars 1908, *Corr.*, t. VIII, p. 61.

⁴ Jean Milly, « La Structure littéraire et stylistique des "Pastiches" », in *Les Pastiches de Proust, op. cit.*, p. 28.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

Du *High Modernism*, Proust se rapproche par son respect pour la tradition et la position centrale qu'il veut occuper au sein du champ littéraire ; il ne partage pourtant aucunement les aspects affirmatifs, à savoir les poétiques de l'impersonnalité, qu'il critique explicitement chez les mêmes symbolistes qu'inspirent les premières épreuves de Pound et de Hulme. Proust tient plutôt ensemble, dans une conciliation tendue et difficile, la conscience des conditions précaires de la vie moderne. De ce point de vue, plusieurs aspects rattachent la *Recherche*, l'œuvre moderniste de Proust, à ce qu'Edward Said définissait le « style tardif [*Late Style*] ». Proust commence à travailler à son roman en 1908 et publie le premier volume en 1913, donc à l'âge de quarante-deux ans, ayant devant soi l'horizon de sa mort, un facteur dont l'influence sur l'écriture n'est pas négligeable. L'auteur y fait allusion même dans le cadre de la fiction : « me sentir porteur d'une œuvre rendait pour moi un accident où j'aurais trouvé la mort, plus redoutable, même [...] absurde, en contradiction avec mon désir, avec l'élan de ma pensée, mais pas moins possible pour cela puisque [...] les accidents étant produits par des causes matérielles peuvent parfaitement avoir lieu »¹. Le travail de la *Recherche* correspond alors à « la période tardive ou la phase ultime de la vie, la dégradation physique, l'apparition soudaine de problèmes de santé ou l'émergence de divers autres facteurs qui [...] rendent envisageable l'éventualité d'une mort prématurée². » Ce sont pourtant d'autres aspects du « style tardif » qui semblent résumer le mieux quant on a envisagé à l'égard du rapport excentrique de Proust à l'opposition entre classicisme et romantisme, ainsi qu'à l'attachement subjectif à la tradition : « le style tardif est [...] une sorte d'exil que l'on s'impose à soi-même, en s'éloignant de ce qui est en règle générale tenu pour acceptable ; il consiste à succéder à cet état des choses, et à lui survivre »³, et cela à travers « la subjectivité de l'auteur, résultant de sa maturité, débarrassée d'*hybris* et d'emphase, et qui ne rougit pas plus de sa faillibilité que de la modeste assurance que lui ont apportée l'âge et l'exil⁴. » Ce sera donc pour le distinguer de l'autre

¹ *RTP IV*, p. 614.

² Edward Said, *Du style tardif. Musique et littérature à contre-courant* [2006], trad. par M.-V. Tran Van Khai, Paris, Actes Sud, 2012, p. 37.

³ *Ibid.*, p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 269.

« exilé » Joyce, comme de l'autre « classiciste » Eliot, mais surtout pour cette sorte de « regard retrospectif sur le présent » décrit par Said, que l'on appellera la position de Proust au sein du champ moderniste comme celle du « contemporain tardif ».

IV. 3 Kafka minoritaire

Le haut modernisme et Proust représentent deux variantes d'un possible centre du champ littéraire : dans le premier cas il s'agit de valoriser l'innovation du canon ; dans le second cas il s'agit plutôt d'un approfondissement critique et d'une augmentation des possibilités de la tradition existante, selon une attitude typique de la culture littéraire française à cette époque, incapable de concilier classicisme et avant-garde. Joyce est par contre l'expression d'une culture littéraire qui réagit à sa condition périphérique, avec un renversement parodique et ironique de la tradition transmise par les institutions littéraires, et on a vu comment ce type d'intellectuel à la fois révolté et isolé est incarné par le personnage de Stephen Dedalus.

Le cadre est complété par le quatrième pôle où à la position périphérique correspond également une acceptation sans réserves de la tradition. Cette position a son équivalent social dans la marginalisation : « Étant objectivement et subjectivement étrangers au champ de production culturelle, les producteurs que l'on peut appeler *naïfs* [...] peuvent exprimer leurs convictions au premier degré, sans porter la moindre attention aux autres producteurs [...] comme en témoignent la simplicité de leur style, la saine assurance de leur argumentation et surtout la naïveté de leurs références¹. »

Cette condition peut être également la conséquence d'une position périphérique dans le cadre de la littérature européenne, et on a vu comment Joyce réagit à cette étrangeté, imposée par la contingence historique, par une révolte ironique et dérisoire qui le met à l'abri de toute naïveté. Mais une fois que la marginalisation devient une fonction au sein du champ littéraire et ne reste donc plus seulement le contexte de fait auquel l'écrivain réagit, les conséquences se

¹ P. Bourdieu, *Les règles de l'art, op. cit.*, p. 364-365.

font paradoxales : « C'est encore le champ qui construit et consacre comme tels ceux que leur ignorance de la logique du jeu désigne comme des "naïfs"¹. » Selon Bourdieu, un artiste qui ignore complètement les raisons et l'histoire qui ont causé les tendances dominantes de son temps et ses relations de pouvoir, ne peut entrer dans le champ que d'une seule façon :

cet art brut, c'est-à-dire naturel, non cultivé, n'exerce une telle fascination que pour autant que l'acte créateur du "découvreur" hautement cultivé qui le fait exister comme tel parvient à s'oublier et à se faire oublier [...] : ainsi constitué en art sans artiste, art nature, surgi d'un don de la nature, il procure le sentiment d'une nécessité miraculeuse, [...] fournissant ainsi sa justification suprême à l'idéologie charismatique du créateur incréé.²

Bourdieu décrit dans cet extrait le cas-limite du peintre connu comme le Douanier Rousseau, découvert fortuitement par le cercle de Marcel Duchamp et apprécié pour avoir produit des peintures qui reprenaient certains traits de l'art d'avant-garde sans que l'auteur en eût la moindre conscience. La périphérie, dans ce cas, ne prend du sens que lorsqu'elle se rapproche du centre, qui reste le siège de la conscience du champ littéraire. Pour Bourdieu, c'est donc l'intervention efficace des « experts » du champ qui explique et résout le paradoxe de l'artiste étranger au jeu de la littérature et pourtant entièrement produit par la littérature.

Le quatrième pôle du champ moderniste, occupé par Franz Kafka, ressemble beaucoup à ce portrait de l'artiste naïf³, alors qu'il n'y a pas de tentative d'affirmation selon les tendances des avant-gardes courantes, ni de réaction au nom de la tradition. Cette position se trouve du côté opposé à celle du haut modernisme, où la tradition est maîtrisée au nom de l'affirmation de nouvelles valeurs et donc, à la différence du « naïf » décrit par Bourdieu, ne se laisse pas lire ni comprendre par les codes culturels des pôles centraux. Il s'agit plutôt d'une périphérie consciente d'elle-même qui se structure sur sa minorité en absence de tout lien avec le centre.

¹ *Ibid.*, p. 400.

² *Ibid.*, p. 405.

³ La ressemblance entre les descriptions de Kafka et les portraits de Douanier Rousseau a été mise en relief dans T.W. Adorno, « Réflexions sur Kafka », *art. cit.*, p. 327 : « Toute l'imagerie de Kafka est pitoyable et abîmée, même là où elle vise le sublime [...] ; le trésor des photographies prises au flash est blanc comme un linge et mongoloïde comme un mariage de petits-bourgeois chez Henri Rousseau ; [...] la peur suscitée par Kafka est celle de vomir. »

Figures de la faiblesse

Marthe Robert a reconstruit d'une façon peut-être schématique mais convaincante la manière dont le complexe d'infériorité s'attache au problème de l'identité juive : « Kafka en effet est honteux et coupable de tous côtés : au regard des chrétiens, parce qu'il est juif, et au regard de sa propre conscience, parce qu'il ne l'est pas, ou ce qui revient au même, parce qu'il ne l'est qu'à moitié »¹. Né dans la province tchèque et transplanté dans une ville importante de l'empire austro-hongrois où il réussit à obtenir pour sa famille le bien-être économique grâce à son esprit d'adaptation, Hermann Kafka voulait selon le même principe que son fils apprît l'allemand, la langue des cadres dirigeants, tout en gardant des liens avec sa communauté religieuse le strict nécessaire qui ne puisse entraver l'intégration avec la société pragoise, selon un opportunisme qui était d'ailleurs apprécié parmi les juifs modérés. En jeune homme, Franz est insouciant de la religion, se sentant pleinement citoyen de la tradition et des cultures européennes de l'homme moderne. C'est à partir de 1911, année de la fréquentation d'Isaak Löwy et de la découverte du théâtre juif qu'il va se poser nouvellement la question de l'appartenance religieuse, justement après l'avoir considérée d'un angle différent par rapport à celui qui avait été adopté par conformisme dans sa famille. C'est le conflit entre le judaïsme d'Occident, intégré dans la coutume et l'économie du monde moderne, et le judaïsme d'Orient, lié aux traditions anciennes, qui d'ailleurs donne une autre expression au conflit entre Franz et son père, qui s'oppose à l'amitié avec Isaak, dans un épisode qui se trouve enregistré dans le Journal : « Löwy – mon père parlant de lui : “Qui couche avec les chiens attrape des puces.” Je n'ai pas pu me contenir et j'ai dit des paroles qui échappaient à mon contrôle². » D'où la confusion et la surimpression entre les deux complexes : celui de l'abandon de la communauté et l'accablante figure du

¹ Marthe Robert, *Seul, comme Franz Kafka*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Diaspora » 1969 (1979), p. 24.

² Note du 3 novembre 1911, *OC III*, p. 142.

père¹, qui est au fond aussi la cause du premier, vu qu'avec son assimilationnisme il lui avait transmis un « fantôme de judaïsme »².

La condition de Kafka en 1910, est bien celle décrite par Deleuze et Guattari comme étant celle la « déterritorialisation » : « lors du recensement de 1910, il est le seul membre de la famille à se déclarer de langue allemande – bien que parlant couramment le tchèque »³. La perception de soi-même que Kafka communique dans ses lettres et ses journaux se caractérise par l'insuffisance, le mépris pour sa personne et le pessimisme par rapport aux possibilités de succès : « Ma certitude est confirmée, quand je travaille à mon roman, je me trouve dans les bas-fonds de la littérature⁴. » En même temps, Kafka considère la littérature comme l'aspect le plus important de sa vie, mais plutôt que la représenter comme reflétant sa personnalité, c'est plutôt cette dernière qui est réalisée comme de l'extérieur par la pratique littéraire : « s'il y a une puissance supérieure qui veut m'utiliser ou qui m'utilise, je suis pour le moins dans ses mains comme un instrument nettement perfectionné ; sinon, je ne suis absolument rien, et je me trouverai soudain rester pour compte dans un vide effroyable⁵. »

Dans les lettres et les journaux, Kafka se plaint souvent de son inaptitude à la vie, en développant une relation à la littérature qui oscille entre l'enthousiasme et le désespoir. Il y a donc plusieurs imaginaires de cette souffrance, dont la plus utilisée est la métonymie corporelle, dans le compte rendu de malformations, faiblesses ou maladies : « Avec un corps pareil, on ne peut obtenir aucun résultat. Eu égard à sa faiblesse, mon corps est trop long, [...]. Comment ce faible cœur, qui m'a fait souffrir plus d'une fois, pourrait-il pousser le sang sur toute la longueur de ces jambes⁶ ? » note-t-il en 1911. Selon Jean Starobinski, la conscience du corps domine les autres aspects de son expérience : « ce qui inquiète Kafka par-dessus tout, c'est la différence corporelle. Le corps le

¹ La note termine avec cette observation : « je sens chez mon père, comme toujours à ces moments de crise, l'existence d'une sagesse dont je ne puis saisir qu'un souffle. » *Ibidem*.

² F. Kafka, *Lettre à son père*, *OC IV*, p. 861.

³ Béatrice Jongy, *L'Invention de soi. Rilke, Kafka, Pessoa*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Comparatisme et Société » 2011, p. 58.

⁴ F. Kafka, note du 23 septembre 1912, p. 295.

⁵ F. Kafka, Lettre à Felice Bauer du 1^{er} novembre 1912, *OC IV*, p. 28.

⁶ F. Kafka, *Journaux*, note du 21 novembre 1911, *OC III*, p. 166-167.

préoccupe dans la mesure où il représente une frontière qu'on ne parvient pas à franchir : on n'échappe pas à son corps, et l'on est seul avec son corps¹. » Le corps est chez Kafka un douloureux centre existentiel qui résume d'autres malaises, comme celui relevant de son rapport à l'hébraïsme : cette contingence nécessaire qui est notre corps, et par lequel tout événement doit passer, rend impossible le partage de son expérience avec les autres, car chacun vit dans le statut d'exception de sa propre unité, condition qui ne peut pas être cachée, comme le stigmate d'une condamnation.

L'écrivain utilise souvent sa faiblesse physique pour justifier ses échecs dans l'écriture, comme il fait souvent en se plaignant à sa fiancée Felice Bauer du manque de descriptions vraisemblables dans la première rédaction de « La Métamorphose » : « Dommage que mes états de fatigue et autres interruptions et soucis extérieurs soient nettement inscrits dans certains passages de l'histoire, il est certain qu'elle aurait pu être travaillée avec plus de rigueur »².

Le malaise du corps n'est pas sans lien avec les désarrois moraux et affectifs : la tentative échouée de mariage avec Felice Bauer, et l'échange épistolaire qui s'en suit, se traduit dans un autre labyrinthe de nécessité qui l'étouffe. L'oppression dans le rapport familial et filial est l'autre condition qui n'abandonne jamais Kafka, qui habitera chez ses parents jusqu'à l'âge de quarante ans. Dans l'écriture privée des journaux et des lettres, la correspondance entre le malaise personnel et l'activité littéraire est constante : « Tant de choses s'emparent de moi qu'il me faudrait passer la nuit à écrire, mais ce ne sont que des choses impures³. » L'écriture établit un lien avec les pensées troublantes et douloureuses, mais en même temps elle implique le fait de s'exposer à certains états, sans pouvoir simplement se détourner d'eux, y compris une certaine volonté de puissance mêlée au sentiment de faiblesse :

Je crois que cette insomnie tient uniquement au fait que j'écris. Car si peu et si mal que j'écrive, il n'en reste pas moins que ces petits ébranlements m'éprouvent ; je sens, vers le soir et surtout le matin, l'approche, la possibilité

¹ J. Starobinski, « Figures de Franz Kafka », in F. Kafka, *La colonie pénitentiaire. Nouvelles suivies d'un journal intime*, Paris-Fribourg, Egloff, 1945, p. 53.

² Lettre à Felice Bauer du 6-7 décembre 1912, *OC IV*, p. 129.

³ F. Kafka, note du 31 janvier 1911, *OC III*, p. 20.

imminente de grands états exaltants qui me rendraient capable de tout, mais ensuite, au milieu du bruit général qui est en moi et auquel je n'ai pas le temps de donner des ordres, je n'arrive pas à trouver le repos.¹

L'autonomie de Kafka s'avère donc d'une certaine manière conflictuelle, mais dans un sens différent par rapport à celui de Joyce : là, c'était l'écrivain même qui combattait sa bataille contre un système spécifique de valeurs. Dans le cas de Kafka, l'écrivain est accablé par le monde, qui malgré ses efforts reste toujours plus fort que lui : l'écrivain est seul, il n'est rien, tandis que le monde, c'est tout. L'œuvre est donc un autre individu, avec des liens d'affinité parentale avec son auteur, mais douée de sa propre autonomie :

Il semble impossible d'espérer que ce nouvel organisme, inachevé et partout vulnérable, puisse arriver à se maintenir au sein de l'organisation achevée du monde qui, comme toute organisation achevée, tiens à se clore sur elle-même. Cependant, on oublie que si elle est justifiée [*falls sie berechtigt ist*], la nouvelle porte son organisation achevée en soi, alors qu'elle n'a pas encore pris tout son développement²

Il n'y a pas donc d'écriture pessimiste, mais plutôt un pessimisme de l'écriture qui concerne surtout l'incapacité de la contrôler. Le manque de maîtrise de la composition narrative touche son sommet quand le texte semble se révolter contre son auteur :

je ne produis jamais que des éléments décousus. Si je parvenais à écrire un ensemble plus long et bien constitué du début à la fin, mon histoire ne pourrait jamais se détacher de moi définitivement [...] mais ce n'est pas le cas, chaque petit bout de l'histoire vagabonde de tous côtés comme un sans-patrie et me jette en direction opposée à la sienne. – Cela dit, je pourrai encore m'estimer heureux si mon explication est juste.³

La passivité face à son écriture reflète l'absence chez Kafka d'une relation adulte et active face à son entourage : la réalité se présente comme immuable, sans aucune possibilité de réaction de la part du sujet qui se trouve complètement accablé. Les contingences les plus accidentelles prennent alors l'aspect d'une nécessité sans dérogation possible, et qui ne fait qu'affirmer soi-même : « C'est là un sentiment que la raison ne peut pas réfuter, bien que naturellement personne

¹ Note du 2 octobre 1911, *ibid.*, p. 89.

² Note du 20 décembre 1914, *ibid.*, p. 373.

³ Note du 5 novembre 1911, *ibid.*, p. 144.

d'autre que la raison n'ait raison, laquelle dit qu'il n'y a pas d'autres conditions que les réelles et que par conséquent on ne peut pas compter avec des conditions différentes¹. »

Une dernière figure de la faiblesse est à prendre en compte : la relation de Kafka aux autres arts et notamment à la musique. Kafka fut réfractaire à la musique symphonique et à l'opéra tout au long de sa vie malgré les efforts du wagnérien Max Brod, qui plusieurs fois chercha à initier son ami. Il s'agit de l'un des aspects les plus particuliers de la personnalité intellectuelle de Kafka, et d'un élément important de distinction par rapport à Proust et à Joyce ; c'est surtout un aspect controversé, vu le nombre d'apparitions de moments musicaux dans les romans et les récits. Qu'on pense à la force d'attraction sur Gregor Samsa du violon joué par sa sœur, ou aux sept chiens musiciens [*Musikerhunde*] des « Recherches d'un chien » (1922), mais surtout qu'on regarde aux personnages principaux comme Karl Rossman dans *L'Oublié*, pianiste autodidacte, ou au « pouvoir du chant » dans « Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris » (1924).

Kafka ne refuse pas la musique, il se borne plutôt à constater son manque de disposition pour cet art dans ses journaux et dans ses lettres. La première annotation remonte à 1911 :

L'essentiel de mon inaptitude à sentir la musique consiste en ceci que je ne puis pas la goûter de façon continue, son effet sur moi ne se produit que de temps en temps, encore est-il bien rare que ce soit un effet musical. La musique que je perçois m'entoure tout naturellement d'une muraille et la seule influence musicale qui s'exerce est celle-ci : ainsi captif, je ne suis pas le même qu'en liberté.

Le public ne donne pas à la littérature un respect comparable à celui qu'il a pour la musique²

Le trois janvier 1912 encore, dans une note qui commence par « On peut parfaitement discerner en moi une concentration au profit de la littérature », Kafka sépare le domaine de l'écriture des autres passions et plaisirs esthétiques, comme respectivement l'amour et la musique : « je n'ai pas le droit de déplorer le fait que je ne puis supporter aucune maîtresse ; que je m'entends à l'amour presque autant

¹ Lettre à Felice Bauer du 5 décembre 1912, *OC IV*, p. 129.

² Note du 13 décembre 1911, *OC III*, p. 180.

qu'à la musique, ce qui m'oblige à me contenter de recevoir au vol les impressions les plus superficielles »¹.

Il est tout à fait remarquable que ce genre de considérations se trouve à côté des annotations sur les petites littératures écrites le 25 décembre 1911. Les traits principaux de l'expérience musicale chez lui sont la discontinuité et la superficialité ; on a donc justement remarqué que « la conception de Kafka réfute les notions classique et romantique de la musique, en tant que royaume exceptionnel de plaisir sensuel et d'harmonie universelle »², et on l'a souvent associé aux subversions de Schönberg³. Ce n'est, au contraire, pas la musicalité qui joue un rôle important dans l'écriture et sur la lecture de Kafka, mais une certaine institution musicale qui reste incomprise : « La musique, selon le sens que lui donne Kafka, est une impossibilité de la culture : seul le non-musical, qui d'une certaine manière "refuse" de reconnaître son propre caractère social, et – justement pour son manque de musicalité – peut être appris comme "nature" avant toute conception, et appris au même temps comme une vérité sans signification, selon les termes de la sensation corporelle »⁴.

La musique n'est donc présente chez Kafka que dans ses aspects primitivement rythmiques et percussifs. En tout cas, l'idée du plaisir musical lui est ôtée par la convention culturelle qui la conditionne, qu'il perçoit comme la contrainte « d'une muraille ». La seule musicalité possible est le bruit, forme désespérée de communication, unité primitive entre les êtres.

Kafka méconnaît ainsi l'idée romantique d'autonomie attachée à la musique : à la fin du XIX^e siècle, la musique devient le modèle de la poésie symboliste, dans sa quête d'un langage qui ne décrit pas et qui trouve donc sa pleine autonomie en ne signifiant autre chose qu'elle-même. Edmund Wilson pose

¹ Note du 3 janvier 1912, *OC III*, p. 213.

² Entrée « Music » in *A Franz Kafka Encyclopedia*, éd. par Richard T. Gray et al., Westport, Greenwood Press, 2005, p. 196.

³ Wolf Kittler, « *His master's voice*. Zur Funktion der Musik im Werk Franz Kafkas », in *Franz Kafka Schriftverkehr*, éd. par Wolf Kittler et Gerhard Neumann, Fribourg, Rombach, 1990, p. 383-390.

⁴ Gerhard Neumann, « Kafka und die Musik », *ibid.*, p. 397. « Musik, im Sinne Kafkas, ist eine Unmöglichkeit von Kultur : Nur der Unmusikalische, der sich gewissermassen »weigert«, ihren sozialen Zeichenwert anzuerkennen und sie - eben weil er unmusikalisch ist – als unbegriffene »Natur« erfährt, erfährt in ihr zugleich eine Form zeichenloser Wahrheit, wie der Körper sie gewährt : nur darin spürbar, dass sie sich entzieht. »

la conception wagnérienne comme la plus influente : « l'influence de Wagner sur la poésie symboliste était aussi importante que celle des poètes : à l'époque où la musique romantique se rapprocha de la littérature, la littérature se sentit également attirée par la musique¹. » La musique devient l'art pur par excellence, puisqu'elle ne fait pas de compromis avec la réalité non-musicale et a développé ses propres règles qui l'ont émancipée de la *mimesis* plus que toute autre discipline. Cet idéal de pureté forme également la base de toute expérience musicale dans la *Recherche*, et Proust en donne des témoignages dans certains articles de sa jeunesse, où l'écoute des pièces de Camille Saint-Saëns est sublimée dans la description d'une extase et opposée à la distraction des mondains :

Saint-Saëns a tenu hier au conservatoire la partie de piano dans le *Concerto* de Mozart. À la sortie, on voyait beaucoup de gens déçus et qui, ne connaissant pas la raison de leur déception, l'attribuaient à des causes diverses [...]. Or, voici la raison : c'est que c'était vraiment beau. La vraie beauté est en effet la seule chose qui ne puisse répondre à l'attente d'une imagination romanesque. Toutes les autres choses ne sont pas inférieures à l'idée qu'elle s'en faisait : l'habileté l'émerveille, la vulgarité la flatte, la sensualité la grise, le cabotinage l'éblouit.²

L'adoption du modèle musical en littérature a eu pourtant son principal représentant chez Stéphane Mallarmé, qui exhortait en 1895 :

oublions la vieille distinction, entre la Musique et les Lettres, n'étant que le partage, voulu, pour sa rencontre ultérieure, du cas premier : l'une évocatoire de prestiges situés à ce point de l'ouïe et presque de la vision abstraite, devenu l'entendement ; qui, spacieux, accorde au feuillet d'imprimerie une portée égale.

Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion [...] : que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée.³

La musique et la poésie convergent dans une vision de la littérature comme langage de la pure idée : ses traits essentiels sont l'abstraction, l'autonomie et l'énigme, comme la musique est pur son, dispensée de signifier quoi que ce soit, mystérieuse en ce qui concerne son origine et son effet sur l'auditeur.

¹ E. Wilson, *Axel's Castle*, *op. cit.*, p. 19.

² M. Proust, « [Camille Saint-Saëns, pianiste] », *CSB*, p. 382-383.

³ Stéphane Mallarmé, « La Musique et les lettres », in *Œuvres complètes*, éd. de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, t. II, p. 69.

Or, rien de plus proche de l'esthétique kafkaïenne que l'énigme, mais rien ne nous en éloigne de plus que l'idéalité abstraite que Mallarmé attribue au langage musical : à cette Musique de la sublimation il oppose une expérience sonore de type viscéral, « cri qui échappe à la signification, à la composition, au chant, à la parole, sonorité en rupture pour se dégager d'une chaîne encore trop signifiante »¹ ; et toutefois toujours négative, « la seule influence musicale qui s'exerce est celle-ci : ainsi captif, je ne suis pas le même qu'en liberté »². Le rapport de Kafka à la musique nous renseigne donc sur l'absence d'une réflexion sur la beauté pareille à celle de Proust : ce sont justement ces deux aspects de l'autonomie esthétique qui ne permettent pas à Kafka d'apprécier la musique telle qu'elle était à son époque, et qu'il sent comme une contrainte. Loin d'avoir un effet de sublimation, la musique agit, comme l'amour, au niveau de la perception et en deçà de la conscience ; le contraire de la liberté qui, dans les réflexions écrites de Kafka, est surtout une condition spirituelle, en contraste avec les faiblesses du corps.

Kafka ne porte donc aucun jugement négatif sur la musique : simplement il ne la comprend pas en tant que phénomène esthétique et donc l'exclut de son projet littéraire, ou pour mieux dire, il s'aperçoit que son projet littéraire est exclu de toute harmonie musicale, de tout idéal que cela puisse représenter et il agit en conséquence. Ce manque de compréhension devient dans les récits et les romans exemplaire à l'égard de l'impossibilité communicative entre les êtres en même temps que de leur besoin de communauté ; elle nous permet aussi de comprendre mieux la nature particulière de la naïveté chez Kafka : dans la description faite par Bourdieu, elle désigne le pôle opposé aux artistes et intellectuels qui ont le maximum d'autonomie et donc le maximum de capital symbolique, et cela en tant qu'ils possèdent un savoir qui leur permet de maîtriser entièrement les règles du champ littéraire. Kafka ne parvient justement pas à comprendre la musique, la discipline qui constitue à cette époque la quintessence même de l'autonomie esthétique, mais en ressent obscurément les forces contraignantes. Pour cela il perçoit son manque de sens musical de la même manière que les autres faiblesses

¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka, op. cit.*, p. 12.

² F. Kafka, note du 13 décembre 1911, *OC III*, p. 180.

et défauts qui l'empêchent de vivre comme les autres : comme une force et notamment comme une force créatrice.

Une assimilation conflictuelle

L'impossible affirmation de soi-même dans la réalité vécue ainsi que dans la réalité de l'écriture cause également la projection du même sens d'oppression à la tradition littéraire. Les modèles classiques en langue allemande ne fournissent pas d'accroche véritable, parce que Kafka oscille entre son complexe d'infériorité et l'impossible communication par le texte :

Lu un peu les Journaux de Goethe. [...] La clarté de tous les événements leur donne une aura de mystère, tout comme la grille d'un parc apporte du repos à l'œil quand il contemple de vastes surfaces de pelouse, et nous place pourtant dans une situation de respect entre êtres de valeur inégale.¹

Goethe est une figure de la tradition pour Kafka, et il est difficile de ne pas reconnaître dans la figure du grand écrivain l'image et le rôle paternels, en raison de sa « clarté mystérieuse » qui termine toujours par accabler l'enfant, au lieu de l'inspirer avec l'exemple². Il revient dans la note sur les « petites littératures », où Kafka fait ses remarques les plus explicites concernant son rapport à la tradition :

Il est probable que, par la puissance de ses œuvres, Goethe retarde le développement de la langue allemande. Même si la prose s'est souvent éloignée de lui dans l'intervalle, elle est finalement revenue vers lui avec un désir plus intense encore, comme elle le fait précisément actuellement [...] à seule fin de se délecter au spectacle complet de sa dépendance sans bornes.³

L'idée d'une « dépendance sans bornes » fait apercevoir la productivité de la condition minoritaire. Ce n'est pas surprenant alors qu'aux traits de Goethe, représentant éminemment la littérature et la langue allemandes, soient diamétralement opposées la littérature et la langue yiddish, la culture du

¹ F. Kafka, note du 19 décembre 1910, *OC III*, p. 14. L'annotation est suivie par le remarque suivant : « Ma sœur mariée vient justement nous rendre visite pour la première fois. » Le commentaire à Goethe est donc lié à un épisode biographique qui déprime l'auteur.

² F. Kafka, « Lettre à son père », *OC IV*, p. 835 : « comme père, tu étais trop fort pour moi [...] j'ai dû soutenir seul un premier choc pour lequel j'étais trop faible. »

³ Note du 25 décembre 1911, *ibid.*, p. 199.

minoritaire, qui ont les traits exactement contraires¹. L'adhésion de Kafka à la langue et à la culture yiddish est anhistorique et portée par un enthousiasme sans repères fixes, d'« une connaissance plutôt intuitive et générale des grandes caractéristiques de cette littérature, avec lesquelles il se sent en accord idéologique et spirituel »². Bien loin du désenchantement joycien face à la paralysie induite par la tradition culturelle, Kafka considère l'ancien héritage de la tradition juive de façon bien plus vivante, fluide et conflictuelle, qui empêche toute possibilité de la renfermer dans un passé mort, comme il l'affirme clairement dans son « Discours sur la langue yiddish » : « l'évolution historique du yiddish aurait pu être suivie tout aussi bien à la surface du temps présent que dans les profondeurs de l'histoire³. »

C'est la rencontre en 1912 avec la compagnie théâtrale d'Isaak Löwy qui change la perspective de Kafka sur l'héritage du judaïsme oriental et sa difficile intégration dans le contexte culturel de l'Europe occidentale⁴. Selon Pascale Casanova, c'est à partir de cette période que chez Kafka « une rupture sans retour devait être marquée entre les deux identités. Il décida, dès ce moment-là, de tourner le dos à la germanité et aux Allemands »⁵. Dans une lettre à Max Brod de 1921, Kafka revient sur le thème avec décision, accusant « la plupart de ceux qui commencèrent à écrire en allemand [de] quitter le judaïsme, généralement avec l'approbation vague des pères [...] ; ils le voulaient, mais leurs pattes de derrière collaient encore au judaïsme du père et leurs pattes de devant ne trouvaient pas de nouveau terrain⁶. »

Dans la compréhension de l'idiome et de la culture yiddish comme langue de peuples nomades, inévitablement périphériques et dispersés, dépourvus de

¹ Le sentiment de faiblesse face aux grands pères de la littérature au XIX^e siècle revient avec le ton d'une revendication dans une des dernières notes du journal : « Sur le Pommeau de la canne de Balzac : Je brise tous les obstacles. Sur le mien : Tous les obstacles me brisent. Le "tous" nous est commun. » (Note du 12 juin 1923, *ibid.*, p. 552).

² Carole Ksiazenicer-Matheron, « Kafka et le monde yiddish : rencontre avec le vivant », in *Franz Kafka, op. cit.*, p. 135.

³ F. Kafka, « [Discours sur la langue yiddish] » [18 février 1912], in *OC*, IV, p. 1144.

⁴ J. Dugast, *La vie culturelle en Europe, op. cit.*, p. 74.

⁵ Pascale Casanova, *Kafka en colère*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2011, p. 260.

⁶ Lettre à Max Brod de juin 1921, *OC III*, p. 1087.

centre, Kafka parvient à comprendre que, dans l'effort esthétique, sa faiblesse peut devenir une force.

Assimilé à une langue et à une culture au centre de l'Europe occidentale et allemande, Kafka s'en sent tout de même infiniment éloigné et étranger, comme les personnages de ses romans, se sentent exclus du pouvoir qui pourtant décide leur destin.

Devant l'institution : la perplexité kafkaïenne vis-à-vis des héritages classique et romantique

Kafka se tient tenacement à l'écart des deux axes institutionnels du champ moderniste : le principe d'autonomie et le subjectivisme génial hérités du romantisme comme l'assimilation classiciste de la grande tradition littéraire européenne sont des attitudes qu'il mentionne toujours comme lui étant étrangères ou nocives. Si Eliot et Pound visent à concilier une subjectivité forte à un système objectif de la tradition, Kafka se situe justement à l'opposé de cette politique culturelle, rejetant autant le premier que le second. Si la position de l'*High Modernism* a justement comme but celui de devenir majoritaire, occupant entièrement l'espace des possibles, Kafka semble se retirer dans une réalité totalement « autre », incompatible avec les tendances culturelles majeures. En le rapprochant en cela de Karl Kraus, Pascale Casanova a retracé deux genres d'« aversions esthétiques » chez Kafka : celle contre « les esthètes viennois [notamment Arthur Schnitzler et Else Lasker-Schüler], [et] il tournait aussi le dos à la même posture lorsqu'elle était adoptée par les Praguais¹. » À côté de « l'anti-esthétisme », l'autre argument culturel de Kafka est l'anti-assimilationnisme qu'il manifeste à partir de 1912 et qui fait l'objet de la dispute avec Brod en 1921, mais qui d'une certaine manière se présentait déjà de façon souterraine dans les lectures de Goethe enregistrées dans son journal en 1911.

Une hypothèse culturelle qui situe Kafka comme minoritaire peut très difficilement se passer de l'essai consacré à ce sujet par Deleuze et Guattari. Or, la

¹ P. Casanova, *Kafka en colère*, op. cit., p. 245.

thèse fondamentale du livre *Kafka, pour une littérature mineure* (1973), s'appuie pour la plus grande partie sur ce passage du journal de Kafka :

La mémoire d'une petite nation n'est pas plus courte que celle d'une grande, elle travaille donc plus à fond le matériel existant. Il y a certes moins d'emplois pour les spécialistes de l'histoire littéraire, mais la littérature est moins l'affaire de l'histoire littéraire que l'affaire du peuple, [...]. Car les exigences que la conscience pose à l'individu dans un petit pays entraînent cette conséquence que chacun doit toujours être prêt à connaître la part de littérature qui lui revient, à la soutenir et à lutter pour elle, à lutter pour elle en tout cas, même s'il ne la connaît ni ne la soutient.¹

De ce passage, Deleuze et Guattari ont extrapolé l'identifiant de l'auteur au porte-parole subversif d'une littérature juive déterritorialisée par l'emploi majoritaire de la langue allemande, ce qui a été démenti à plusieurs reprises, et finalement de façon systématique dans l'essai récent de Marie-Odile Thirouin : « pour Deleuze et Guattari [...] Kafka voit dans la littérature (mineure) le lieu de la résistance au groupe dominant, alors que Kafka vante les mérites de la littérature (petite) comme lieu de la constitution du groupe national »².

La notion même de « littérature mineure » développée par Deleuze et Guattari surgit d'une équivoque provoquée par la traduction de l'expression « *kleine Literatur* », que Kafka utilise dans une note du journal datée du 25 décembre 1911 : une interprétation plus fidèle à la lettre et à l'intention de l'auteur garderait simplement comme « petite littérature », en raison de la nature de « texte d'observation, purement descriptif », non pas de « manifeste »³ du fragment de journal. Thirouin évoque notamment les études plus récentes sur le débat littéraire en bohème à l'époque de Kafka, pour démontrer qu'il s'agit d'un « lieu commun de l'époque »⁴, lié à l'autonomie culturelle croissante des classes dirigeantes de langue tchèque par rapport au centre viennois. Deleuze et Guattari se trompent donc également en considérant la « petite littérature » en question celle provenant de la « littérature juive en langue allemande » que Kafka aurait pratiqué lui-même,

¹ Note du 25 décembre 1911, *OC III*, p. 196.

² Marie-Odile Thirouin, « Kafka, père des littératures mineures ? », in *Sillage de Kafka*, op. cit., p. 79-80.

³ *Ibid.*, p. 76.

⁴ *Ibid.*, p. 65.

tandis qu'en réalité, dans la note du 25 décembre 1911, Kafka se réfère à la littérature tchèque, « c'est-à-dire une littérature qui lui est beaucoup plus familière parce qu'il en comprend la langue et parce qu'il vit à Prague à son contact [...] ; mais une littérature qui lui est aussi beaucoup plus étrangère, d'une certaine manière, puisque rien, dans les origines de Kafka, ne fait de lui un Tchèque au sens ethno-linguistique du terme »¹.

Les thèses de Deleuze et Guattari sont donc irrémédiablement invalidées par leur méconnaissance du contexte de faits dans l'Europe centrale au tournant du siècle. Cependant, leur texte illustre d'une manière encore convaincante la notion du « sens positif [de] “mineur”, sens qui existe en réalité déjà sous la plume de Kafka². » C'est justement cette image particulière des relations de pouvoir qui forme la « modernité particulière »³ de Kafka ainsi que les conditions spéciales de son autonomie littéraire, qui ne sont pas forcément liées de façon exclusive aux questions linguistiques, mais aussi aux thèmes développés, comme le montre toujours le fragment sur les « petites littératures » :

On trouve partout de la joie à traiter littérairement des thèmes mineurs qui ont le droit d'être juste assez grands pour qu'un petit enthousiasme puisse s'y épuiser et qui ont des espérances et des appuis d'ordre polémique. [...] Ce qui, au sein des grandes littératures, se joue en bas et constitue une cave non indispensable de l'édifice, se passe ici en pleine lumière ; ce qui, là-bas, provoque un attroupement passager, n'entraîne rien de moins ici qu'un arrêt de vie ou la mort.⁴

Dans ce cas, la définition donnée par Deleuze et Guattari de la littérature mineure s'adapte à l'esthétique du récit kafkaïen, quand ils affirment :

Dans les «grandes » littératures [...], l'affaire individuelle (familiale, conjugale, etc.) tend à rejoindre d'autres affaires non moins individuelles, le milieu social servant d'environnement et d'arrière-fond ; [...]. La littérature mineure est tout à fait différente : [...]. L'affaire individuelle devient [...] d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une tout autre histoire s'agite en elle.⁵

¹ *Ibid.*, p. 57.

² *Ibid.*, p. 66.

³ Christophe Brecht, « Ein Fall für sich. Kafkas Befremdliche Modernität », in Claudia Liebrand, Franziska Schöbler, *Textverkehr : Kafka und die Tradition*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, 2004, p. 17.

⁴ Note du 25 décembre 1911, *OC III*, p. 197.

⁵

Cette analyse rencontre les réflexions d'Adorno autour du fait que « Kafka pèche contre une ancienne règle du jeu en faisant de l'art exclusivement à partir des scories de la réalité¹ », mais ce n'est pas le résultat d'une signification immédiatement politique de la langue ou de l'identité collective – ce qui représente le point faible de l'interprétation deleuzienne –, mais d'une perplexité face aux significations majeures de la tradition et de la modernité, dont le fragment sur les petites littératures offre effectivement le témoignage le plus explicite :

L'histoire littéraire se présente *comme un bloc Immuable*, digne de confiance, que le goût du jour ne peut pas endommager beaucoup. [...]

Les vieux textes reçoivent un grand nombre d'interprétations qui [...] vont de l'avant avec beaucoup d'énergie, une énergie affaiblie [...] *par le respect sur lequel tout le monde s'est mis d'accord*. Tout se passe de la manière la plus honnête, sauf qu'on travaille dans une perplexité qui [...] ne signifie pas seulement en fin de compte obstacle à une vue d'ensemble, mais aussi obstacle aux aperçus limités [...].²

Le rapport entre le présent et le passé de la tradition produit les mêmes paradoxes des relations de pouvoir qu'on trouve dans les romans de Kafka : d'un côté, la tradition apparaît immuable et éternelle comme l'institution de la loi dans *Le Procès* ou la hiérarchie administrative du *Château*, par rapport auxquelles l'intention des sujets du présent ne peut rien ; de l'autre, le progrès dans la connaissance de la tradition fait perdre les traces de la condition présente du sujet, ce qui produit le sentiment de perplexité des personnages kafkaïens face aux tentatives échouées d'expliquer leurs cas.

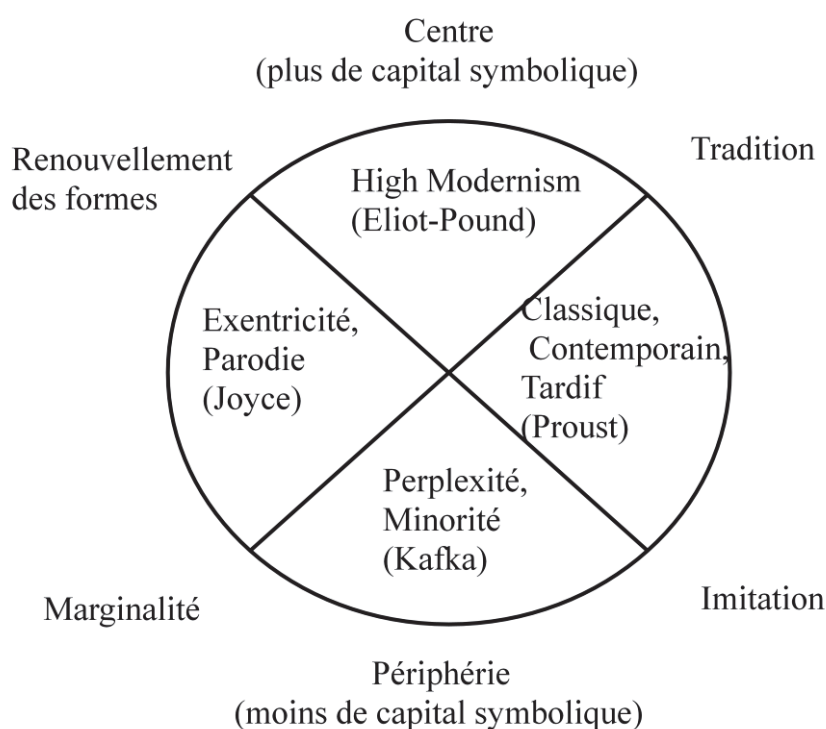
Kafka se confirme ainsi l'opposé des positions institutionnelles du haut modernisme en montrant l'impossibilité des intentions novatrices et conservatrices qu'elles visent à concilier.

¹ T. W. Adorno, « Réflexions sur Kafka », *art. cit.*, p. 321.

² Note du 25 décembre 1911, *OC III*, p. 196 (nous soulignons).

IV. 4 Conclusion. Le modernisme : un espace des possibles

On peut maintenant mettre à jour le graphique qu'on a présenté en début de chapitre en résumant les postures que Proust, Joyce et Kafka assument par rapport au pôle institutionnel du modernisme anglo-saxon :



La partition du champ selon les rapports entre le renouvellement et la tradition, entre le centre et la périphérie est aussi question de genres littéraires. Le pôle du « Haut modernisme » concentre la plus grande quantité de capital symbolique, car il tient ensemble l'institution et l'avant-garde. Ce pôle a ses représentants majeurs dans les figures de deux poètes : « dans le cas de la théorie littéraire moderne, le décalage dans la poésie est particulièrement significatif. Apparemment, la poésie est, parmi tous les genres littéraires, le plus fermé à l'histoire, celui où la "sensibilité" se joue de la façon la plus pure¹. » Cette attitude, qui n'est pas du tout absolue dans la poésie moderne, est toutefois assez présente chez les poètes modernistes comme Pound, pour lequel le choix de l'écriture en vers a aussi la valeur d'une prise de distance de la prose : « en tant

¹ T. Eagleton, *Literary Theory. An Introduction*, op. cit., p. 51.

qu'artiste, je n'aime pas écrire de la prose. Écrire de la prose est un art, mais pas le mien¹. » Le mépris au sommet du champ littéraire pour les genres en prose, et notamment pour le roman, est un héritage des hiérarchies formées à l'époque où le champ littéraire a saisi son autonomie par rapport aux autres sphères de la production : ce sont les genres lyriques qui ont le plus de prestige par rapport aux genres en prose, comme le roman ou le théâtre de vaudeville. La génération suivante maintient intact le prestige de la poésie, tout en bouleversant les éléments constitutifs, comme l'hégémonie du moi lyrique affirmée depuis le romantisme ; les changements des fonctions à l'intérieur des genres ne sont pourtant pas de la même nature dans la poésie, le drame et le roman : étant le genre le plus pratiqué au sein des avant-gardes littéraires, la poésie répond à un processus d'institutionnalisation plus forte que les genres en prose, relevant surtout d'une codification formelle plus étroite. Ce n'est pas par contre le cas pour les genres narratifs, où le manque de manifestes et d'intervention qui résonnent dans l'institution académique ou avant-gardiste donne lieu à un univers complexe et non institutionnalisé, où les choix de forme, de style et de technique sont à reporter aux cas individuels.

L'aspect le plus problématique du schéma qu'on vient de présenter ne relève pas pourtant des hiérarchies entre les genres littéraires, mais de la forte hétérogénéité des acteurs et ouvrages pris en compte, même si, comme l'observe Jameson, il s'agit d'une praxis critique désormais acceptée par les études modernistes, puisque : « c'est seulement en rapprochant des œuvres hétérogènes (ou singulières) qu'on peut former une notion plus vaste du "modernisme" »². Le principe de l'autonomie esthétique implique que chaque auteur construise son univers de fiction, et on a vu comment ce principe se configure selon quatre variantes au sein du champ moderniste ; ce système confirme l'idée de Franco Moretti sur l'excentricité immanente au champ moderniste, et son organisation en pôles différents :

Dans les cas de Joyce et Kafka est en jeu quelque chose de différent et de beaucoup plus intéressant : pas de discontinuité entre le moment moderniste et celui qui vient

¹ E. Pound, « I gather the Limbs of Osiris », *op. cit.*, p. 23.

² Frederic Jameson, « Joyce or Proust ? », in *The Modernist Papers*, *op. cit.*, p. 170.

avant (ou après) – mais plutôt une polarisation à l'intérieur du modernisme même. Et en effet, échappant ainsi à la norme de l'histoire culturelle, le modernisme paraît vraiment constituer un champ assez vaste, mais totalement *dépourvu de centre* : sans langue commune et incapable de se cristalliser en conventions répandues.¹

On a ici cherché à donner une possible explication, parfois schématique, de la structure moderniste en évitant toute hypostase de thèmes, sujets, ou événements historiques particuliers. Même le pôle le plus organisé et institutionnalisé du champ, le « haut modernisme », tout en occupant une place essentielle au fonctionnement de la logique du champ, n'en constitue aucunement le centre gravitationnel : chacun parmi les auteurs choisis possède une philosophie de l'histoire différente et autonome par rapport aux autres. La division du champ en « ismes » comme la parodie, l'attitude minoritaire ou le classicisme tardif, répond par là aux traits spécifiques de Joyce, Kafka et Proust par rapport à certains aspects du modernisme anglo-saxon, et ne définissent pas des écoles, ni des courants ; ils ont de même l'avantage de polariser la même tranche historique traversée par les auteurs et de la comprendre comme un espace des possibles. Si les contextes de leur application sont particuliers aux auteurs considérés, les critères adoptés sont pourtant objectifs, et peuvent être utilisés pour reconstituer le champ moderniste avec d'autres figures moins polarisées. Une auteure comme Virginia Woolf occuperait par exemple une position intermédiaire entre le sens subjectif de la tradition chez Proust et l'esprit d'innovation du *High Modernism* ; Samuel Beckett hérite des éléments de Joyce et de Proust, et on note des ressemblances macroscopiques entre son théâtre de l'absurde et la fiction de Kafka, ou encore, on peut placer Faulkner sous la double influence de Joyce et Proust, comme cela a été fait par Hugo Azérad², mais dans tous ces cas les relations (objectives) de champ sont perturbées par des relations de fait (influence et réception), et donc n'auraient pas permis de constituer un panorama qui veut être aussi un instrument critique fonctionnel selon différentes situations, permettant de lire les rapports de fait à la lumière des relations objectives, plutôt que le contraire.

¹ F. Moretti, *Opere mondo, op. cit.*, p. 188.

² H. Azérad, *L'univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner, op. cit.*

DEUXIÈME PARTIE

De la vie esthétique à une esthétique de la vie

La représentation de l'étendue et de la plénitude infinies du cosmos est le résultat du mélange poussé au dernier point d'une création laborieuse et d'une libre réflexion sur soi-même.¹

[...] quand votre art et votre vie ne font qu'un, quand ils s'enchevêtrent dans le même tissu.²

La première partie considérait le modernisme comme l'étape ultime de l'évolution d'un des aspects constitutifs de la culture moderne occidentale, à savoir le concept d'autonomie esthétique selon sa définition du XIX^e siècle, des romantiques jusqu'aux décadents. Cette évolution se manifestait par des phénomènes de ruptures internes au champ littéraire, notamment la division entre les institutions conservatrices défendant la tradition et les avant-gardes « modernistes » au sens donné par Antoine Compagnon. Elles s'opposaient aux artistes et écrivains qui imitaient les modèles du canon classique, considérant la nécessité d'un art et d'une littérature détachés de la tradition, ayant des critères propres pour que la personnalité de l'artiste puisse s'exprimer selon les conditions modernes de la vie.

Par contraste avec la structure binaire de ces oppositions, expliquées dans les théories du modernisme et dans les analyses sociologiques de Pierre Bourdieu et de Pascale Casanova, on constate la réalité complexe du modernisme littéraire au tournant du siècle. En suivant l'axe thématique du rapport à la tradition, il est possible de dessiner graphiquement quatre pôles à l'intérieur du champ moderniste. Ceux-ci se divisent selon l'opposition entre centre et périphérie, nécessaire à une analyse du contexte international, et selon les compromis entre l'autonomie du talent individuel et l'imitation des modèles traditionnels. Cette division nous a permis de considérer comment les différents contextes culturels de Proust, Joyce et Kafka peuvent être mis en relation dans le même champ littéraire. Le modernisme anglo-saxon est reconsidéré à la lumière du compromis entre les instances novatrices et la nécessité des institutions littéraires. L'influence exercée

¹ F. Kafka, note du 6 février 1918, §98, *OC III*, p. 473.

² Louis Gillet, *Stèle pour James Joyce*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946, p. 133.

par Hulme, Pound et Eliot représente un changement décisif par rapport aux conflits entre tradition et autonomie qui caractérisent les générations précédentes et les nouvelles avant-gardes ; elle pose également les bases de la « nouvelle critique » qui domine pendant une grande partie du XX^e siècle.

Le modernisme réagit aussi à un autre type de division, liée aux rapports de force à l'intérieur du champ littéraire qui le précède. Si l'on suit toujours le schéma proposé par Bourdieu, il s'agit d'une opposition à l'intérieur du pôle des avant-gardes rangées du côté de l'autonomie. Ceux-là constituent deux tendances habituellement nommées, en utilisant comme points de repères deux mouvements qui animent le panorama artistique et intellectuel français à la fin du XIX^e siècle : l'école naturaliste, théorisée et soutenue par les ouvrages d'Emile Zola, et le groupe des symbolistes autour de Stéphane Mallarmé. Les noms de ces protagonistes du débat littéraire et culturel sont désormais considérées comme les métonymies des différentes fonctions culturelles attribuées aux genres dans le dernier quart du XIX^e siècle : d'un côté le roman et la nouvelle, issus du conte réaliste, prennent pour objet les questions sociales, s'attirant ainsi le mépris à la fois des traditionnalistes, qui dénoncent la vulgarité et l'immoralité de leurs sujets, et des partisans de l'esthétisme qui critiquent l'engagement de l'artiste avec la réalité sociale contemporaine qui leur apparaît comme une forme d'hétéronomie. De l'autre côté, les symbolistes font de la poésie leur genre d'élection, permettant une plus grande liberté dans l'emploi des moyens linguistiques, traitant la matière verbale comme le musicien traite les sons à cette époque, c'est-à-dire sans se soucier de devoir exprimer une réalité préalable à l'acte esthétique.

Entre ces deux extrêmes, le genre du roman trouve des solutions moyennes. Des romanciers comme Maurice Barrès et Anatole France s'éloignent de la règle de la *mimesis* du réel, contredisant ouvertement les principes du *Roman expérimental* (1880) et revendiquant une vision individualiste du génie poétique. Ce même résultat est obtenu dans le roman de l'esthète, comme dans *À rebours* (1884) de Hans Jorick Huysmans, où le personnage principal, le dandy Des Esseintes, est inspiré par le poète mondain Robert de Montesquiou, ou *L'Enfant de volupté* (1889) et *Le Feu* (1900) par Gabriele D'annunzio. Les implications psychologiques et esthétiques sont aussi nombreuses dans deux autres ouvrages

très influents à cette époque : *Le Portrait de Dorian Gray* (1890) d'Oscar Wilde et *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson. En 1884, *Crime et châtiment* (1866) de Fiodor Dostoïevski est traduit pour la première fois en français, devenant un modèle pour le roman psychologique et d'analyse en Europe. C'est également à cette époque qu'Edouard Dujardin écrit *Les lauriers sont coupés* (1887), qui deviendra une lecture décisive pour Joyce et pour tous les auteurs qui vont se servir de la technique du monologue intérieur.

Les années de l'affaire Dreyfus tracent une ligne de partage au sein de la famille des narrateurs. D'un côté apparaît la figure montante de l'écrivain intellectuel, qui se définit en proclamant l'indépendance de son jugement dans la sphère publique par rapport aux partis politiques et aux intérêts de la bourgeoisie, ou au contraire en s'érigeant à directeur spirituel des classes dirigeantes. En se déclarant comme classe sociale à part, les intellectuels font de l'autonomie un concept hautement politique et inévitablement lié à la vie publique. Selon ce point de vue, le dandy attaché à son abstraction d'artiste, non seulement ne comprend pas le progrès de l'Histoire, mais en prétendant se mettre à l'abri de toute implication sociale et politique, il se plie passivement au rôle qui lui est assigné par les classes dominantes. D'un autre côté les romanciers symbolistes recueillent l'héritage de l'esthétisme du XIX^e siècle, et approfondissent l'art comme moyen expressif de la différence subjective, comme recherche stylistique et création géniale, avec un certain mépris pour les questions sociales.

Le roman à la fin du XIX^e siècle se trouve donc divisé entre deux tendances. L'écrivain naturaliste professe un style le plus possible objectif et neutre, indépendant dans son jugement, modelant les personnages et les situations sur la base des faits réels, comme un scientifique le ferait en recueillant les données de ses expérimentations. En revanche, le romancier symboliste refuse le style plat pour pratiquer une écriture artiste, accordant le bénéfice à l'expression individuelle autonome, émancipée de tout devoir de vraisemblance avec un penchant du côté du merveilleux. À l'époque où, selon la formule de Georg Simmel l'esthétique comme la morale répondent seulement à « la totalité

individuelle unifiée de ma vie »¹, les romans et récits du décadentisme font souvent le portrait, objectif mais aussi idéalisé, de la personnalité sociale de l'artiste, sur lequel l'auteur projette ses propres valeurs et convictions, mais aussi ses angoisses, comme dans le cas de Des Esseintes dans *À rebours* ou d'Andrea Sperelli dans *L'Enfant du plaisir*.

Le modernisme hérite de ces deux positions : d'un côté, étant conçue comme œuvre d'art au même titre que la poésie, la narration adopte les principes de l'autonomie esthétique devenant un monde à part, soumettant le travail de la *mimésis* au mythe individuel (et individualiste) de la création.

En même temps, la fiction moderniste revendique sa légitimité à côté du discours scientifique et philosophique en tant que discours de vérité. Tout en ne perdant pas de vue l'objectif de donner un plaisir esthétique, l'art doit aussi montrer des vérités, des lois, s'interroger sur la réalité humaine sans négliger le moindre aspect de la vie commune : Liesl Olson a bien remarqué chez les écrivains modernistes la préférence pour une « expérience affective marquée par le manque d'attention ou la distraction [...] par des événements non héroïques et objets négligés [...] un style incarné par la répétition temporelle ou l'énumération »².

La combinaison de ces deux instances historiques opposées constitue l'horizon de cette deuxième partie consacrée au rôle de la subjectivité dans l'œuvre de Proust, Joyce et Kafka, chez lesquels l'idéal d'autonomie esthétique est à comprendre en correspondance à leur objectivité face aux matériaux venant de l'expérience vécue. Le résultat le plus évident de cette fusion de perspectives, qui constitue aussi la base commune pour les analyses suivantes, est la liaison importante dans leur œuvre entre le fictionnel et l'autobiographique. Si dans la première partie on a constaté la divergence entre Proust, Joyce et Kafka du point

¹ Georg Simmel, « La Légalité dans l'œuvre d'art » [1917], trad. par Patrick Lang, *Annales de phénoménologie*, vol. 8, 2009, p. 111 : « Le critère véritablement et seulement artistique est une loi individuelle, suscitée par la prestation artistique [*Kunstleistung*] elle-même, et pouvant lui servir de critère de jugement parce qu'elle est une nécessité idéale qui lui appartient exclusivement. L'exigence de l'art comme tel, qui consiste à n'être compris et apprécié qu'à partir de lui-même, en tant qu'art, et non à partir d'un point de vue extérieur, se trouve ici canalisée en direction de l'œuvre singulière. » (*ibid.*, p. 112).

² Liesl Olson, *Modernism and the Ordinary*, *op. cit.*, p. 6.

de vue des influences culturelles qu'ils subissent et auxquelles ils réagissent, les chapitres suivants adoptent une autre perspective, susceptible de révéler une convergence fondamentale entre leurs projets d'écriture, ayant affaire à l'évolution au sein de l'esthétique du modernisme par rapport à la représentation de la vie individuelle. Les personnages créés par Proust, Joyce et Kafka, sont éminemment romanesques, toujours situés dans des rapports concrets avec leur entourage et placés dans l'horizon des événements vraisemblables. Il s'agit donc de subjectivités définies dans leur interaction avec « la force des circonstances »¹. D'autre part, la forme de vie particulière du personnage reflète aussi une vision du monde plus générale. On parvient ainsi à comprendre la constitution dialectique de la subjectivité commune à Proust, Joyce et Kafka : un premier moment d'investissement direct de sa propre personne dans la méditation esthétique, à travers le récit autobiographique, l'autoportrait fictionnel ou le journal d'écrivain ; un autre moment où l'élaboration fictionnelle parvient à inclure l'idéal esthétique ; enfin, la synthèse des deux instances, où la division entre la sphère empirique du personnage et la vision transcendante la particularité des êtres se voit dépassée par un nouveau concept de l'œuvre comme modèle ontologique autonome.

Dans le cinquième chapitre nous examinons le parallélisme, commun à Proust, Joyce et Kafka, entre la méditation esthétique et des réflexions sur la personnalité individuelle relevant de leur expérience, qui évoluent dans le temps et tissent un rapport avec la littérature. Bien d'autres écrivains utilisent du matériau autobiographique dans la fiction, tels Woolf, Musil et Gide, et ils ne sont pas les seuls à considérer la littérature comme le moyen spécifique de l'expression

¹ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, op. cit., p. 71-72: « les récits ne font pas dépendre la bonne et la mauvaise chance personnelles seulement des actions subjectives, mais aussi du rapport entre l'action humaine et les champs de forces dans lesquels les individus se trouvent toujours impliqués. Le récit verbal englobe ainsi dans ses structures la subjection des individus au temps aussi que leur appartenance à un monde. » Voir aussi G.W.F. Hegel, *Cours d'esthétique*, op. cit., t. III, p. 340-341 : « dans l'épopée les circonstances et les contingences extérieures ont la même valeur que la volonté subjective [...] en sorte que l'acte humain doit se montrer comme étant tout aussi bien conditionné effectivement par l'implication des circonstances et produit par elles. L'individu singulier, en effet, n'agit pas seulement épiquement en toute liberté et autonomie et pour lui-même, mais il se trouve aussi au milieu d'une totalité dont la fin et l'existence dans le large contexte d'un univers intérieur et extérieur total fournissent le fondement effectif indéplaçable pour chaque individu particulier. »

de soi, ce qui était le domaine de la poésie lyrique depuis le romantisme. Leur singularité tient justement à la combinaison de ces facteurs.

Le deuxième thème de cette partie est le rapport entre réalité empirique et idéale chez Proust, Joyce et Kafka. Il s'agit d'un aspect qui ne figure pas de la même manière dans l'œuvre des trois écrivains et qui, par conséquent, est analysé successivement en trois sous-chapitres. La recherche esthétique de l'idéal, déjà amorcée dans les premiers textes les plus autobiographiques de Proust, Joyce et Kafka, s'accomplit pleinement avec la formation d'ontologies esthétiques, à savoir des principes qui règlent le rapport entre transcendance et sphère empirique à l'intérieur de la fiction. Les trois auteurs ont des visions différentes mais partiellement convergentes de l'idéal esthétique, qui aboutissent au même résultat : constituer une polarisation entre le monde empirique et le monde idéal de la représentation.

Une fois éclaircie la notion de réalité fictionnelle que Proust, Joyce et Kafka présentent comme fondement de leurs écritures narratives, il s'agira donc d'examiner la constitution et la perspective des personnages romanesques. Si les personnages fictionnels de la *Recherche*, d'*Ulysse* et du *Procès* possèdent leurs propres individualités qui les caractérisent singulièrement, néanmoins ils sont aussi des sujets universels, conçus pour solliciter une identification de la part du lecteur, répondant à la formule proustienne selon laquelle « chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même »¹.

Chapitre V. Fiction moderniste et autobiographie

L'autobiographie est un des genres d'écriture que la modernité a inventés : le type de récit à la première personne où, selon la définition donnée par Philippe Lejeune, les trois instances de l'auteur, du narrateur et du personnage coïncident afin de raconter l'histoire vraie sur soi-même, apparaît avec *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau. L'autobiographie est aussi un genre qui s'apparente à des formes discursives comme la biographie à la troisième personne, le journal intime

¹ RTP, IV, p. 490.

et le mémoire, s'opposant ainsi nettement aux écritures fictionnelles comme le drame et le roman, précisément à cause du contenu inventé qui constitue la matière de ces genres.

L'hybridation entre la fiction et l'écriture de soi advient à des moments différents : au début du XIX^e siècle, le romantisme identifie entièrement le genre poétique avec la seule forme lyrique, où la matière du poème provient de la vie privée du poète, soit d'épisodes effectivement vécus, soit de sentiments intimes, ou de réflexions d'ordre plus général. Si la forme lyrique n'est donc pas une invention des modernes, quand le caractère personnel du contenu poétique devient le premier critère de reconnaissance du genre, on a alors affaire à une transition historique irréversible¹.

En ce qui concerne le roman et le récit, si la narration à la première personne et l'imitation des écritures intimes est fréquente entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, la valorisation sociale et littéraire de l'espace intime devient importante pendant la Restauration au XIX^e siècle, devenant ainsi un objet éminent de la pensée moderne². Un siècle après la révolution romantique des genres littéraires, la concentration sur la sphère personnelle caractérise désormais le roman : en utilisant les termes de Thomas Pavel, « à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, sous l'influence du culte de la beauté et de la religion de l'art, les romanciers se sont mis de bonne fois à l'école des poètes et [...] ils se sont proposés d'évoquer à la fois le mystère silencieux du monde et les recoins les plus cachés de la psyché humaine³. » en apprenant un intérêt pour la vie psychique, l'intériorité et la sphère intime du sujet, qui les poussent à être moins timides par rapport à l'emploi du contenu personnel de leur expérience.

¹ Je suis ici le paradigme historique de la poésie de Guido Mazzoni, et notamment les remarques sur la primauté du modèle romantique dans Guido Mazzoni, *Sur la poésie moderne* [2005], Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes » 2014, p. 84 : « la poésie pré-moderne est soumise à la convention, aux règles et aux artifices, alors que la poésie moderne ramène le genre lyrique à sa fonction authentique, laissant la vie intérieure s'exprimer dans le texte avec immédiateté et sincérité. L'époque romantique verrait donc naître un genre littéraire de l'"individualisme sans réserve", composé d'œuvres qui donnent voix au "je" de leur auteur. »

² Sandra Cheilan, *Poétique de l'intime : Proust, Woolf et Pessoa*, Rennes, P.U.R., coll. « Interférences », 2015, p. 11-12.

³ Th. Pavel, *La Pensée du roman*, *op. cit.*, p. 28.

Cette coïncidence d'intérêts entre la fiction et la psychologie introspective est décrite par les critiques littéraires de l'époque, comme dans les *Essais de psychologie contemporaine* (1883-1885) de Paul Bourget, où, reprenant la maxime d'Hyppolite Taine selon laquelle « la littérature est une psychologie vivante »¹, l'œuvre de Stendhal, Flaubert, Renan et Baudelaire est présentée comme le document principal pour comprendre la décadence des mœurs qui domine l'esprit du second Empire. Un recueil d'essais sur la littérature est présenté ainsi comme une « longue enquête sur les maladies morales de la France actuelle »², reconnaissant ainsi à la poésie et au roman une capacité à pénétrer l'âme humaine sans aucun filtre, donc avec une objectivité singulière qu'aucune autre discipline à cette époque encore ne pourrait atteindre.

Selon Judith Ryan, la tendance introspective des poètes et romanciers modernistes connaît un bouleversement au tournant du siècle : « de 1880 à 1940 [...] la littérature et la psychologie entrelacent une liaison sans précédent³. » Il s'agit d'une affinité plus ou moins directe entre la psychologie empirique et l'art qui aurait été encore insoupçonnée dans la première moitié du XIXe siècle, étroitement liée à l'abandon des démarches physiologistes et des implications morales et pédagogiques qui encore dominaient la logique du livre de Bourget. S'opposant radicalement à la démarche positiviste, les nouvelles recherches établissent la non déductibilité des phénomènes psychiques par la symptomatologie physique. Rejoignant ainsi la démarche philosophique, des psychologues comme Franz Brentano ou William James utilisent la seule introspection individuelle sans contraintes extérieures comme méthode de spéculation scientifique. Malgré la différence de démarches, il est possible de trouver des caractéristiques communes : « l'aspect essentiel de leur pensée, qui les séparait des contemporains positivistes, c'était l'approche phénoménaliste de la

¹ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, éd. définitive et augmentée, Paris, Plon, 1924, t. I, p. XI. Voir aussi Hyppolite Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1863 (1866), t. I, p. XLVII-XLVIII : « C'est donc principalement par l'étude des littératures que l'on pourra faire l'histoire morale et marcher vers la connaissance des lois psychologiques d'où dépendent les événements. »

² P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, *op. cit.*, p. XII.

³ Judith Ryan, *The Vanishing Subject. Early Psychology and Literary Modernism*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1991.

compréhension du monde. [...] L'idée d'une relation interactive entre le sujet et l'objet était de la plus grande importance pour leur notion de perception du monde : l'objet était effectivement en partie "créé" par l'acte de la vision¹. »

Pareillement, les auteurs du modernisme n'essayent pas de représenter la réalité psychique selon les règles objectives de la *mimésis* du monde extérieur, mais en font le point de départ de toute représentation. Cette différence est remarquable justement par rapport aux auteurs « psychologues » compris dans le canon de Bourget ; des écrivains comme Proust, Joyce, ou Virginia Woolf

marquent une forte discontinuité par rapport aux prédécesseurs du XIXe siècle, qui prenaient leurs matériaux du "monde extérieur". [...] Dans la fameuse formule de Flaubert, "Madame Bovary, c'est moi", il était impliqué d'avoir d'abord sélectionné une personne étrange, protagoniste d'un fait divers, et de l'avoir absorbée dans sa propre pensée, la travaillant dans sa conscience comme dans la fiction. Les écrivains comme Flaubert s'étaient appropriés du matériel des vies des autres [...].²

L'écrivain-psychologue est un expert de l'esprit humain, quelqu'un qui grâce à l'introspection et à la « connaissance des hommes » peut entrer entièrement dans la tête de n'importe quel personnage. Le narrateur moderniste par contre redoute les possibilités de pénétrer dans la tête des autres. Comme le souligne Erich Auerbach à l'égard du narrateur dans *La Promenade au phare* (1927) de Virginia Woolf, les auteurs modernistes ont une « attitude qui est entièrement différente de celle des auteurs qui interprètent avec une assurance objective les actes, les situations et les caractères de leurs personnages, comme ce fut généralement le cas autrefois³. »

L'attitude incertaine du narrateur ne regarde pas seulement tel ou tel détail sur la vie des personnages, mais relève d'une réflexivité dont dépendent son entière représentation et la construction du sens, ayant pour conséquence la relativité et la particularité de toute notion positive sur la réalité.

Comme dans la méthode cartésienne, pour sortir de la nuit du doute universel le narrateur repart du « je », de la certitude de l'existence individuelle. Deux ans avant la composition de *La Promenade au phare*, Virginia Woolf fait

¹ *Ibid.*, p. 10-11.

² S. Nalbantian, *Aesthetic Autobiography*, *op. cit.*, p. 43.

³ E. Auerbach, *Mimésis*, *op. cit.*, p. 530-531.

une distinction entre la fiction moderne – au sens de contemporaine, et donc moderniste – et l’ancienne, c’est-à-dire celle qui s’était affirmée au cours du XIX^e siècle, en affirmant « “La vraie matière du roman” n’existe pas ; tout participe de la vraie matière du roman, toutes les émotions, toutes les pensées ; rien de ce qui fait notre intellect et notre esprit n’est à exclure ; aucune de nos perceptions n’est superflue¹. » La qualité esthétique des choses ne tient pas à des normes préétablies par un canon littéraire ou des lois partagées de la morale, mais n’est pas non plus à identifier avec les mécanismes immanents réglant la matière, comme le voudraient les naturalistes. L’écrivain doit travailler à partir de la base subjective et individuelle de ses expériences et aucun autre critère préliminaire de sélection n’est admissible. En quoi consiste ce travail, le même article l’éclaircit précisant que le romancier

doit avoir le courage de dire que ce qui l’intéresse désormais n’est plus “ceci” mais “cela” : c’est à partir de “cela” qu’il doit élaborer son œuvre. Pour les modernes, “cela”, le cœur du sujet, se trouve dans les tréfonds obscurs de la psychologie. Dès lors l’accent [...] devra être mis sur ce qui a été jusqu’alors passé sous silence ; des nouvelles formes [*a different outline of form*] s’imposent, aux contours encore difficiles à saisir pour nous, et inconnues de nos prédécesseurs.²

Woolf se range ainsi du côté optimiste des modernes, qui sont censés en savoir plus que les anciens et découvrir de nouvelles régions de l’âme humaine qui étaient inconcevables pour les prédécesseurs. Ces régions sont plus profondes et lointaines par rapport à celles que les écrivains du passé ont explorées, tout simplement parce que ce qui pour eux avait cette qualité de profondeur et cette complexité est devenu pour nous facile, superficiel et calculable.

La primauté théorique de la subjectivité est un trait que Woolf attribuait à d’autres auteurs dont elle admettait l’influence, comme Henry James et, à partir de 1922, Proust³. Exactement dix ans avant la rédaction de « La Fiction moderne »,

¹ Virginia Woolf, « La Fiction moderne » [1919-1921], in *Essais choisis, op. cit.*, p. 206.

² *Ibid.*, p. 203.

³ Pour un aperçu général du sens de l’influence de Proust sur la formation littéraire et théorique de Woolf, voir aussi P. Lewis, « Proust, Woolf and Modern Fiction », *art. cit.*, p. 81 : « Proust, comme Austen et surtout comme Shakespeare, a pour Woolf la signification d’un art capable de convertir les extrêmes de l’expérience personnelle dans une substance impersonnelle durable. »

Proust notait dans le brouillon de son projet d'essai sur Saint-Beuve une des lignes directrices de son esthétique, concernant la matière du travail poétique :

Or, en art il n'y a pas (au moins dans le sens scientifique) d'initiateur, de précurseur. Tout [est] dans l'individu, chaque individu recommence, pour son compte, la tentative artistique ou littéraire ; et les œuvres de ces prédécesseurs ne constituent pas, comme dans la science, une vérité acquise dont profite celui qui suit. Un écrivain de génie aujourd'hui a tout à faire. Il n'est pas beaucoup plus avancé qu'Homère.¹

Même si le contexte de ce passage est la critique d'un prédécesseur spécifique, en l'occurrence le critique Sainte-Beuve, la remarque de Proust n'est pas aussi ponctuelle que celles de Woolf, adressées aux romanciers précédant immédiatement sa génération. Proust envisage l'individualisme à la base de la création artistique comme une règle générale de la littérature de tous les temps, refusant ainsi explicitement l'idée de progrès en littérature propre à l'écrivaine anglaise.

De son côté Proust ne met pas non plus l'accent sur la continuité idéale de la tradition, mais plutôt sur la solitude de l'artiste dans sa « tentative ». En quoi consiste cette tentative, Proust l'explique dans sa fameuse polémique envers le biographisme de Sainte-Beuve :

cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-même nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-même, en essayant de le recréer en nous que nous pouvons y parvenir. Rien ne peut nous dispenser de cet effort de notre cœur.²

Comme le « travail » du romancier chez Woolf, le « livre » de Proust n'est pas le simple enregistrement des faits, ni la transcription directe des associations psychiques qui adviennent spontanément dans la tête de l'écrivain. Chez les deux auteurs, il s'agit d'un travail de recherche que l'écrivain accomplit en profondeur sur lui-même, cherchant à saisir « celui-là » plutôt que « celui-ci », selon l'expression de Woolf, « ce moi-là » plutôt que ses manifestations les plus empiriques dans le cas de Proust.

¹ M. Proust, « La Méthode de Sainte-Beuve », *CSB*, p. 220.

² *Ibid.*, p. 221-222.

Cette ressemblance n'empêche pas qu'il y ait une différence importante entre la vision de Proust et Woolf à l'égard du rapport entre psychologie et fiction : chez Woolf, le romancier doit innover, en donnant « des formes nouvelles » aux « tréfonds obscurs de la psychologie ». De cette manière, Woolf propose d'étendre le champ de la mimésis, l'imitation d'objets donnés, à d'autres domaines que la réalité matérielle, pour privilégier les images du monde intérieur. Chez Proust par contre, cette réalité psychologique n'est pas une découverte récente : il ne s'agit pas non plus d'une matière donnée d'avance qu'il suffit d'observer et donc on de reproduire, mais quelque chose qu'on peut comprendre seulement « en essayant de le recréer en nous ». Ce détail n'est qu'une petite nuance entre deux programmes poétiques et esthétiques qui ont beaucoup en commun et qui suffisent pour regrouper Woolf et Proust dans le même champ littéraire, mais qui néanmoins révèle une idée différente d'investissement personnel dans le travail littéraire : Woolf affirme l'écart épistémologique entre la psychologie des contemporains et celle des prédécesseurs, attribuant au présent des possibilités différentes et majeures de connaissance. Quant à Proust, il établit une distinction d'ordre ontologique, entre la réalité référentielle et empirique que l'écrivain expérimente tous les jours dans sa vie extra-esthétique, et celle qu'il recrée « au fond » de sa personnalité, un principe auquel il restera fidèle jusqu'à la dernière phase d'écriture de son roman : « chaque grand artiste semble en effet si différent des autres, et nous donne tant cette sensation de l'individualité, que nous cherchons en vain dans l'existence quotidienne¹ ! »

V. I Trois auteurs en quête de personnage, entre l'idéal esthétique et l'expérience vécue

La distinction que Proust fait entre les deux « moi » rejoint celle existant entre le monde réel et celui de la fiction littéraire, par rapport auxquels Proust considère le second comme étant le vrai, et le premier comme le faux. Pourtant, considérant *a posteriori* son projet littéraire en 1914, lorsque *Du côté de chez*

¹ M. Proust, *RTP*, III, p. 664.

Swann venait de paraître, Proust reprend dans la lettre à Jacques Rivière l'idée de « récréation » qu'il employait dans l'esquisse de l'essai sur Sainte-Beuve: « cette évolution d'une pensée, je n'ai pas voulu l'analyser abstraitement mais la recréer, la faire vivre. Je suis donc forcé de peindre les erreurs, sans croire devoir dire que je les tiens pour des erreurs ».¹

Le processus de « récréation » fictionnelle du « vrai moi » se fait nécessairement à travers un personnage empirique, dont le point de vue, souvent fallacieux, est contredit et corrigé après coup par la vérité poétique révélée à la fin de l'œuvre. Pour qu'ait lieu cette réflexivité du point de vue subjectif, qui nuance les marges entre le plan ontologique du personnage et de son monde et quelque chose comme « la Vérité », entre l' « évolution d'une pensée » et « ma pensée »², un lien apparaît nécessaire entre le personnage et la personne de l'auteur. Comme certains commentateurs l'ont souligné, « chez Proust comme chez Joyce, la fiction est une forme d'auto-exhibition, d'autobiographie »³, qui pourtant n'est pas à rapprocher immédiatement des écritures autobiographiques, mais d'une forme fictionnelle « qui relève en partie du changement dans la conception du personnage que le roman analytique a contribué à déterminer »⁴.

Les modèles fournis par les romans de la deuxième moitié du XIX^e siècle font coïncider l'intérêt relevant du développement de la trame et de la complexité de l'intrigue avec la vie psychique individuelle, ce qui mène à admettre dans le récit fictionnel, des matériaux provenant des sentiments, émotions, souvenirs et méditations personnelles de l'auteur. L'auteur qui a le plus influencé la génération suivante dans cette direction est sans doute Dostoïevski. Fervent lecteur du romancier russe, Proust remarque la distribution des traits du caractère de l'auteur chez plusieurs personnages :

Tous les romans de Dostoïevski pourraient s'appeler *Crime et Châtiment* [...].
Mais il est probable qu'il divise en deux personnes ce qui a été en réalité d'une seule. Il y a certainement un crime dans sa vie et un châtement [...], mais il a préféré

¹ Lettre à Jacques Rivière du 6 février 1914, in *Corr.*, t. XIII, p. 99-100.

² *Ibid.*, p. 99.

³ Richard G. Stern, « Proust and Joyce Underway : *Jean Santeuil* and *Stephen Hero* », *The Kenyon Review*, vol. XVIII, été 1956, n°3, p. 489.

⁴ *Ibidem.*

distribuer en deux, mettre les impressions du châtement sur lui-même au besoin (*Maison des morts*) et le crime sur d'autres.¹

Comme le souligne Karen Haddad en commentant cette annotation, « cette méthode de création qui s'esquisse [...] est une méthode spécifiquement proustienne : la “distribution”, la façon de donner et de répartir les traits entre les personnages, les situations, les œuvres d'art fictives²... » Proust montre aussi la personnalité de l'auteur comme origine des matériels romanesques, comme si émanant de ce seul centre, ils se répartissaient en formant les traits dominants des caractères des différentes personnages. Ce procédé, Proust l'appelle « composition ».

Récréation, composition... les termes que Proust utilise pour définir l'écriture fictionnelle supposent une certaine liberté par rapport aux matériaux de l'expérience, tandis qu'un vrai biographe chercherait plutôt à suivre des détails concrets et vérifiables selon un critère objectif de vérité. L'image de soi qui nous est renvoyée par l'œuvre d'art est, selon ce que le narrateur affirme à la fin du *Temps retrouvé*, différente, plus vraie et plus authentique que celle qui est produite au cours de l'expérience vécue :

La grandeur de l'art véritable, [...] c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons [...] cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue, et qui est tout simplement notre vie.³

Ces lignes ne contiennent pourtant aucune référence à l'intériorité : Proust parle de « réalité » et de « vie authentique », comme s'il s'agissait de choses concrètes. Cette réalité doit parvenir à être connue objectivement, comme toutes les autres réalités, et donc avoir la même évidence qu'elles. Il s'agit d'une « approche esthétique de la vie » commune aux écrivains modernistes, où « la culture sélective de leur vie quotidienne [est] destinée à être transposée dans la fiction »⁴. *A posteriori* donc l'écrivain proustien travaille les matériaux de sa propre

¹ M. Proust, « [Dostoïevski] », *CSB*, p. 644-645.

² K. Haddad-Wotling, *L'illusion qui nous frappe*, *op. cit.*, p. 108.

³ M. Proust, *RTP, IV*, p. 474.

⁴ S. Nalbantian, *Aesthetic Autobiography*, *cit.*, p. 48-49.

expérience vécue, pour en extraire seulement ce qui répond au projet idéal de l'œuvre.

Chez Joyce, la personnalité de l'artiste joue également un rôle dans la création de l'œuvre, mais sa description semble plutôt renvoyer à l'idéal flaubertien du génie détaché, même méprisant par rapport à sa création, et pour lequel son investissement est purement impersonnel :

l'artiste, comme le Dieu de la création, reste à l'intérieur, ou derrière, ou au-delà, ou au-dessus de son œuvre [*handiwork*], invisible, subtilisé, hors de l'existence, indifférent, en train de se limer les ongles.¹

De ce seul extrait on peut retenir déjà de nombreux indices. D'abord, Joyce confie un propos en matière d'esthétique littéraire à un personnage fictionnel, l'étudiant Stephen Dedalus, que le lecteur peut bien considérer comme un alter-ego de l'auteur qui en exprime les idées autant que la personnalité. Ensuite, euxièmement, ce personnage, autant que l'écrivain idéal qu'il décrit « en train de se limer les ongles », ressent encore beaucoup de l'imaginaire du poète symboliste, du dandy, de l'esthète *fin de siècle*, et donc a pour repère non l'image abstraite privée de tout enracinement réel qu'on trouvait chez Proust, mais une figure historique bien spécifique, avec ses propres clichés et attitudes narcissistes. Enfin, le terme utilisé pour définir l'œuvre d'art, *handiwork*, qui est employé ailleurs dans le roman pour définir le travail étroitement manuel², dissone ironiquement avec l'indifférence que Stephen attribue à l'« entité-artiste » en train de « se limer les ongles », et qui « comme un Dieu » est « hors de l'existence », comme éthéré et sublimé dans l'acte de création. Cette prétention à la distance est

¹ J. Joyce, *Portrait*, OC I, p. 742. Voir la lettre de Gustave Flaubert à Mlle Leroyer de Chantepie du 18 mars 1857, in *Correspondance*, éd. établie par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. III, p. 691 : « L'illusion (s'il y en a une) vient [...] de l'impersonnalité de l'œuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas s'écrire. L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant ; qu'on le sent partout, mais qu'on ne le voit pas. » Les commentateurs indiquent comme source plus probable pour Joyce un texte hégélien qu'il aurait lu avant la composition du *Portrait* : voir G.W.F. Hegel, *Introduction à l'esthétique*, p. 132 : « Cette virtuosité d'une vie artistiquement ironique a reçu le nom de *divine génialité*, pour laquelle tout et tous ne sont que des choses de substance, auxquelles le libre créateur, détaché de tout, ne saurait s'attacher, puisqu'il peut aussi bien les détruire que les créer. » (G.W.F. Hegel, *Introduction à l'esthétique*, trad. par S. Jankelevitch, Paris, Aubier-Montaigne, 1964, p. 132, *op. cit.* in J. Joyce, OC I, p. 1741-1742).

² *Ibid.*, p. 618 : « Un étudiant, large d'épaules, moustachu, gravait ces lettres avec un couteau, d'un air recueilli. D'autres étudiants étaient debout ou assis près de lui, se moquant de son œuvre [*handiwork*]. »

contredite quelques lignes plus bas par le même Stephen, qui trahit son incapacité à s'abstraire de son milieu : « À quoi rime ton laïus sur la beauté et l'imagination dans cette île de malheur, abandonnée de Dieu ? Ce n'est pas étonnant que l'artiste se soit retiré dans son œuvre [*handiwork*], ou derrière, après avoir perpétré un pays pareil¹. »

L'image de l'artiste chez Joyce, à la différence de celle que Flaubert tirait de son travail d'écriture, devient une sorte d'abstraction idéale, presque une caricature dans le contexte fictionnel de Stephen. Chez Proust, les propos concernant le rapport entre la vie de l'auteur et son art se présentent pour la plupart dans une forme rappelant l'essai, qui met en évidence, par rapport au « je » fictionnel ou fictionnalisé dont relève le discours, une « propension [...] à "l'abstraction", à la "généralisation" »², et qui donne aux idées morales et esthétiques « une tonalité philosophique importante, [...] évident[e] à la lecture »³. Par contre chez Joyce la même vision idéaliste du moi de l'artiste est dramatisée dans l'action des personnages, dans la réalité particulière et contingente de l'Irlande. Le caractère prosaïque de cette réalité force l'artiste à « se cacher » derrière l'œuvre et à ne pas exprimer directement son idéal.

La plupart des commentateurs considèrent l'écart entre l'idéal abstrait de Stephen et la sphère diversifiée de la contingence comme la raison principale de sa stérilité : « Stephen Dedalus échoue à rapporter l'art à la vie parce qu'il refuse d'accepter un art réel qui n'arrive à correspondre à son concept romantique de perfection, lorsque la vie est évidemment autre chose que "l'idéal"⁴. » Mais comme on l'a vu dans le propos que Stephen tient dans le *Portrait* avec son camarade Lynch sur la présence de l'artiste dans l'œuvre, l'écart entre son désir et le contexte irlandais est déjà présent en forme de dénégation ironique.

Comme chez Proust, la vérité personnelle est conçue par Joyce comme un idéal, et cet idéal se définit entièrement par contraste avec la réalité empirique. Comme Proust, Joyce décide de « récréer » cet idéal à travers un personnage, mais

¹ *Ibid.*, p. 742.

² V. Ferré, *L'Essai fictionnel*, *op. cit.*, p. 99.

³ *Ibid.*, p. 107.

⁴ Bonnie Roos, « Refining the Artist into Existence : Pygmalion's Statue, Stephen's Villanelle, and the Venus of Praxiteles », in *A Portrait of the Artist as a Young Man by James Joyce*, *cit.*, p. 313.

son itinéraire diffère de ce que Proust annonce à Jacques Rivière : la *Recherche*, au moins en 1914, devait montrer à la manière des romans picaresque un personnage qui plonge de plus en plus dans l'erreur, pour finalement révéler tout d'un coup une vérité qui rachète les erreurs commises au cours de sa vie.

Le seul horizon de Stephen reste la fuite de l'Irlande. Les mots sur son pays reflètent le jugement de Joyce en exil : « les conditions économiques et intellectuelles qui sont en vigueur [...] ne permettent pas le développement de la personnalité. [...] Une personne qui se respecte ne veut pas rester en Irlande mais fuit au loin »¹. Le développement personnel, allant des premiers années de vie au Collège, est suivi par différentes phases marquées par la création d'une langue originelle de l'artiste : « dans la mesure où Stephen forme une voix qui ne reproduit pas les normes linguistiques par lesquels il était éduqué, il ressemble à l'artiste critique dont Joyce est à la recherche². » Cependant, cette évolution ne correspond pas à une accumulation d'expériences, mais au contraire le *Portrait* nous montre le refus progressif par le personnage de ce qui l'a formé au cours de sa vie, de la famille aux jésuites, jusqu'à son exil volontaire : « sur le seuil de la pleine entreprise d'une identité unique d'artiste, Stephen semble finalement libéré des attachements de son enfance irlandaise. Dans sa vision, seule Paris et le guide du génie esthétique dont il porte le nom se dressent devant lui³. » Vivant « dans un monde où il y a toujours de la souffrance, mais aucune perspective de salut », où manquent les conditions matérielles pour un vrai bonheur individuel, « Stephen n'est pas disponible au compromis »⁴. À la différence du personnage proustien, l'alter-ego de Joyce ne se fait pas d'illusions par rapport à la paralysie qui l'entoure : pour devenir artiste, il faut se guérir de la maladie morale et culturelle qui affecte les habitants de l'île. Voilà donc ce que veut faire Stephen, et ce que cherche à faire le même Joyce, quittant Dublin pour le continent en 1904.

Le narrateur du *Portrait* s'arrête juste avant le départ du protagoniste : Stephen réapparaît dans *Ulysse* juste après son retour de Paris, causé, comme ce

¹ J. Joyce, « L'Irlande, île des saints et des sages », *OCI*, p. 1023.

² Jonathan Mulrooney, « Stephen Dedalus and the Politics of Confession », in *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *op. cit.*, p. 268.

³ *Ibidem*.

⁴ Harry Levin, *James Joyce*, éd. revue et augmentée, New York, New Directions, 1960, p. 57 et 59.

fut le cas pour le même Joyce, par l'évolution mortelle de la maladie de sa mère. Mais ici se terminent les analogies : l'alter-ego de Joyce ne parvient pas à se reconstituer dans son art, son moi reste divisé entre la prose du monde et son idéal. Le *Portrait*, avait été commencé en 1904 sous le titre de *Stephen le Héros* : il s'agit à cette époque d'un roman vraiment autobiographique, où Joyce utilise pour son personnage de fiction un de ses noms de plume utilisés publiquement. Stephen éprouve une rupture inconciliable avec son pays, et pour cette raison il n'est pas une pure incarnation, mais plutôt « une version de Joyce »¹ : il témoigne de l'exil, de la jeunesse et des anciens idéaux esthétiques. Avec son malaise et sa mauvaise conscience, le personnage de Stephen est une prémisse indispensable d'*Ulysse* : avant de créer son épopée de Dublin, c'est-à-dire avant d'avoir trouvé la forme littéraire apte à faire évoluer ce matériau complexe et informe en monde de la fiction, Joyce doit éclaircir sa propre position et sa conception du travail de l'écrivain. Si Leopold Bloom constitue en grande partie le dépassement et la contrepartie du personnage de Stephen, Joyce ne veut pas encore renoncer à son ancien alter-ego : sa caractérisation d'intellectuel permet à Joyce d'inclure dans l'œuvre des concepts théoriques, bien que de façon de plus en plus inexplicite et ironique, en ouverte contradiction avec la constitution linguistique d'*Ulysse*. À ce stade de son œuvre, Joyce ne quitte pas l'idéal d'autonomie esthétique, mais plutôt son incarnation historique dans la figure contradictoire de Stephen, ni entièrement intellectuel ni entièrement « poète maudit », hanté par des clichés littéraires qui n'ont plus cours dans le nouveau siècle.

Comme Proust et Joyce (ou plutôt son alter-ego Stephen), « tout au long de sa vie Franz Kafka aspire à écrire une œuvre accomplie, qui se dresse au dessus de son contexte empirique »² ; en même temps, notamment dans les premières entrées du journal, cette recherche idéale est étroitement liée au projet autobiographique, à l'autoanalyse, qu'il poursuit dans le journal même et qui lui donnent aussi son importance. Selon la périodisation donnée par Florence Bancaud, « en 1911 [le journal] devient l'expression d'une conscience et accède véritablement à la forme du journal intime [...]. Il se fait le support d'une

¹ Albert Wachtel, « *A Portrait as Confessional* », *art. cit.*, p. VII.

² M. F. Solari, *Il demone distratto*, *op. cit.*, p. 20.

autoanalyse par laquelle le diariste cherche à se comprendre et à se sauver¹. » Kafka exprime ainsi une idée du moi profond d'une manière qui peut rappeler celle de l'intimisme proustien qui, comme le souligne Sandra Cheilan, « relève de la vie créatrice, solitaire, qui se soustrait du regard de l'autre et de la relation². » De manière remarquable, les deux écrivains utilisent la même métaphore optique du télescope cherchant un même effet d'*estrangement* pour définir ce regard sur soi-même. Proust l'utilise à la fin de son œuvre, pour se défendre des premiers lecteurs qui lui ont reproché l'excès de détails minuscules dans *Du côté de chez Swann* : « je m'étais au contraire servi d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grand distance, et qui étaient chacune un monde³. »

Les « choses » sont, pour la plus grande partie, les souvenirs du narrateur, le contenu « recréé » de son moi profond, qui remontent grâce à la mémoire involontaire qui fonctionne comme un télescope permettant de discerner avec précision ce qui est loin dans le temps⁴. Chez Kafka, l'écriture elle-même est comparée à l'instrument optique, lorsqu'il décide de commencer son journal : « Mais il faut qu'une ligne au moins soit braquée chaque jour sur moi, comme on braque aujourd'hui le télescope sur la comète⁵. » La similitude entre l'écriture et la vision de la comète est moins une image qu'une constatation : l'entrée suivante du journal, datée 17-18 mai, indique « *Nuit de la Comète* »⁶, et c'est sans doute à la proximité de cet événement que se réfère l'« aujourd'hui ». On peut donc interpréter l'extrait de deux manières : d'abord en considérant la comète comme symbole de rapidité, Kafka voudrait indiquer le caractère occasionnel et fugitif

¹ Florence Bancaud, *Le Journal de Kafka ou l'écriture en procès*, Paris, CNRS Éditions, 2001, p. 65.

² S. Cheilan, *Poétique de l'intime*, op. cit., p. 35.

³ M. Proust, *RTP*, IV, p. 618.

⁴ Proust donne cette interprétation dans la lettre à Camille Vettard du mars 1922, *Corr.*, t. XXI, p. 77 : « Ce que je voudrais que l'on vît dans mon livre, c'est qu'il est sorti tout entier de l'application d'un sens spécial (du moins je crois) qu'il est bien difficile de décrire (comme à un aveugle le sens de la vue) à ceux qui ne l'ont jamais exercé. [...] l'image (très imparfaite) qui me paraît la meilleure du moins actuellement pour faire comprendre ce qu'est ce sens spécial c'est peut-être celle d'un télescope qui serait braqué sur le temps, car le télescope fait apparaître des étoiles qui sont invisibles à l'œil nu, et j'ai tâché (je ne tiens d'ailleurs pas du tout à mon image) de faire apparaître à la conscience des phénomènes inconscients qui, complètement oubliés, sont quelquefois situés très loin dans le passé. »

⁵ Note de 1910, *OC III*, p. 7.

⁶ *Ibid.*, p. 8.

des épisodes de sa vie quotidienne qu'il va annoter dans le journal ; si l'on pose l'accent sur le télescope, et l'on considère la comète comme un pur repère contextuel, Kafka semble plutôt vouloir signifier l'association entre l'éloignement de la perspective d'où regarder les phénomènes et leur quotidienneté.

On peut résumer ainsi les trois positions des écrivains par rapport à la relation entre littérature et contexte empirique : chez Proust, l'écriture sert à donner une forme à un contenu idéal qui se développe au fond de l'individu au cours du temps en le récupérant *a posteriori*, une fois séparée de la contingence du vécu individuel. Chez Joyce, la séparation entre l'idéal et l'empirique prend la forme de l'aliénation de l'individu par rapport à son milieu d'origine, aliénation qui se réalise effectivement dans l'exil volontaire comme condition de la formation de l'artiste-écrivain. Kafka semble refuser ces deux solutions, idéalisant l'écriture même dans sa pratique quotidienne : la mise en forme de l'expérience personnelle est pour Kafka quelque chose de contingent, lorsque entre l'écriture et la vie s'ouvre un clivage de plus en plus profond.

Le clivage se présente régulièrement dans les annotations du journal, structurant la compréhension lucide de l'évolution du projet d'écrivain : en 1917, lors de son séjour à Zürau, il désavoue apparemment le propos amorcé en début de journal « Connais-toi toi-même ne signifie pas : observe-toi. Observe-toi est le mot du serpent¹. » Ce refus de l'auto-observation est en réalité du même ordre que l'écart établi par Proust entre le moi profond et le moi social, habituel et superficiel, mais Kafka montre son pessimisme par rapport aux possibilités de pénétrer au cœur de la personnalité : « Comme ma connaissance de moi-même est lamentable comparée par exemple à la connaissance que j'ai de ma chambre [...]. Pourquoi ? Il n'y a pas d'observation du monde intérieur qui puisse se comparer à celle du monde extérieur². » Ce que Proust compte pouvoir dépasser par le moyen de l'œuvre, chez Kafka reste un problème irrésolu, qui engendre un clivage entre son moi présent et l'œuvre à venir : « Jusqu'ici je n'ai pas noté les choses

¹ Note du 23 octobre 1917, *ibid.*, p. 445.

² Note du 19 octobre 1917, *ibid.*, p. 441.

décisives, le fleuve que je suis forme encore deux bras. Le travail qui m'attend est énorme¹. »

L'auto-analyse que Kafka accomplit dans le journal, surtout à son début, montre comment « la force propulsive à l'enquête sur sa propre condition soit la perception du dégât subi, des lacunes du caractère et le désir d'en chercher les raisons et démasquer les responsables². » Le contenu critique particulier des premiers journaux est destiné à évoluer, s'adressant à la condition humaine, de plus en plus marquée par la séparation entre l'idéal, souvent identifié avec l'éternité ou le paradis mais aussi nommé « monde spirituel », et la vie terrestre, à laquelle il se réfère en termes pessimistes comme s'agissant d'une illusion, ou au moins comme quelque chose qui s'oppose à la vision du vrai. Entre les deux sphères se donne à la fois correspondance et séparation : « À chaque instant correspond aussi quelque chose qui est hors du temps. À l'ici-bas ne peut succéder aucun au-delà, car l'au-delà est éternel, il ne peut donc pas avoir de contact temporel avec l'ici-bas. »³

La réflexion de Kafka sur la division entre sphère empirique et monde spirituel, qui devient ouvertement existentielle et métaphysique dans la dernière phase de sa vie, se manifeste d'abord par rapport à l'écriture, qui est toujours expression libre et véritable de soi en opposition à la contrainte de la vie pratique. On trouve dans le journal des phrases comme celle-ci : « J'écris très certainement ceci poussé par le désespoir que me cause mon corps et l'avenir de ce corps »⁴. Le malaise du corps et des conditions matérielles de la vie en général, tels que la famille et le travail au bureau, sont constantes chez Kafka, dans le rôle d'entraves à l'idéal d'écriture : « je vois que tout en moi est prêt pour un travail poétique, que ce travail serait pour moi une solution divine, une entrée réelle dans la vie, alors qu'au bureau je dois, au nom d'une lamentable paperasserie, arracher un morceau de sa chair au corps capable d'un tel bonheur. »⁵

¹ Note du 9 novembre 1917, *ibid.*, p. 447.

² Marco F. Solari, *Il demone distratto, op. cit.*, p. 23.

³ Note du 11 décembre 1917, *OC III*, p. 458.

⁴ Note du 1909, *ibid.*, p. 4.

⁵ Note du 3 octobre 1911, *ibid.*, p. 91.

Si seule l'écriture est pour Kafka la condition existentielle qui lui permet la joie, la vérité et l'authenticité, alors comme le souligne Roland Barthes dans son commentaire de ce passage, « le Bureau vaut ici pour toute forme d'aliénation quotidienne [...] : tout ce qui est obligatoire, le *prix* qu'il faut payer à la société pour vivre »,¹ donc à peu près comme chez Proust les fréquentations mondaines et chez Joyce la censure imposée par la morale irlandaise.

Contrairement à Proust et Joyce, Kafka ne crée pas un porte-parole fictionnel de ses projets esthétiques : l'idéal pour lui s'achève entièrement dans la possibilité d'écrire, d'oublier soi-même et les conditions réelles de l'existence dans un travail qu'il décrit comme étant un miracle et une extase. Notamment, cela apparaît dans une date clé enregistrée dans le journal, qui représente un vrai détour pour le projet littéraire de Kafka : la nuit du 22 au 23 septembre 1912 il écrit « d'une seule traite » *Le Verdict*. C'est à partir de ce moment qu'il comprend sa vocation d'écrivain, et qu'il commence à écrire ses œuvres les plus importantes.

Ma terrible fatigue et ma joie, comment l'histoire se déroulait sous mes yeux, j'avais en fendant les eaux. À plusieurs reprises durant cette nuit, j'ai porté le poids de mon corps sur mon dos. Tout peut être dit, toutes les idées, si insolites soient-elles, sont attendues par un grand feu dans lequel elles s'anéantissent et renaissent. [...] *Ce n'est qu'ainsi* qu'on peut écrire, avec cette continuité, avec une ouverture aussi totale de l'âme et du corps.²

La frénésie créatrice dure jusqu'au 25 septembre, mais pour Kafka, l'inspiration est destinée à être toujours fragmentaire et épisodique, jamais entièrement sous son contrôle, ni constante comme il voudrait. Cependant, le 25 septembre il note : « J'avais les larmes aux yeux. Le caractère indubitable de mon récit s'est trouvé confirmé³. »

La certitude de sa vocation, chez Kafka comme chez le narrateur proustien lors de l'expérience de la madeleine, est accompagnée par une sensation immédiate de bonheur et de vérité qui envahit l'écrivain. L'extase signifie littéralement être transportés hors de soi-même, dans une expérience directe de

¹ R. Barthes, *La préparation du roman I et II : cours et séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-80*, Paris, Seuil, coll. « Traces écrites », 2003, p. 268.

² Note du 23 septembre 1912, *OC III*, p. 294-295.

³ Note du 25 septembre 1912, *ibid.*, p. 295.

l'intemporel, du non-contingent, comme l'indique l'expression « porter le poids de mon corps sur mon dos ».

Le moment de composition du *Verdict*, correspond à un changement important du rapport de Kafka à l'écriture : à partir de 1912 « le Journal est promu au statut de document et d'aide existentielle [...] jusqu'à devenir en 1913 l'espace de fuite de l'homme Kafka, [...]. Le Journal lui permet de se créer en écrivant, de sauvegarder son écriture qu'il sent tout aussi menacée que son existence même¹. » À la fin de 1912, Kafka avait déjà publié son premier recueil *Méditation* et il appartenait aux cercles où militaient quelques unes des plus notables personnalités intellectuelles de Prague. Et pourtant, avant la nuit du 23 septembre, Kafka n'était encore convaincu de sa vocation littéraire. Le 8 décembre 1911 il note dans son journal : « je ne puis rien risquer pour moi, tant que je n'aurai pas accompli un travail d'une certaine importance capable de me satisfaire pleinement »². Ce travail n'est pas son premier roman *L'Oublié*, qu'il abandonne peu après la mise au net du *Verdict*. C'est dans ce récit que Kafka arrive à se « risquer » par la création d'un personnage, Georg Bendemann, que l'auteur fait clairement figurer dans le journal comme un alter-ego, et par le déroulement d'une histoire qui transfigure la relation au père. Comme le *Portrait* pour Joyce, *Le Verdict* pour Kafka est une confession et même plus, la confirmation du pouvoir que la fiction possède de révéler des vérités que la simple observation empirique de nous-mêmes laissaient dans l'oubli.

V. 2 Roman autobiographique, autoportrait, invention de soi

Chez Proust, Joyce et Kafka, le travail littéraire s'enchevêtre au processus de subjectivation qu'ils accomplissent directement par l'écriture ou à travers la médiation d'un personnage. Chez Proust et Kafka les deux solutions sont adoptées, tandis que Joyce préfère d'abord « se cacher » derrière ses personnages fictionnels. La rencontre entre la personnalité de l'auteur et l'œuvre d'art n'est en tout cas ni directe ni immédiate, mais elle se présente comme le résultat de la

¹ F. Bancaud, *Le Journal de Kafka*, op. cit., p. 65.

² Note du 8 décembre 1911, *OC III*, p. 177.

dialectique entre deux entités également abstraites, c'est-à-dire la sphère quotidienne et la sphère littéraire, cette dernière étant fortement idéalisée chez les trois auteurs. Cette démarche se fait progressivement à travers une confrontation serrée entre la réalité immanente de la biographie personnelle et l'idéal accomplissement littéraire. Selon Nalbantian, le choix de donner une base autobiographique à l'écriture fictionnel est un trait qui caractérise la période moderniste, puisqu'étrangère à l'esthétique *fin de siècle* :

les esthétiques autobiographiques avaient des bases très différentes par rapport aux attitudes des esthètes de la dernière décennie du XIX^e siècle, qui considéraient comme vulgaires les faits de la vie quotidienne, et par conséquent concevaient leurs styles de vie comme une imitation de l'art.¹

Le premier moment de la dialectique existentielle de l'œuvre est la transposition directe des aspects de la personnalité de l'écrivain, notamment les épisodes biographiques, les contextes historiques et sociaux ou encore l'opinion et la pensée de l'auteur. Ce moment ne se reflète pas nécessairement dans les textes effectivement publiés, considérés comme achevés par les auteurs, mais plutôt dans les brouillons, notes de travail ou avant-textes.

Chez Proust et Joyce ce premier moment est très nettement circonscrit à des romans visiblement autobiographiques, qui sont d'abord abandonnés et puis retravaillés dans l'œuvre suivante. La continuité substantielle des thèmes et motifs entre *Jean Santeuil* et *À la recherche du temps perdu* est une évidence unanime pour toute la critique proustienne : « c'est de *Jean Santeuil* (et non de *Contre Sainte-Beuve* !) que la *Recherche* est sortie »², estime ainsi un des éditeurs de la Pléiade. Le protagoniste du roman est en effet reconnaissable dès la première lecture comme une première version, racontée à la troisième personne, du narrateur proustien.

Encore plus évidente est la reprise de l'alter-ego de Joyce, Stephen Daedalus, conçu pour la première fois dans le roman autobiographique *Stephen le Héros*, et qui maintient son nom et son identité dans le *Portrait* et *Ulysse*. Malgré toutes les différences existant entre Proust et Joyce du point de vue des sujets, des choix des

¹ S. Nalbantian, *Aesthetic Autobiography*, op. cit., p. 48-49.

² Pierre Clarac, « [*Jean Santeuil*] », in *JS*, p. 983.

objets et de styles, leurs points de départ se ressemblent pour la conception du personnage artiste et le choix d'une structure romanesque adaptée à l'explication des raisons profondes, esthétiques et existentielles de l'art :

Au pacte autobiographique Proust et Joyce associent le pacte esthétique. Avec le premier mensonge de l'autobiographie, Jean et Stephen ne sont déjà plus [...] Joyce et Proust, puis le mensonge atteint l'œuvre elle-même. Si le roman montre le héros comme écrivain, il cherche également à prouver la création artistique.¹

Chez Kafka, la confession autobiographique des journaux est également liée à la méditation sur l'art et sur sa propre vocation d'écrivain. Les premières lignes du journal kafkaïen le qualifient moins comme une écriture intime qu'un support pour la création littéraire et une compensation aux difficultés de l'écriture fictionnelle : « Enfin, après cinq mois de ma vie pendant lesquels je n'ai rien pu écrire dont je fusse satisfait, cinq mois qu'aucun pouvoir ne me rendra bien qu'ils fussent tous dans l'obligation de le faire, l'idée me vient de m'adresser à nouveau la parole². » Pour cette raison peut-être, Kafka utilisait les mêmes cahiers pour le journal et pour les brouillons de ses récits³.

Si l'on regarde le rapport entre écriture autobiographique et écriture fictionnelle, à une première vue il semble s'agir d'une négation réciproque : Kafka commence son journal *parce que* et *quand* il n'arrive pas à écrire de la fiction, cela surtout entre 1910 et 1913, date où il compose *Le Verdict* et amorce *La Métamorphose*, puis il fait silence jusqu'à mai, et pour les mêmes raisons qui l'avaient poussé à commencer le journal trois ans auparavant : « Il m'est devenu très nécessaire de recommencer à tenir un Journal. Ma tête peu sûre, F., mon écroulement au bureau, mon impossibilité physique d'écrire jointe au besoin intérieur que j'en ai⁴. »

¹ Yves-Michel Ergal, « Je » devient écrivain. *Essai sur Proust et Joyce*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, coll. « Fictives », p. 151-152.

² F. Kafka, première note du 1910, *OC III*, p. 6.

³ Cette unité entre les côtés fictionnels et personnels de l'écriture kafkaïenne, bien représentée dans l'édition Fischer, peut échapper au lecteur de l'édition française « de la Pléiade », où les éditeurs ont délibérément séparé les fragments narratifs des journaux les assignant à un volume de « récits », et simplement n'ont pas pris en considération les nombreux dessins de Kafka, créant ainsi artificiellement des « écrits intimes » (comme l'éditeur Claude David les appelle dans sa préface) que Kafka n'a pas toujours conçu comme tels, mêlant plutôt l'autoanalyse au laboratoire de la création littéraire.

⁴ Note du 2 mai 1913, *OC III*, p. 297.

Il s'agit pourtant aussi d'une relation de contiguïté : la fiction développe ce qui dans le journal est juste annoté, comme observation purement empirique et donc partielle de la vie de tous les jours, par rapport à laquelle « nous sommes ici au-delà, ou en deçà, dans la vaste région de l'Imaginaire, du Moi Idéal »¹, c'est-à-dire dans un procès de subjectivation, où la personne empirique avec tous ses défauts et ses contraintes extérieures vise à se libérer, donnant de soi une réalisation complète, qui dépasse sa pure singularité².

Le processus de subjectivation littéraire qui caractérise la narration moderniste par rapport aux autres tendances, est visible dans un entre-deux, à mi-chemin entre la vie et l'œuvre, « l'étiq̄ue et l'esthétique », le discours extra-fictionnel, l'avant-texte et l'œuvre finale. Ce territoire, Roland Barthes l'a appelé projet d'écriture³. Il est important de distinguer cette méthode de la génétique des textes : même si on s'appuie sur le travail de recherche philologique, on n'utilisera pas ici la donnée matérielle des textes pour contredire l'intention que l'écrivain exprime, considérant cette dernière justement comme allant au-delà de l'œuvre achevée et se complétant avec l'acte herméneutique du lecteur. Le procès de subjectivation ne s'accomplit pas seulement par la réalisation de soi dans la vie empirique, mais plutôt par son « vouloir-être », pour le fait de s'adresser vers un « phantasme », comme l'indique Barthes, ou plutôt un horizon de sens à jamais éloigné.

Cette méthode trouve moins de difficultés à s'appliquer à Proust et à Kafka, tous les deux auteurs d'œuvres inachevées, qu'à Joyce, qui au contraire a pu prendre soin de l'édition de la quasi-totalité de son œuvre. Pour cette raison, le procès de subjectivation littéraire n'est pas suivi à partir des différents débuts des différents projets littéraires. Ainsi, dans le cas de Proust, on considère la relation

¹ R. Barthes, *La Préparation du roman*, op. cit., p. 224.

² L'extrait qu'on vient de citer de Roland Barthes est un commentaire à un passage du journal, note du 8 décembre 1911, *OC III*, p. 177, dont il met en évidence deux phrases éclatantes : « j'ai [...] un grand besoin d'extirper mon anxiété en la décrivant entièrement » et, par rapport à cela, « ce n'est pas un besoin artistique. » Mais évidemment, l'insatisfaction de Kafka n'est pas limitée à des instants d'anxiété qu'il épanche dans le journal, mais a une portée bien plus systématique et existentielle. Notamment, elle s'exprime dans le journal à l'égard de l'incapacité d'écrire.

³ R. Barthes, *La préparation du roman*, op. cit., p. 227.

entre l'avant-texte du *Jean Santeuil* et le texte de la *Recherche* comme faisant partie d'un seul projet d'écriture, selon le modèle du *Lebenswerk*. Chez Kafka on considère la première phase du journal jusqu'à l'achèvement de *Le Verdict*, c'est-à-dire du premier texte de fiction qu'il puisse considérer comme achevé. En ce qui concerne Joyce, chez lequel on trouve différents ouvrages achevés, chacun doué de sa propre autonomie (et de ses propres avant-textes), on prend en examen l'avant-texte du *Portrait, Stephen le Héros*. Comme il advient aussi chez des écrivains que Joyce a inspiré plus ou moins directement, tels Faulkner et Garcia Marquez, ou par lesquels il a été inspiré, tel Zola, dans les différents projets d'écriture de Joyce on voit revenir les mêmes personnages, les mêmes endroits et parfois les mêmes situations. Cela autorise à imaginer l'ensemble de l'œuvre de Joyce, au moins jusqu'à *Ulysse*, comme l'évolution d'un même projet qui commence avec sa première tentative de faire le portrait de sa propre jeunesse dans le contexte irlandais.

Jean Santeuil : une autobiographie en forme d'avant-texte

Le héros-narrateur de la *Recherche* a eu comme premier modèle le personnage de Jean Santeuil, alter-ego de l'auteur et protagoniste d'un ouvrage où dès l'épigraphe se déclare une intention autobiographique: « Puis-je appeler ce livre un roman ? C'est moins peut-être et bien plus, l'essence même de ma vie, recueillie sans y rien mêler, dans ces heures de déchirure où elle découle. Ce livre n'a jamais été fait, il a été récolté¹. » Proust ne signale jamais explicitement les sources biographiques du *Jean Santeuil*, et donc il n'y a pas de pacte autobiographique proprement dit ; toutefois, si l'on compare le roman de 1896 à la *Recherche*, le biographisme du *Jean Santeuil* apparaît beaucoup plus marqué : la critique a généralement remarqué que « dans *Jean Santeuil* il y a une quantité de détails biographiques beaucoup plus grande »² par rapport à l'œuvre de la maturité.

¹ JS, p. 181.

² Maureen A. Ramsden, « *Jean Santeuil* and the Notion of Avant-Texte : A Case for an Extension of the Term? », in *Dalhousie French Studies*, vol. 58 (Printemps 2002), p. 49.

Jean Santeuil utilise le *topos* du « roman retrouvé » : le roman de Jean est enchâssé dans le cadre de l’histoire de son manuscrit, que l’auteur « C. » aurait confié avant de mourir au narrateur. C’est ce narrateur anonyme qui nous informe sur la source biographique du roman de C., suggérant ainsi l’identification entre C. et Jean :

Nous savions par lui, et à ne pas douter, que les choses qu’il écrivait étaient des histoires rigoureusement vraies. Il s’en excusait en disant qu’il n’avait aucune invention et ne pouvait écrire que de ce qu’il avait personnellement senti – excuse bien plaisante car les événements de son roman sont si courants aujourd’hui, même dans ce qu’ils peuvent avoir d’extraordinaire, qu’il n’y avait pas besoin d’un grand don d’invention pour les imaginer.¹

Contrairement aux préoccupations que Proust aura des années plus tard à l’égard de la différence entre la vie de l’écrivain et son œuvre, une certaine indistinction est posée à ce sujet dans le prologue de *Jean Santeuil*. Dans la préface, les interlocuteurs de l’écrivain C. sont « si avides de connaître sa propre pensée que c’était encore trop pour nous quand elle se voilait dans le caractère d’un personnage » ; en s’interrogeant, « dans quelle mesure était-il dans ce qu’il avait écrit », ils espèrent ainsi comprendre « quels sont les rapports secrets, les métamorphoses nécessaires qui existent entre la vie d’un écrivain et son œuvre [...], ou plutôt, comme nous pensions alors, entre les apparences de la vie et la réalité même qui en faisait le fond durable et que l’art a dégagée². » Ces réflexions ressemblent à celles que Proust posera à la fin de la *Recherche*, mais leur sens dans le contexte du *Jean Santeuil* est beaucoup plus concret : la « réalité durable » qui fait l’objet du roman se constitue effectivement des événements repris dans la plus grande partie des expériences de l’auteur. En lisant le roman de Jean, on arrive aisément à reconnaître des traits en commun entre Jean et l’écrivain « C. » ; selon l’opinion de Mario Lavagetto, dans son ensemble « le roman semble se

¹ *JS*, p. 190. Au contraire de l’écrivain C., le narrateur de la *Recherche*, souligne avec force la nature fictionnelle de son œuvre en masquant les possibles modèles dans la réalité : « ce livre, où il n’y a pas un seul fait qui ne soit fictif, où il n’y a pas un seul personnage “à clefs”, où tout a été inventé par moi selon les besoins de ma démonstration » (in *RTP IV*, p. 424).

² *JS*, p. 190.

révéler pour ce qu'il est : une autobiographie à la troisième personne que Proust a déléguée à quelqu'un (Jean ou C.) ou – et plus précisément – à Jean = C¹. »

Pourquoi ce jeu de perspectives ? Selon Than-Vân Von That, « l'utilisation du *topos* du manuscrit trouvé permet la mise en scène déguisée d'un moi qui ne veut et ne peut pas se dire autrement qu'à travers l'écran de la fiction romanesque. Ce procédé sert donc à cacher et à révéler en même temps le jeu de transposition autobiographique². »

La fiction du manuscrit retrouvé pourrait également servir à justifier l'état fragmentaire et hétérogène du texte, qui est un autre indice de sa vocation autobiographique, que l'auteur privilégie par rapport à la nécessité d'une construction rigoureuse³ : la voix du narrateur oscille de la troisième à la première personne, surtout dans les passages non-narratifs, tels les nombreuses digressions où le propos du narrateur prend la forme de l'essai. Cependant, le cas le plus éclatant, qui anticipe une intrusion de l'auteur réel dans le roman de la *Recherche*, est dans un fragment narratif où le protagoniste s'entretient avec une amie : « "Il vaudrait mieux que je vous dise Marcel et que vous me disiez Charlotte." [...] "Croyez-vous Marcel, qu'il soit cinq heures ?" »⁴. Lavagetto associe cette apparition soudaine aux autres symptômes de la fragmentation du personnage, en remarquant « la disponibilité absolue du phantasme [le personnage], le fait qu'il se prête à d'innombrables métamorphoses, surtout sa nature parasitaire qui lui empêche de faire coaguler la matière d'une possible autobiographie dans une biographie fictionnelle fortement individualisée⁵. » De cette perspective, dans *Jean Santeuil* Proust échoue dans la tâche de créer un personnage vraiment indépendant de la personnalité de l'auteur, d'où le manque de cohérence nécessaire à structurer les actions et les expériences vécues, tandis que le profil

¹ Mario Lavagetto, *Quel Marcel ! Frammenti della biografia di Proust*, Turin, Einaudi, 2011, p. 100.

² Than-Vân Ton-That, *Proust avant la Recherche. Jeunesse et genèse d'une écriture au tournant de siècle*, Berne, Peter Lang, coll. « Modern French Identities », 2012, p. 75.

³ Voir encore, par contraste, *RTP IV*, p. 617-618 : « l'idée de ma construction ne me quittait pas un instant. »

⁴ *JS*, p. 181.

⁵ M. Lavagetto, *Quel Marcel !*, cit., p. 109.

psychologique et moral du personnage garde l'uniformité suffisant à le rendre reconnaissable.

Ce mélange d'incohérence de l'action et d'uniformité psychologique permet de préciser la typologie fonctionnelle des matériels biographiques utilisés par Proust. Dans la première étude entièrement dédiée au *Jean Santeuil*, et qui reste encore aujourd'hui l'enquête thématique la plus complète, Mireille Marc-Lipiansky a attribué à plusieurs passages des références ponctuelles dans la vie de l'auteur. Beaucoup de ces épisodes ne seront pas repris dans la *Recherche* ; parmi eux il y a trois catégories de narration, toutes construites avec du matériel autobiographique :

La plus importante est constituée par les données mêmes de la vie de Proust, consignées au fur et à mesure de son expérience, sorte de journal à peine romancé. [...]

Nous avons ensuite ces courts « essais romanesques », où Proust semble avoir tenté de s'éloigner du document autobiographique. Mais s'en éloigne-t-il vraiment ? Quelque soit le sujet auquel il s'attache, aussi différents qu'en soient les motifs extérieurs [...], il finit toujours par leur donner la même orientation, par y introduire les mêmes thèmes. [...]

Nous trouvons enfin les croquis mondains, inspirés de La Bruyère et de Saint Simon.¹

Proust ne reportait pas seulement dans la fiction des événements de sa propre vie privée, documentée par les lettres et les témoignages qui nous sont parvenus, mais aussi des motifs et des thèmes recourant dans sa conversation et sa correspondance. À cette époque, le souci que son roman ne soit pas à confondre avec un recueil de mémoires de l'auteur ne semble pas le préoccuper².

La transposition autobiographique regarde aussi des aspects, comme « les lieux où se situe l'action de *Jean Santeuil*, [qui] délimitent exactement les sphères connues et fréquentées par Proust à l'époque où il écrit son roman »³, que Proust utilisera dans la *Recherche* : ce sont Illiers (ou Éteuilles, ou Sargeau) et Beg-Meil,

¹ Mireille Marc-Lipiansky, *La Naissance du monde proustien dans Jean Santeuil*, Paris, Nizet, 1974, p. 28-29.

² Voir la lettre à Jacques Rivière du 6 février 1914: « si je cherchais simplement à me souvenir et à faire double emploi par ces souvenirs des jours vécus, je ne prendrais même pas la peine d'écrire. », in *Correspondance*, cit., t. XIII, p. 99.

³ M. Marc-Lipiansky, *La Naissance du monde proustien*, op. cit., p. 36.

ces endroits qui ne feront que changer leurs noms en Combray et Balbec. Il y a aussi des passages entiers qui sont presque simplement transposés d'un contexte à l'autre, comme l'épisode du baiser : « Ce sont les deux premières parties de *Jean Santeuil* relatives à l'enfance de l'auteur, qui ont été le plus fidèlement reprises dans la *Recherche du temps perdu*. [...] Le monde de son enfance semble donc bien constituer le noyau primitif de l'inspiration de Proust [...] et quoi qu'il se propose d'écrire c'est toujours à lui qu'il finit par revenir¹. » Ce sont justement des ressemblances au niveau purement textuel qui font penser à *Jean Santeuil*, avec tout son contenu autobiographique, à une sorte d'avant-texte de la *Recherche*.

Le statut du *Contre Sainte-Beuve* est hybride, s'agissant d'un texte autonome avec des parties indépendantes et inachevées, qui peuvent effectivement être considérées comme des brouillons de la *Recherche*. La continuité entre le projet du premier roman et le livre de la maturité est beaucoup plus linéaire, malgré la grande distance en années qui les sépare : « Quand Proust quitte un projet, comme dans le cas de *Contre Sainte-Beuve* et *Jean Santeuil*, il ne le fait pas pour s'engager en quelque chose de nouveau, mais pour présenter le même noyau d'inspiration d'une manière différente, dans l'effort de traduire sa vision². » Par conséquent, en raison de la grande quantité de thèmes du texte final qui sont déjà présents dans le manuscrit de la jeunesse,

on peut affirmer que *Jean Santeuil* satisfait une condition très importante pour la définition d'un avant-texte, en ce qu'il fait partie du procès de développement [...] à l'origine de la *Recherche*. Non seulement on peut diagnostiquer des différences et des similarités entre les deux ouvrages au niveau du contenu et de la technique, mais les différences peuvent être vues comme faisant partie d'un développement global qui a rendu possible le roman final.³

Si cette première tentative romanesque constitue la première étape d'un projet littéraire qui connaît sa réalisation finale dans la *Recherche*, le noyau des problèmes qui font la base de ce projet peut être reconduit aux difficultés de composition par rapport à l'unité de l'œuvre. *Jean Santeuil* a été abandonné dans

¹ *Ibid.*, p. 38.

² M. A. Ramsden, « Jean Santeuil and the Notion of avant-texte: A Case for an Extension of the Term? », *art. cit.*, p. 48.

³ *Ibid.*, p. 50.

un état très fragmentaire en 1899, sans jamais être repris et réordonné par l'auteur ; sa constitution en narration progressive est donc le résultat du travail éditorial achevé la première fois en 1952 par Bernard de Fallois et perfectionné dans l'édition établie par Pierre Clarac avec Yves Sandre en 1971. La dernière édition a le mérite de remettre en ordre les pages en bonne partie éparses de Proust, et en même temps de respecter le texte que l'auteur a laissé inachevé. L'écriture de *Jean Santeuil* suivait en effet l'inspiration instantanée de l'auteur, qui n'avait pas de plan préalable de l'œuvre.

L'interruption du roman a plusieurs causes, mais essentiellement il s'agit de l'incapacité de Proust à cette date de concevoir une trame unique de l'action, tandis que plusieurs passages montrent son intention de raconter la vie de son alter-ego comme un roman de formation¹, du genre du *Künstlerroman* : la vie de Jean, comme celle de son auteur, est marquée d'abord par l'influence de la mère qui croit fermement à l'efficacité pédagogique de l'art et de la poésie: « “Je crois que Jean aimera la poésie, dit Mme Santeuil à son mari” »².

Parmi les scènes et les situations de *Jean Santeuil*, il y en a plusieurs comme cette dernière où la figure du protagoniste, qui est le principal facteur d'unité structurel de l'œuvre, est projetée dans le futur ou dans le passé ; des situations et des personnages se rappellent réciproquement d'un épisode à l'autre, comme l'amour enfantin pour Marie Kossichief (modèle de Gilberte Swann) ou l'amitié avec Bertrand de Réveillon (modèle de Robert de Saint-Loup). Presque aucun épisode de *Jean Santeuil* n'existe en tant qu'unité autonome ; il s'agit plutôt de segments

¹ Plusieurs rapprochements entre ce genre et le premier roman de Proust se trouvent parmi les critiques ; Anne Henry, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 103-104 : « Proust ne pouvait méconnaître qu'un genre littéraire avait prévu des solutions formelles. L'appareil du Bildungsroman consacré aux enfances repose sur une conviction en partie identique à la sienne : par une lente édification la vie se charge d'accroître l'individu, lui apporte d'elle-même ses révélations dont le total constitue le seul savoir digne d'être pris en considération. » On peut mentionner également l'étude Mariolina Bongiovanni Bertini, *Proust e la teoria del romanzo*, Turin, Bollati Boringhieri, 1996, où *Jean Santeuil* est placé sous l'influence directe du *Wilhelm Meister* de Goethe. Plus récemment, sa différence par rapport à la tradition française du roman d'apprentissage a été soulignée par Thanh-Vân Ton-That, (*Proust avant la Recherche, op. cit.*, p. 65) : « Jean Santeuil ne ressemble pas aux héros de romans d'apprentissage traditionnels, puisqu'il ne cherche ni pouvoir, ni fortune, malgré son désir d'ascension sociale et de reconnaissance. »

² JS, p. 211.

d'un ensemble qui ne se donne pas, mais reste à l'état potentiel¹. Ce sont des « notes dont la plupart ont été écrites non dans un souci d'agencement romanesque, mais pour répondre à une exigence intérieure », et souvent il s'agit de morceaux écrits « d'un style elliptique et manifestement improvisé »² : Proust n'a pas vraiment créé de trame romanesque, laissant un grand nombre d'épisodes décousus sans créer de liaisons entre une expérience et l'autre, ni les organiser autour de nœuds narratifs reconnaissables.

L'impression fragmentée que donne *Jean Santeuil* est donc provoquée par une contradiction interne à l'écriture proustienne de l'époque. Proust conçoit le personnage comme étant une unité qui se déroule progressivement dans le temps, et dont toutes les expériences doivent prendre du sens grâce à leur homogénéité, mais cette volonté ne peut pas se réaliser à cause de la forme instantanée dans laquelle se présente l'inspiration de l'auteur : le roman devient une accumulation d'épiphanies qui peuvent être soit narratives, soit digressives, soit dramatisées en dialogue. De cette manière, malgré le fait que d'un point de vue narratif les épisodes restent pour la plus grande partie dépourvus de toute liaison apparente, chaque fragment répond à une idée ou à une unité thématique, que l'auteur ne traduit pas en récit, mais laisse plutôt à l'état abstrait : selon Anne Henry, « si cet ouvrage se laisse lire comme un vrai roman dont l'inachèvement, les repentirs de composition, les bigarrures n'étouffent pas l'unité, c'est que chacune de ses séquences s'articule fidèlement autour d'un système, même si l'invention tente d'y dissimuler sa référence dogmatique »³.

Au dessus du plan fragmentaire de l'action et du personnage qui n'achève pas sa *Bildung*, il existe un plan idéal qui n'arrive pas pourtant à se transfigurer

¹ *Jean Santeuil* représente aussi la difficile transition du genre de la nouvelle et du petit poème en prose sur lesquels Proust s'était exercé avec les morceaux publiés dans *Les Plaisirs et les jours*. Notre perspective, privilégiant le développement du personnage romanesque, ne doit pas faire oublier cet aspect important de la genèse du texte. Voir à cet égard T.-V. Ton-That, *Proust avant la Recherche*, *op. cit.*, p. 30-31 : « *Jean Santeuil* nous montre les métamorphoses de l'écriture à travers la survie ponctuelle et discrète de la nouvelle qui n'est pas seulement une parenthèse digressive au sein d'une trame romanesque encore fragmentaire. [...] Pourtant, si l'on isole du reste du roman ce qui pourrait s'apparenter à une nouvelle, on a l'impression de lire un épisode romanesque dont l'unité est seulement plus nette et qui a une certaine autonomie dans le développement du récit. Finalement, le roman reste le modèle de Proust [...] ».

² P. Clarac, « [*Jean Santeuil*] », *op. cit.*, p. 983 et 986.

³ A. Henry, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, *op. cit.*, p. 98.

dans une trame narrative. Ce n'est pas seulement à partir de la *Recherche* que Proust conçoit une « œuvre dogmatique », et l'évidence textuelle montre dans *Jean Santeuil* d'ailleurs l'importance des lois et des vérités générales : pour Vincent Ferré, « *Jean Santeuil* [...] contient beaucoup de lois ainsi que des séquences proches des passages essayistiques de la *Recherche* »¹. Dans des sections comme « [De l'amour] », la fiction s'enrichit de longues expositions, où le narrateur fait même dialoguer sa pensée avec d'autres théories que la sienne, ou utilise des termes philosophiques, tels « idéalisme » et « matérialisme »².

Le texte le plus autobiographique de Proust est donc aussi « un roman totalement didactique »³, mais il lui manque une unité d'action parce que des « séquences tristes et illuminations heureuses se juxtaposent, privées de cette urgence hiérarchique qu'imposerait l'action "poétique" »⁴. L'écriture du *Jean Santeuil* suit de près l'enseignement philosophique que Proust reçoit à la Sorbonne entre 1893 et 1895 ; son imagination prend donc la direction d'une théorie esthétique plutôt que celle d'une trame romanesque. Tout en étant conscient qu'un roman ne peut pas avoir de la pensée qui ne soit pas rendue contingente au niveau de l'interaction entre des personnages⁵, Proust ne parvient pas encore à écrire en romancier, suspendu entre la forme fragmentaire et épisodique où les faits se présentent à son esprit, et la conscience que « "je ne peux écrire que des idées qui se sont formés dans ma pensée" », comme il notait encore en 1908, dans les carnets en préparation de la *Recherche*⁶. On peut donc reconduire les difficultés dans la composition de *Jean Santeuil* à une indécision poétique qui est aussi le reflet d'une polarisation existentielle entre la matérialité du détail biographique, aussi

¹ V. Ferré, *L'Essai fictionnel*, op. cit., p. 457.

² *JS*, p. 745.

³ A. Henry, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, op. cit., p. 99.

⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁵ « Ne pouvant, dans un récit qui ne peut être qu'une œuvre de sentiment, donner une idée de l'esprit de M. Beulier je me suis attardé ainsi à rappeler quelques-uns des souvenirs de Jean relativement à l'homme que de sa vie tout entière il a le plus admiré. », *JS*, p. 267. « Nous racontons une histoire, et n'avons pas à parler ici des lois de l'esprit », *ibid.*, p. 390.

⁶ M. Proust, *Carnets*, op. cit., p. 69. Luc Fraisse a montré comme la vaste formation philosophique de Proust a été parmi les causes d'une longue « hésitation poétique » qui contredit la distinction nette prononcée entre la littérature et les idées. Voir notamment le commentaire à ce passage (Luc Fraisse, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Paris, P.U.P.S., coll. « Lettres françaises », 2013, p. 304 : « Le rejet ultérieur, passé sa première formation, de la philosophie constituerait donc moins la vérité de l'écrivain qu'une pensée qui nourrit son orientation. »

bien de l'auteur que du personnage, et l'idéalité que Proust attache au principe de composition de l'œuvre, d'abord ici dans la formation du personnage, et plus tard dans la construction même de l'œuvre. Ces deux instances restent séparées dans *Jean Santeuil* : les principes idéaux restent abstraits, n'arrivant pas à se rencontrer avec les principes de la composition narrative, c'est-à-dire à donner du sens aux contenus épars de l'expérience vécue subjectivement.

Autoportrait d'auteur avec ville : sur la relation symbiotique entre les alter-egos de Joyce et le monde de Dublin

Les projets littéraires de Proust et Joyce se ressemblent au début : tous les deux ont commencé par une production fragmentaire, que Proust ordonne dans la matière hétérogène des *Plaisirs et les jours*. Pendant sa jeunesse, Joyce écrit des poèmes qu'il publiera tardivement dans le recueil *Musique de chambre* en 1907 (première édition, revue en 1918 et 1923), et des morceaux en prose recueillis jusqu'en 1904, qu'il appellera plus tard « épiphanies ». C'est toujours à partir de 1904 qu'il décide de convertir un essai refusé par la revue *Dana* (« Portrait de l'artiste ») en un roman portant le titre *Stephen le Héros* qu'il désavoue en 1907 ; il entreprend alors sa réécriture, qu'il publiera finalement en 1916 avec le titre *Portrait de l'artiste en jeune homme*. Le personnage de Stephen Dedalus se distingue de Jean Santeuil en raison de son contexte de classe : il représente la petite bourgeoisie pauvre et précaire¹ d'un pays soumis à l'empire britannique et « éloign[é] du centre de la culture »², tandis que Jean Santeuil et le héros de la *Recherche* reproduisent la condition sociale de l'auteur, appartenant à la grande bourgeoisie parisienne et bien introduit dans quelques-uns des salons les plus élégants de la grande capitale européenne. D'autres différences importantes sont à remarquer : tandis que Proust après *Les Plaisirs et les Jours* et *Jean Santeuil* évolue vers la narration à la première personne, où le narrateur raconte son moi

¹ Voir à cet égard le témoignage de Stanislaus Joyce : « Bien que mon père ait appartenu à la classe des pauvres "méritants", c'est-à-dire de ceux qui méritent d'être pauvres, pendant la deuxième partie de sa longue vie, il était né dans une famille bourgeoise assez aisée, du moins selon la moyenne de l'Irlande. » (*Le Gardien de mon frère* [1957], trad. par Anne Grieve, Paris, Gallimard, 1966, p. 42).

² J. Joyce, « L'Irlande, île des saints et des sages », *art. cit.*, p. 1009.

passé comme s'il s'agissait d'un autre, Joyce n'utilise cette forme qu'à la fin du *Portrait*, où des extraits du journal de Stephen sont insérés, ou de façon parodique dans le chapitre « Les Cyclopes » dans *Ulysse*, où la scène de la bagarre nous est racontée à la première personne par la voix d'un témoin. Mais à part cela, dans ses débuts Joyce reste fidèle au récit objectif à la troisième personne, avec un emploi important du discours indirect libre.

À la différence du personnage de Jean Santeuil, qui est à peu près entièrement remplacé par le narrateur de la *Recherche*, le protagoniste du premier projet romanesque de Joyce maintient son identité et sa personnalité presque inchangée jusqu'à *Ulysse*. Joyce ne quitte le projet de *Stephen le héros* que pour en entreprendre la réécriture en 1907, au même moment où il achève le dernier récit pour le recueil *Dublinois*¹. Après la publication du *Portrait*, Stephen Dedalus est encore le protagoniste des premiers trois chapitres d'*Ulysses*. Pendant 18 ans, de 1904 jusqu'à 1922 le projet de Joyce a comme point de repère un alter-ego qui exprime directement sa position par rapport à la situation politique irlandaise et ses idées sur l'art et la personnalité de l'écrivain, mais lui offre aussi un miroir ironique, dont l'image réfléchie est à la fois le résultat d'une projection et d'un détachement. À la fin de ces 18 années, Stephen Dedalus cesse d'être au centre de l'imaginaire joycien ; il est remplacé par le personnage de Leopold Bloom, moins directement lié à la personnalité de l'auteur, malgré des ressemblances macroscopiques, à commencer par l'âge (quarante ans) quand *Ulysse* est publié en 1922.

Même avant son œuvre majeure, la façon où Joyce perçoit son génie poétique répond à une esthétique très différente de celle que Proust exprime dans le *Jean Santeuil* puis dans la *Recherche* : pour compléter son auto-portrait fictionnel, Joyce ne se contente pas de créer un personnage qui le représente. Sa conception moderne de l'art ne pouvait pas s'épuiser dans le roman de Stephen, figure de l'intellectuel frustré par son contexte provincial. Influencé par le théâtre naturaliste d'Ibsen et Hauptmann, le tableau n'aurait pas été complet sans la

¹ R. Ellmann, *James Joyce, op. cit.*, t. I, p. 318: « Le 6 septembre il avait presque achevé *Les Morts* dont il dicta la fin à Stanislaus quelques jours plus tard. [...] Le 8 il disait à Stanislaus qu'aussitôt après il récrivait complètement *Stephen le Héros* ».

fresque vraisemblable de la réalité qui avait poussé le jeune poète à fuir sa patrie. Le projet autour du personnage de Stephen est d'abord mené parallèlement à celui des *Dublinois*, auquel il commence à travailler l'année même de la rencontre avec Nora Barnacle, connue le 16 juin 1904¹ : *Ulysse* avait été conçu pour la première fois en 1907 comme une nouvelle à ajouter à *Dublinois*² ; il a donc des implications importantes avec la vie personnelle de l'auteur, mais naît du projet d'une narration épique de la réalité irlandaise et non du roman biographique de l'intellectuel aliéné.

Contrairement à Proust, Joyce rend explicites les correspondances entre la vie de l'auteur et son œuvre, déjà dans son premier essai *Le Drame et la vie*, en 1900, et de manière plus détaillée dans *Portrait du jeune artiste par lui-même* en 1904. À partir de ce moment, Stephen Daedalus devient le porte-parole d'une esthétique vitaliste, où les rapports entre l'art, la vie biologique et la personne de l'artiste jouent un rôle fondamental.

L'alter-ego de Joyce s'exprime dans l'observation et dans le dialogue, plutôt que dans l'action³, élaborant ainsi une théorie de la création artistique où la personne de l'artiste est régulièrement posée comme la source primaire du travail littéraire :

Ayant établi [...] la prééminence de la forme littéraire de l'art, il continua [...] à définir les rapports qui doivent subsister entre l'image littéraire, l'œuvre d'art elle-même et cette énergie qui l'avait imaginée et façonnée, ce centre de vie consciente, réagissant, particulière, – l'artiste.⁴

Cette idée ne fait que se radicaliser chez Stephen dans le *Portrait*, mais ce travail de médiation ne se pose plus désormais en termes de division entre artiste et monde extérieur comme rapport sujet-objet. L'art est vu surtout comme puissance vitale, expression naturelle de ce qui réside de plus authentique *interiore homine*. Pour le dire avec Stephen :

¹ Comme le note Richard Ellmann, la rencontre avec Nora fût également décisive pour le contexte d'*Ulysse*, où le récit se développe autour d'une seule journée : le 16 juin 1904. Voir R. Ellmann, *ibid.*, p. 191 : « ce fut cet amour qui donna au 16 juin l'importance d'un talisman aux yeux de Joyce. »

² *Ibid.*, p. 423.

³ Dans l'épisode de la bibliothèque, dans *Ulysse, OC II*, p. 242, un des interlocuteurs qui écoutent les théories de Stephen l'invite à « en faire un dialogue, vous savez, comme les dialogues platoniciens qu'a écrits Wilde. »

⁴ J. Joyce, *Stephen le Héros, op. cit.*, p. 386.

L'art n'est pas une évasion hors de la vie. Il est exactement le contraire de cela. L'art, c'est l'expression même, l'expression centrale de la vie. L'artiste n'est pas un individu qui fait miroiter devant la foule un ciel mécanique. C'est le prêtre qui fait cela. L'artiste tire ses affirmations de la plénitude de sa propre vie, il crée...¹

L'artiste n'imité pas le contenu de son expérience, ne procure pas d'illusions pour délecter ou distraire le public, mais plutôt, comme chez Proust, « il crée » en exposant son expérience dans sa « plénitude » : « l'artiste, il l'imaginait occupant une position de médiateur entre le monde de son expérience et le monde de ses rêves »². Si l'on croit le témoignage de Stanislaus Joyce en 1904, année où commencent à la fois le projet des *Dublinois* et *Stephen le héros*, on comprend que « [s]on frère n'était pas le petit garçon faible et peureux du *Portrait de l'artiste*. [... le] *Portrait de l'artiste* n'est pas une autobiographie. C'est une création littéraire³. » Certes, par rapport à des noms d'alter-ego tels Jean Santeuil ou Gregor Samsa, « Stephen » et « Daedalus » ont des références symboliques qui se manifestent même au lecteur le moins attentif.

Joyce associe le nom du premier martyr de la religion chrétienne avec celui du premier artiste, constructeur et innovateur, pour synthétiser sa propre condition de contrainte dans la société irlandaise et l'inventivité du poète-constructeur : « dans le *Portrait* la référence contenue dans le nom “Daedalus” enrichit chez Joyce la refonte de sa propre vie en y ajoutant une dimension mythique »⁴. Évidemment Joyce a un penchant pour la transfiguration directe des faits réels dans des figures symboliques qu'il prend dans la tradition, « comme Ibsen, Joyce aurait élevé le détail naturaliste au niveau dramatique de l'art symbolique »⁵. Stanislaus tient à souligner la présence des procédés de transformation : « mon frère s'est servi de lui-même comme modèle et s'est inspiré de nombreux faits tirés de son expérience personnelle. Mais ces faits ont été modifiés, et d'autres ont été ajoutés par son imagination⁶. » Le travail littéraire de Joyce a beaucoup à voir avec l'expérience personnelle, comme nous le

¹ *Ibid.*, p. 395.

² *Ibid.*, p. 387.

³ S. Joyce, *Le Gardien de mon frère*, *op. cit.*, p. 38.

⁴ S. Nalbantian, *Aesthetic Autobiography*, *op. cit.*, p. 118.

⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁶ S. Joyce, *Le Gardien de mon frère*, *op. cit.*, p. 38.

confirme toujours Stanislaus : « aucun auteur de langue anglaise depuis Sterne n'a autant exploité la matière infime et ingrate de son expérience immédiate que mon frère, qui donnait ainsi de la précision à ses personnages ou complétait son tableau d'un milieu social. »¹

À la différence de Proust, qui suggérait de sélectionner dans sa propre vie ce qui était « au fond », le distinguant ainsi de la sphère pratique, chez Joyce le travail de sélection de l'expérience vécue n'a pas de critères *a priori*, s'appliquant à tout ce qui engendre une impression sans vraie distinction entre la vie privée et la sphère publique : « Le poète est le centre d'intensité de la vie de son époque, avec laquelle nul autre n'a des rapports plus essentiels que les siens. Lui seul est capable d'absorber la vie qui l'entoure et de la projeter à nouveau dans l'espace parmi les musiques planétaires². »

Le jeune Proust cherchait dans sa propre expérience des moments privilégiés d'inspiration ; inversement Joyce « trouvait sa matière dans sa vie personnelle de tous les jours », et plus encore que chez le Français, pour l'Irlandais « un des aspects primaires de [son] art peut être reconnu dans l'activité de la perception. » On comprend alors la différence essentielle de la conception de l'art, selon l'expression que lui donne Proust dans *Contre Sainte-Beuve* et Joyce à travers les théories de Stephen : dans les deux cas, l'art a pour but de transcender et recréer l'expérience vécue par le sujet créateur ; mais pour le premier il s'agit d'un mouvement qui retrouve l'extérieur éclairci dans le souvenir, dans l'espace des instants privilégiés, tandis que pour Joyce/Stephen il s'agit d'un mouvement vitaliste extraverti, où ce n'est pas, comme chez Proust, le monde extérieur qui révèle la vérité de l'individu, mais au contraire la forme de vie spéciale de l'artiste qui irradie et dévoile la vérité sur la réalité contingente.

La portée collective de l'action de l'artiste et sa fonction révélatrice se maintiennent et se renforcent dans les propos tenus par Stephen dans *Ulysse*. Dans le chapitre « Charybde et Scylla », Stephen défend sa lecture biographique de

¹ *Ibid.*, p. 52.

² J. Joyce, *Stephen le Héros*, *op. cit.*, p. 389. « *The poet is the intense centre of the life of his age to which he stands in a relation than which none can be more vital. He alone is capable of absorbing in himself the life that surrounds him and of flinging it abroad again amid planetary music.* » (SH, p. 85).

*Hamlet*¹ des interlocuteurs qui l'accusent de rendre triviale la pure poésie de Shakespeare, à travers une formulation théorique apparemment très différente de celle donnée dans le *Portrait* : « De même que nous ou Dana notre mère, dit Stephen, tissons et détissons au cours des jours la trame de nos corps, dont les molécules font ainsi la navette, de même l'artiste tisse et détisse son image. »²

Même dans le *Portrait* l'artiste était comparé à un Dieu, mais c'était un « Dieu indifférent » à la constitution aérienne, toujours présent mais invisible³. On peut bien dire que les traits de la divinité artiste sont ici connotés de façon opposée : il s'agit maintenant d'une entité maternelle, qui crée ses créatures de sa propre substance, et dont l'image est autant concrète que changeante, en perpétuelle transformation. Encore une fois, l'investissement subjectif de la part de l'artiste est une condition essentielle à l'universalité de l'œuvre : l'art est ici envisagé comme étant un processus matériel et biologique, qui ne réside pas tant dans l'esprit de l'artiste que dans sa personne. De cette manière, l'artiste se regarde toujours de l'extérieur, un peu détaché de lui-même, pour mieux comprendre le lien universel commun aux différentes formes de vie : « Pour un homme doué de cette chose bizarre, le génie, sa propre image est le parangon de toute expérience, matérielle ou morale »⁴, estime toujours Stephen dans *Ulysse*. Lorsque chez Proust la fréquentation mondaine et les amitiés sont présentés comme une perte de temps pour l'écrivain, qui le distraient de lui-même et de son travail, dans la théorie de Stephen la rencontre avec nos semblables nous permet de progresser dans la connaissance de nous-mêmes :

Nous marchons à travers nous-mêmes, rencontrant des voleurs, des spectres, des géants, des vieillards, des jeunes gens, des épouses, des veuves, et de vilains-beaux-

¹ Cette théorie avait été effectivement conçue pour la première fois par Joyce le 16 juin 1904, selon le témoignage recueilli dans R. Ellmann, *James Joyce*, cit., p. 191 : « Ce fut ce jour-là, ou du moins dans le courant de juin, qu'il commença d'édifier sa théorie suivant laquelle Shakespeare n'était pas le Prince Hamlet, mais son père trompé par la reine avec son frère comme le fut Shakespeare ». Le thème de l'adultère et de l'usurpation traversent d'ailleurs autant l'histoire de Stephen que celle de Bloom et encore celle du même Joyce.

² J. Joyce, *Ulysse*, OC II, p. 221.

³ J. Joyce, *Portrait*, OC I, p. 742 : « l'artiste, comme le Dieu de la création, reste à l'intérieur, ou derrière, ou au-delà, ou au-dessus de son œuvre ».

⁴ *Ibid.*, p. 222.

frères. Mais toujours nous rencontrant nous-mêmes. Le dramaturge qui écrit le folio de ce monde et l'écrivit mal [...] est sans doute tout dans tout dans nous tous¹

Ce qui rapproche Proust et Joyce c'est toutefois l'intention de créer un personnage qui réfléchit plusieurs aspects concrets et spirituels de l'auteur, même si cette intention commune se déploie de façon différente : Proust ne tient pas tellement à transposer n'importe quel fait de son expérience personnelle dans la fiction, mais il cherche plutôt à rendre les méditations qu'elle lui a suggérées. Ce sont des idées personnelles, et non des événements, qui constituent le moi fictionnel du roman proustien, ainsi que son contraste avec la vie effectivement vécue et l'impossibilité, au début, de passer d'une inspiration fragmentaire à la forme romanesque : *Jean Santeuil* apparaît d'autant plus comme un conte autobiographique qu'il est, au fond, une accumulation de faits personnels que l'auteur cherche à ordonner, sans y réussir, dans l'évolution progressive d'un sujet vers la compréhension de vérités tragiquement ratée au cours des aléas de la vie. Dans le cas de Stephen, en revanche, l'artiste ne répond pas à une vocation, mais suit un destin dans lequel il ne cesse jamais de croire : les cinq chapitres qui constituent le *Portrait de l'artiste en jeune homme* ne nous racontent pas l'apprentissage de l'écrivain, la correction de ses erreurs, mais les moments significatifs qui composent sa personnalité. Joyce ne procède pas de façon dogmatique, en séparant l'erreur de la vérité, posant la supériorité d'un point de vue rétrospectif, qui distingue le moi qui raconte et qui écrit d'un moi qui vit et fait des erreurs : Stephen est déjà artiste sans le savoir dès le début de sa vie, avec son hypersensibilité esthétique, sa croyance en une vérité transcendante, sa sensualité et aussi par la souffrance que provoque chez lui la contrainte de l'autorité morale, familiale et culturelle.

La relation entre l'art et la subjectivité chez Joyce ne prend pas la forme du récit autobiographique où les événements atteignent leur signification par la stricte et univoque succession chronologique, mais rentre plutôt dans le genre de l'autoportrait, qui selon Michel Beaujour « se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un déploiement

¹ *Ibid.*, 241.

logique, assemblage ou bricolage d'éléments sous des rubriques »¹. Si les fragments de *Jean Santeuil* ressemblent effectivement à des noyaux thématiques isolés, le narrateur ne parvient pas à les assembler logiquement, mais les juxtapose simplement, au fur et à mesure que l'inspiration se présente ; par contre, le personnage de Jean auquel ces fragments se réfèrent, nous donne l'impression d'être pris dans un devenir, suspendu entre le passé et le futur qui constituent le récit de sa vie. Tout en les numérotant sans leur donner de titres, Joyce utilise lui aussi les cinq chapitres du *Portrait* comme des « rubriques », regroupant ainsi la vie de Stephen en thèmes, constituant le modèle exemplaire de l'artiste moderne, plutôt que le compte rendu d'une vie particulière. Ces thèmes, on pourrait les intituler, en suivant l'ordre des chapitres, « sensibilité », « souffrance », « désir », « transcendance », « exil ». Ce qui compte, c'est le fait que le bout du chemin accompli par le protagoniste ne nie pas son début, comme cela advient souvent dans les sources traditionnelles du *Bildungsroman* dont Proust s'inspire à l'époque de *Jean Santeuil* : la signification du développement de Stephen par contre n'est pas « dogmatique », mais organique, dans la mesure où elle suit le développement naturel et nécessaire d'un organisme vivant.

L'autre aspect de la différence entre le modèle autobiographique proustien et le portrait joycien, c'est leur relation différente à l'universel. Proust veut utiliser d'abord le récit personnel comme prétexte pour une réflexion où les idées sont énoncées librement par le narrateur, alors que Joyce modèle son alter-ego d'une façon différente, où la personnalité et l'expérience individuelles (deux notions qui viennent presque à coïncider dans le *Portrait*) sont présentées toujours comme répondant subjectivement au monde extérieur. Les étapes de la formation de Stephen correspondent à autant d'états d'esprit que le protagoniste développe en réponse au langage de son entourage, que ce soient les sons qui frappent son ouïe lors de sa première enfance, soient-il les camarades au collège des jésuites, que ce soit le sermon infernal du père Arnall qui le conduit à la conversion. De cette manière, le caractère individuel est représenté comme image composée des réfects

¹ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 8.

du monde ou, selon la règle de l'autoportrait, comme miroir reproduisant l'« univers des choses » comme un microcosme :

le discours de JE et sur JE devient un microcosme ou discours collectif sur l'univers des choses [...]. *Non pas portrait solipsiste – ou narcissique – d'un Je coupé des choses, ni description objective des choses en elles-mêmes, indépendamment de l'attention que le Je leur porte : l'autoportrait est une prise de conscience textuelle des interférences et des homologues entre le JE microcosmique et l'encyclopédie macrocosmique.*¹

Cette relation de la subjectivité au monde n'est pas seulement caractéristique du *Portrait*, mais du projet littéraire de Joyce jusqu'en 1922. *Dublinois* et, surtout, *Ulysse* complètent cette intention à travers le récit encyclopédique de Dublin.

Dans sa démarche, par rapport à Kafka et Proust, Joyce est sans doute le plus exact dans l'acte de reproduction de l'expérience vécue : là où Proust se permet des imprécisions ou décide consciemment de masquer les sources réelles des personnages et des situations, « Joyce n'a camouflé aucun détail, mais son habileté ingénieuse leur a donné une aura stylisée »². Cette quête de précision est attestée par une lettre³ d'où l'on comprend que Joyce utilise des éléments récurrents et banals de la vie dublinoise comme des « *ready made* », qu'il utilise pour composer le paysage moral de la ville⁴, l'accord ou, plus souvent, le contraste avec les espérances et les désirs de ses habitants : comme le note Nalbantian, « si les rues et les lieux de la Dublin de Joyce se donnent de façon réaliste et portent leur vrai nom, elles sont en même temps symboliques. C'est la dissection de Dublin par la conscience des personnages qui recrée le Dublin fictionnel⁵. »

Dans *Dublinois* (1903-1914), comme plus tard dans *Ulysse*, Joyce mêle les matériaux pris dans sa documentation avec des références et des épisodes concernant sa vie ou celle de son entourage ; comme dans le *Portrait*, les

¹ *Ibid.*, p. 30 (nous soulignons).

² S. Nalbantian, *Aesthetic Autobiography*, *op. cit.*, p. 105.

³ Dans la lettre du 24 septembre 1905 à Stanislaus Joyce, in *OCI*, p. 1171-1173, Joyce demande à son frère, qui ne l'a pas encore rejoint à Trieste, de se documenter sur quelques-uns des détails réalistes inclus dans les récits de *Dublinois* pour en confirmer l'exactitude.

⁴ Lettre à Grant Richards du 5 mai 1906, *OC I*, p. 1179 : « Mon intention était d'écrire un chapitre de l'histoire morale de mon pays ».

⁵ S. Nalbantian, *Aesthetic Autobiography*, *op. cit.*, p. 53.

différents thèmes traités dans les nouvelles suivent l'ordre croissant de l'âge des personnages principaux, passant ainsi de l'enfance des premiers récits à la jeunesse et à l'âge adulte, jusqu'à la vieillesse et à la mort dans le récit final « Les Morts [*The Dead*] »¹.

Les clés des personnages joyciens sont toutes à retrouver parmi les membres les plus importants de son entourage : en ordre décroissant d'importance, son père John Joyce (Tom Kernan dans *La Grâce*, Simon Dedalus dans le *Portrait* et *Ulysse*, Leopold Bloom dans *Ulysse*), sa femme Nora Barnacle (Éveline dans la nouvelle éponyme, Gretta Conroy dans *Les Morts*, Molly Bloom dans *Ulysse*), son frère Stanislaus (Maurice dans *Stephen le Héros*), sa mère Mary Joyce (la mère de Stephen, évoquée notamment dans la section *Télémaque* d'*Ulysse*). Des figures moins centrales apparaissent aussi, tels les amis de collège et d'Université (Saint-John Gogarty, Vincent Cosgrave), qui fournissent notamment les modèles pour les différents interlocuteurs de Stephen, et les prêtres jésuites de Conglowes, l'institut où Joyce a reçu son éducation jusqu'à ses dix-huit ans.

Joyce utilise aussi la technique de la composition, distribuant ses traits parmi différents personnages : il se projette également dans Stephen Dedalus et Leopold Bloom, comme s'il s'agissait de représenter son moi respectivement à l'âge de vingt et de quarante ans. Petit Chandler dans « Un petit nuage » et Gabriel Conroy dans la nouvelle « Les Morts », expriment des idées et opinions proches des siennes, notamment concernant le métier d'écrivain et l'intolérance pour le contexte irlandais.

¹ Lettre à Grant Richards du 5 mai 1906, *OC I*, p. 1179 : « j'ai choisi Dublin comme cadre parce que cette ville me semblait le centre de [l]a paralysie [de l'Irlande]. J'ai essayé de la présenter au public [...] sous quatre de ses aspects : enfance, adolescence, maturité et vie publique. Les nouvelles sont classées dans cet ordre. » À cette époque, la nouvelle *Les Morts* n'avait pas encore été composée : elle sera écrite l'année suivante à la lettre. « Les Morts » est divisée en deux parties, la première présentant effectivement un épisode de « vie publique » et la deuxième dominée par la présence d'un défunt et l'idée de la mort. En tout cas, Joyce se réfère aux différentes périodes de la vie humaine comme aux « aspects » d'un seul objet – la paralysie irlandaise –, et non aux étapes d'un chemin, confirmant ainsi sa familiarité avec le procédé portraitiste, plutôt qu'avec l'autobiographie, malgré le fait que celle-ci soit la source primaire des récits, comme il le déclare dans la suite de la lettre : « il faudrait être très audacieux pour oser transformer ce qu'on a vu ou entendu ».

Retravailler ces éléments signifie, chez Joyce comme chez Proust, leur donner une certaine « aura » esthétique en cherchant une correspondance entre le particulier et l'idéal, mais en utilisant des procédés différents : l'investissement émotif sur les choses équivaut chez Proust à leur soustraction de la contingence qui définit la sphère empirique, de leur particularité dans l'espace et dans le temps. Cette dématérialisation du sensible est dès le début la clé de la mémoire involontaire, mais c'est aussi la plus grande difficulté qui se présente à une écriture romanesque fondée sur des liens empiriques, répondant aux notions communes de l'espace et du temps.

Dans le cas de Joyce l'esthétisation des éléments pris du contexte réel n'implique pas une altération de leur échelle : sans sortir du plan de la matérialité et du sensible, il s'agit de rechercher dans le particulier ce qui se présente comme commun à la pluralité des phénomènes, puisque « ce qui arrive dans le microcosme, arrive aussi dans le macrocosme »¹, si l'on suit la ligne de Suzanne Nalbantian. Cette même correspondance relie le récit d'un seul personnage que constitue le *Portrait* à la perspective multiple des personnages de *Dublinois* : « Bien que le roman soit objectif, nous sommes pour ainsi dire au centre du cerveau de Stephen, depuis le début jusqu'à la fin. Le tableau est vu de l'intérieur ; le dessein de ce recueil de souvenirs est de peindre le modèle de l'extérieur »². Le roman et les nouvelles fonctionnent donc comme deux perspectives différentes et complémentaires sur la même réalité, qui trouveront leur synthèse dans *Ulysse*.

La transposition de soi dans l'écriture kafkaïenne

Les biographies et les mémoires de personnages historiques étaient des lectures appréciées de Kafka, et pourtant, les récits à la première personne ne sont pas nombreux, et même si plusieurs éléments de sa fiction, notamment dans *Le Verdict*³ et dans *La Métamorphose*, renvoient directement à l'auteur et à son

¹ S. Nalbantian, *Aesthetic Autobiography*, op. cit., p. 105.

² S. Joyce, *Le Gardien de mon frère*, op. cit., p. 39.

³ Dans la note du 12 février 1913, in *OC III*, p. 297, Kafka transcrit la réaction de Ottila à la lecture du récit : « Ma sœur m'a dit : "C'est notre appartement." Je m'étonnai qu'elle eût mal

entourage, il n'y a pas chez Kafka, contrairement à Proust et Joyce, la présence d'un « style autobiographique »¹.

Plusieurs commentateurs estiment pourtant que la référence autobiographique dans les romans de Kafka n'est ni occasionnelle ni arbitraire, mais qu'elle a une valeur structurelle : « chez Kafka, ce qui est noté comme appartenant à la “sphère privée”, est aussi valable pour beaucoup de ses textes “littéraires” »². Cette liaison entre la vie de Kafka et son œuvre ne se passe pas, comme chez Joyce, par l'insertion de détails exacts de son milieu ou de son entourage ; il ne déclare pas non plus un pacte autobiographique dans son écriture fictionnelle, comme Proust le fait de manière ambivalente à l'époque de *Jean Santeuil*, puisque Kafka n'a jamais écrit de romans racontant la biographie d'un alter-ego, ni de portraits de la vie pragoise.

La publication des journaux et des lettres a permis d'étudier la méthode de travail de Kafka, mettant à disposition ses notes, réflexions et exutoires à l'égard de sa relation avec la littérature : le mot *Literatur* est employé principalement pour définir la littérature comme tradition ou institution, tandis que des mots comme *Dichtung* ou *Poesie* sont employés rarement pour définir le travail de l'écrivain ; on vérifie par contre la prévalence absolue du terme *Schreiben*, que Kafka utilise sans faire de distinction nette entre sa signification pratique et le sens proprement littéraire. Dans le contexte de l'écriture privée, et notamment des journaux, cette indistinction n'est pas un indice de manque d'attention, mais au contraire de la « valeur existentielle dont est chargé l'acte de l'écriture » : le fait de se percevoir comme écrivain et employé en même temps provoque chez Kafka un clivage profond, où « la vie se coagule dans un schéma binaire, qui la fait percevoir seulement selon la modalité de l'écriture ou de la non-écriture »³.

La relation entre la vie et l'écriture dans la poétique proustienne peut se synthétiser comme une exclusion des éléments comme l'habitude et la mondanité, pour privilégier les vérités profondes que la mémoire dévoile avec la distance

compris la distribution des lieux et lui dis : “Mais, dans ce cas, il faudrait que le père habitât au W.C.. »

¹ S. Nalbantian, *Aesthetic Autobiography*, op. cit., p. 44.

² Jörg Wolfardt, *Der Roman bin ich. Schreiben und Schrift in Kafkas Der Verschollene*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, coll. « Epistemata », 1996, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 11.

temporelle ; dans le cas de Joyce, l'écrivain est quelqu'un qui se réalise en se reflétant dans la réalité qui l'entoure, mais pour que cela puisse se réaliser il doit se détacher également des liens moraux, religieux et même affectifs, dans une attitude de divine indifférence qui lui permette de manipuler la matière de ses perceptions. En revanche, vue l'absence de déclarations de poétique cohérentes et systématiques, on doit se baser essentiellement sur ses notes de journal et ses lettres ; dans ces contextes Kafka utilise très rarement les concepts abstraits d'« art » ou de « beauté », qu'on trouvait souvent chez Proust, et aucune image idéale de « l'écrivain » à l'instar de celle présentée par Stephen Dedalus n'est évoquée. La référence et l'allusion à la fonction de l'art et à la figure de l'écrivain chez Kafka sont toujours définies à partir de lui-même, comme s'il existait un rapport symbiotique entre la personnalité individuelle et l'écriture, ayant pour effet d'exclure *a priori* toute indication qui ne relève pas ponctuellement de sa propre expérience d'écrivain ou de lecteur, puis toute activité étrangère au travail littéraire, orientant finalement son existence même en fonction de l'écriture : « Ma façon de vivre est organisée uniquement en fonction de la littérature [*das Schreiben*] »¹.

La période ouverte par les fiançailles avec Felice Bauer est aussi celle de la composition du *Verdict*, le premier récit dont Kafka se sent vraiment satisfait. À partir de ce moment, dans la correspondance intime et les journaux, Kafka présente la littérature comme la certitude d'un destin personnel qui exclut d'autres possibilités, notamment celle du mariage. Kafka se montre fort pessimiste face à la possibilité de construire un foyer familial, accusant sa faiblesse dans la vie pratique, sa mauvaise expérience des relations familiales, l'angoisse permanente qui lui fait sembler impossible toute résolution, mais il ne veut surtout pas abandonner la littérature, qui est pour lui un espace où être authentiquement « lui-même » : « Je crois que tu n'as pas suffisamment compris que la littérature [*Schreiben*] constitue mon unique possibilité d'existence intérieure [*innere*

¹ Lettre à Felice Bauer du 1^{er} novembre 1912, in *OC IV*, p. 29. « *Meine Lebensweise ist nur auf das Schreiben hin eingerichtet* ». (FKKA 8, p. 203)

Daseinsmöglichkeit]. »¹ Avant et après avoir éprouvé le sentiment de réussite donné par *Le Verdict*, Kafka exprime cette relation exclusive que la littérature entretient avec son « vrai moi » :

On peut parfaitement discerner en moi une concentration au profit de la littérature [*Schreiben*]. Quand il fut devenu évident dans mon organisme que l'orientation de ma nature vers la création littéraire [*Schreiben*] était la plus productive, tout se pressa dans ce sens et laissa inoccupés ceux de mes talents qui se tournaient vers les joies du sexe, du boire, du manger, de la réflexion philosophique et en tout premier lieu, de la musique. J'ai maigri de tous ces côtés. [...] il ne me reste qu'à chasser mon travail de bureau de cette vie commune pour commencer ma vraie vie [*mein wirkliches Leben*], dans laquelle mon visage pourra enfin vieillir naturellement avec les progrès de mon œuvre.²

En 1912, Kafka interprète sa faiblesse corporelle comme un signe de la prescience de son organisme à l'égard de sa vocation, qui n'a pas encore trouvé la manière de s'exprimer à cause de la contrainte extérieure du travail de bureau. Comme Proust et Joyce, Kafka considère la vie d'écrivain comme une sorte de rachat de soi-même face aux aspects les plus prosaïques et aliénants de la vie commune, et notamment, à l'instar de l'écrivain irlandais il considère sa vocation comme un destin, une condition naturelle qui n'a pas été choisie ni imposée par le contexte culturel, qui est au contraire, dans les deux cas, assez hostile. À l'inverse, dans le cas de Proust, la vocation littéraire est reconnue par un retournement de la conscience sur elle-même *a posteriori*, tandis que, au cours de la narration, les « moments privilégiés » qui inspirent Jean Santeuil et le jeune narrateur sont les indices d'une grande œuvre idéale à venir, et non pas de ce « talent » pratique que Kafka évoque dans les journaux ; Stephen Dedalus pense également à « l'image » collective que la personnalité de l'artiste constitue au sein de sa personnalité comme quelque chose que l'écriture doit juste matérialiser, à l'instar d'un « *handiwork* », un travail manuel : chez Kafka c'est la pratique même de l'écriture qui permet la formation de cette image, laquelle ne lui préexiste pas. Pour cette raison l'idéalisation de l'écriture n'implique pas une négation de la contingence en tant que telle : Kafka considère ses œuvres dans une perspective à court terme,

¹ Lettre à Felice Bauer du 20 avril 1913, *ibid.*, p. 371. « *Ich glaube Du hast es nicht genug begriffen, dass Schreiben meine einzige innere Daseinsmöglichkeit ist.* » (FKKA 8, p. 171).

² Note du 3 janvier 1912, *OC III*, p. 213.

s'occupant surtout d'une œuvre spécifique, sans chercher de critères généraux : comme le note Jürgen Demmer, « il parle très rarement de son écriture dans son ensemble, mais presque toujours seulement à propos d'une écriture particulière qu'il vient d'entreprendre ou qu'il vient d'abandonner¹. »

Après l'extase créatrice à la fin de 1912, une nouvelle phase s'ouvre pour Kafka², à partir de laquelle sa prédestination à l'écriture est désormais une certitude. On retrouve à peu près le même ton des lettres à Felice en 1914, avec un écart considérable par rapport à celui d'avant la composition de *Le Verdict* :

Considéré du point de vue de la littérature [*Litteratur*], mon destin est très simple. Mes dispositions pour décrire [*der Sinn für die Darstellung*] ma vie intérieure, qui a quelque chose d'onirique, ont fait tomber tout le reste dans l'accessoire, et tout le reste s'est affreusement rabougri, ne cesse de rabougir. Rien d'autre ne pourra jamais me satisfaire.³

En 1914, « la vraie vie de Kafka » a commencé, et comme avant il s'agit pour lui d'un « *Sinn* », d'une disposition qui est expression vitale, et qui se réalise malgré toutes les entraves : « mais j'écrirai en dépit de tout, à tout prix ; c'est ma manière de me battre pour me maintenir en vie »⁴. La menace principale au travail d'écriture n'est plus le bureau, mais le mariage avec Felice Bauer, la perspective

¹ Jürgen Demmer, *Franz Kafka. Der Dichter der Selbstreflexion. Ein Neuanatz zum Verstehen der Dichtung Kafkas, dargestellt an der Erzählung „Das Urteil“*, Munich, Fink, 1973, p. 93.

² Je suis ici la périodisation de l'œuvre de Kafka, désormais classique chez les commentateurs, qui divise l'ensemble de son écriture en trois phases : « l'œuvre de jeunesse [*die Jahre frühen Werkes*] », comprend les premières proses symbolistes, regroupées et intitulées posthument *Description d'un combat* (1903-1904), jusqu'à la publication du recueil *Regard* en 1912 ; la « phase moyenne [*die Jahre des mittleren Werkes*] » va de la composition du récit *Le Verdict* à la fin de 1912 jusqu'à la première moitié de 1917, où Kafka compose la plus grande partie des récits qui seront publiés dans le recueil *Un médecin de campagne* (1919) ; la « phase tardive [*die Jahre des späten Werkes*] », commence par les méditations métaphysiques notées dans les « feuillets Zürau entre la fin de 1917 et le début de 1918, et termine avec les derniers ouvrages écrits avant sa mort : notamment *Le Château* (1922) et les récits regroupés dans le recueil *Un artiste de la faim* [*Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten*], auquel Kafka travail de 1922 jusqu'à sa mort en 1924. (Manfred Engel, Bernd Auerochs (dir.), *Kafka-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2010, p. 1-27.

³ Note du 6 août 1914, in *OC III*, p. 360.

⁴ Note du 31 juillet 1914, in *OC III*, p. 283. Dans les rares cas où Kafka utilise le terme « littérature » pour se référer à son travail d'écrivain, il établit toujours des distinctions du même ordre que celle entre le sens institutionnel ou romantique et son idée d'« écriture ». Voir notamment la lettre à Felice du 14 août 1913, *OC IV*, p. 461 : « Je n'ai aucun intérêt artistique, mais je consiste en littérature, je ne suis rien d'autre et ne peux être rien d'autre. » (« Nicht einmal das "künstlerische Interesse" ist wahr, es ist sogar die falscheste Aussage unter allen Falschheiten. Ich habe kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur, ich bin nichts anderes und kann nichts anderes sein. ») (*BF*, p. 444.)

d'une vie normale, en bon père de famille, ce qui signifie aussi devenir comme Hermann Kafka. À partir de ce moment, l'écriture se « spécialise » : en adoptant le point de vue de la « littérature », Kafka comprend que son intériorité, son angoisse et ses indécisions constituent le territoire que la fiction doit « *Darstellen* », c'est-à-dire à la fois représenter et constituer.

Comme Proust et Joyce, Kafka exprime l'idéal de l'écriture par opposition à la contrainte du quotidien, dont il fait pourtant une critique beaucoup plus ponctuelle et moins ambivalente : il s'en prend d'abord au travail de bureau, puis aux relations familiales, à l'aliénation de la grande ville, mais aussi au sentiment de son inaptitude corporelle et spirituelle, provoqué surtout par la comparaison constante avec la figure accablante du père Hermann. Si chez Proust et chez Joyce les entraves à la vie esthétique viennent à l'artiste entièrement de l'extérieur – paralysie irlandaise, vice des mondains –, chez Kafka toute accusation est d'abord dirigée contre lui-même, comme l'on peut observer dans la note située à l'ouverture de son journal, « il faut qu'une ligne au moins soit braquée chaque jour sur moi », la préposition « *gegen* », suppose au fond de l'autoanalyse une intention consciente de s'accuser et de se surveiller, qui prend souvent la forme d'un soliloque où il s'adresse à lui-même à la deuxième personne. Il s'agit d'un imaginaire du conflit fortement intériorisé, évoluant au fil du projet d'écriture kafkaïen, du premier fragment narratif qui nous soit parvenu, *Description d'une bataille* [*Beschreibung eines Kampfes*] (1904-1911), jusqu'au *Château* (1922) et aux dernières entrées du journal¹. Comme Marthe Robert l'a constaté à l'égard du récit « Les Recherches d'un chien » (1922), Kafka utilise la fiction d'abord pour mettre en scène les conflits engendrés par son angoisse, puis l'écriture devient le moyen de la recherche d'une solution qu'on trouve symbolisée par les investigations du personnage principal :

le Chien n'a rien en commun avec le personnage d'un conte merveilleux ou d'un conte moral ; Kafka ne se sert pas de lui pour dépayser le lecteur [...]. Le Chien [...] lui permet d'explorer toutes les possibilités d'issues, toutes les interprétations de sa

¹ Note du 12 juin 1923, *OC III*, p. 551 : « De plus en plus timoré pour écrire. Cela est compréhensible. Chaque mot, retourné dans la main des esprits – ce tour de main est leur geste caractéristique – se transforme en lance dirigée contre celui qui parle. Une remarque comme celle-ci tout particulièrement. »

situation qu'il n'a pas encore découvertes ou que, par honte, par pudeur ou pusillanimité, il préfère ne pas envisager.¹

L'écriture est donc un moyen que l'écrivain utilise pour dire la vérité sur soi-même, d'une manière qui n'est ni (comme chez Proust) le récit *a posteriori* d'une vie fictionnelle inspirée par des faits autobiographiques, puisqu'elle est par elle-même expression vitale, vie en train de se faire et de se produire ; ni comme chez Joyce, une image exacte du monde de l'artiste, parce que détachée de la représentation contingente du monde pour constituer le monde intérieur en « vie réelle [*wirkliches Leben*] ».

Le moment de soudure entre fiction et écriture de soi est sans doute à la fin de l'année 1912, quand la nuit du 22 au 23 septembre Kafka compose le récit *Le Verdict*. Il travaille dans la même période à *La Métamorphose* et au roman *L'Oublié* [*Der Verschollene*], dont il décide de garder pour la publication seulement le premier chapitre, *Le Soutier*. Au cours de l'année suivante, il reconnaît le lien de famille existant entre les trois récits fictionnels, qu'il décide alors de publier dans un même volume chez l'éditeur Kurt Wolff :

Le Soutier, La Métamorphose (qui a 1 fois et 1/2 le volume du *Soutier*), et *Le Verdict* font extérieurement et intérieurement partie d'un même ensemble, il y a entre eux un lien visible, et plus encore un lien secret que je ne voudrais pas renoncer à illustrer, en les ressemblant dans un livre intitulé par exemple *Les Fils*.²

Le message à l'éditeur montre l'ambivalence du lien entre les trois récits : d'un côté, d'un point de vue macroscopique, leurs trames racontent l'histoire de relations de famille ; de l'autre côté, d'une façon plus subtile, le titre du recueil indiqué par Kafka pourrait faire allusion au fait de regarder son œuvre en « père de famille ». En fait, Wolff publie les trois contes séparément, mais quatre ans plus tard Kafka recycle le titre qu'il aurait voulu donner à ce triptyque, l'employant pour le récit « Onze fils » (1917) : selon le témoignage de Max Brod, et comme l'a aussi démontré Malcolm Pasley, le titre se réfère aux onze autres récits qui composent le recueil *Un Médecin de campagne* (1919).

Des commentateurs ont interprété ce récit en relation à un changement de l'opinion de Kafka à l'égard de la figure du père :

¹ M. Robert, *Seul, comme Franz Kafka*, op. cit., p. 34.

² Lettre à Kurt Wolff du 11 avril 1913, *OC III*, p. 710.

Les relations passionnées, souvent proches de la haine, que Kafka entretient avec son père, qui ont si fréquemment alimenté son œuvre littéraire et qui provoqueront, trois ans plus tard, la fameuse *Lettre à son père*, semblent avoir, dans cette période de relatif apaisement, cédé la place à une réflexion objective sur la paternité. Dans le même temps, acceptant ce retournement de perspective, il se voit lui-même comme son père pouvait le voir.¹

L'apaisement temporaire avec son père serait donc l'occasion qui procure à Kafka la possibilité de se mettre à sa place et d'expérimenter ainsi le sentiment paternel. Cette explication s'adapte aussi au « Souci du père de famille », toujours inclus dans le recueil de 1919, et vraisemblablement composé en 1917 ; mais en réalité la métaphore parentale apparaît déjà dans le commentaire que Kafka fait de *Verdict* dans son journal lors de la mise au net entre février et mai 1913 : « ce récit est sorti de moi comme une véritable délivrance [*eine regelrechte Geburt*] couverte de saletés et de mucus et ma main est la seule qui puisse parvenir jusqu'au corps, la seule aussi qui en ait envie »². La métaphore de la naissance est déjà posée d'une façon ambivalente : Kafka joue le rôle à la fois de la mère et de l'obstétricien qui constate le fonctionnement correct de l'organisme vivant :

L'ami forme la liaison entre le père et le fils, c'est leur avoir commun [*ihre größte Gemeinsamkeit*]. [...] Le développement du récit [*die Entwicklung der Geschichte*] montre alors comment le père surgit du fonds commun [*aus dem Gemeinsamen*] – de l'ami – et se dresse en antagoniste de Georg, grâce aux forces qu'il puise d'autres éléments communs de moindre importance, grâce notamment à l'amour et au dévouement de la mère, à la fidélité qu'il lui garde, à la clientèle, puisque c'est bien le père qui, à l'origine, l'a formée pour la maison de commerce. [...] Tout l'avoir commun [*das Gemeinsame*] est amoncelé autour du père. Georg ne le sent que comme quelque chose d'étranger, quelque chose qui a gagné son indépendance [...] ; et si le verdict qui lui ferme complètement le cœur paternel influe aussi fortement sur lui, c'est uniquement parce qu'il n'a plus en propre que le regard qu'il tourne vers son père.³

Dans l'interprétation de son propre récit, Kafka utilise des catégories communes de la critique littéraire pour se référer aux aspects formels du récit, tel « antagoniste » et « développement du récit » ; d'autres éléments, comme « la

¹ Claude David, note à « Onze fils », *OC II*, p. 1047-1048.

² Note du 11 février 1913, *OC III*, p. 296. (*FKKA 3*, p. 491-492).

³ *Ibid.*, p. 296-297.

clientèle », « le dévouement », qui constituent le contenu réel et la référence autobiographique du récit, sont aussi inclus. Les niveaux de la forme et du contenu pourtant se confondent dans la note du journal comme le montre une phrase clé pour la compréhension du « développement du récit » : « le père surgit du fonds commun [*aus dem Gemeinsamen*] – de l’ami – et se dresse en antagoniste de Georg ». Les événements ne suivent pas le fil de l’action, mais de relations symboliques que le récit laisse inexplicées.

Les objets et personnages apparemment passifs et même absents de l’action du récit, comme l’ami et la fiancée Frieda, jouent par contre un rôle dans le retournement soudain en empêchant toute résolution chez Georg : « Maintenant, il se rappelait la décision oubliée et puis l’oubliait à nouveau, c’était comme un bout de fil trop court qu’on fait passer par le chas d’une aiguille »,¹ tandis que le père évoque les figures jusque-là inertes comme des forces à employer contre le fils : « Je suis encore le plus fort de beaucoup. Seul, j’aurais peut-être été obligé de reculer, mais ta mère m’a donné sa force, je me suis ligué magnifiquement avec ton ami, j’ai sa lettre, ici, dans ma poche ! »² Prendre les notes de Kafka comme des explications ponctuelles au texte peut être trompeur : la manière dont l’ami serait le « fonds commun » de la relation entre le père et le fils n’a rien d’évident. L’opposition symbolique entre Georg, qui se prépare au mariage ainsi qu’à hériter de l’activité commerciale du père, et de l’ami qui conduit une existence solitaire et désespérée à l’étranger – rappelant ainsi le motif de l’exilé, que Kafka utilise aussi dans *Description d’un combat* et dans *L’Oublié* – est déjà évidente sans l’imprévisible antagonisme du père.

Le seul aspect du récit qui peut être interprété de façon univoque, c’est la transformation de la liaison filiale en conflit ouvert : « “Maintenant, il va se pencher en avant, pensa Georges, s’il allait tomber et s’écraser !” Le mot siffla comme un serpent dans sa tête³. » La transformation du contenu du récit, c’est-à-dire le cours de l’histoire, accompagne sa transformation structurelle, de récit réaliste en fiction hautement symbolique : les éléments qui sembleraient de

¹ F. Kafka, *Le Verdict*, OC II, p. 189.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

simples détails pour donner un « effet de réel » au récit, prennent une signification ultérieure (celle d'un « avoir commun ») de la relation entre le père et le fils.

Kafka était étonné des correspondances entre le récit et les événements les plus récents de sa vie privée, qu'il semble découvrir et noter après-coup, lors de la mise au net du récit. L'interprétation de l'histoire se convertit bientôt en autoanalyse :

Georg a le même nombre de lettres que Franz. [...] Bende a le même nombre de lettres que Kafka et la voyelle *e* s'y répète à la même place que la voyelle *a* dans Kafka.

Frieda a le même nombre de lettres que F. et la même initiale, Brandenfeld a la même initiale que B. et aussi un certain rapport de sens avec B. par le mot "feld". Il se peut que la pensée de Berlin n'ait pas été sans m'influencer et que le souvenir de la marche de Brandebourg ait également joué un rôle.¹

Dans ce passage, Kafka semble poser aussi comme règle générale son identification avec ses personnages de fiction : on peut remarquer la présence des mêmes lettres à peu de choses près dans le nom « Gregor », et en suivant le même principe de correspondance entre les voyelles et le nombre des lettres, « Samsa » ne diffère de « Kafka » que par les consonnes. « F. B. », Kafka l'a connue le 13 août 1912, donc juste quelque mois avant la composition du *Verdict*, au logis de la famille Brod : il s'agit de Felice Bauer, la fiancée berlinoise de Kafka jusqu'à 1917.

Le Verdict anticipe plusieurs thèmes de la confession autobiographique écrite à la fin de 1919 dans la *Lettre à son père*, notamment l'aversion pour ses projets de mariage que Kafka attribuait à son père. Parmi les détails du récit qui prennent la force symbolique d'une exclusion du fils, on trouve justement des allusions à l'activité commerciale du père et le sentiment de nullité du fils, que Kafka s'attribue dans la *Lettre à son père*. On comprend alors le sens de la « délivrance »² que constitue *Le Verdict* : le texte permet à Kafka de donner une

¹ Note du 11 février 1913, *OC III*, p. 297.

² Cela permet aussi d'observer l'affinité avec Joyce : l'imaginaire de la naissance a une fonction structurelle dans *Ulysse* aussi bien que dans *Finnegans Wake*. Par rapport à la métaphore de l'artiste-obstétricien, voir encore J. Joyce, *Portrait de l'artiste en jeune homme*, *OC I*, p. 737 : « lorsque nous en arriverons aux phénomènes de la conception artistique, de la gestation, de la reproduction artistiques, j'aurai besoin d'une terminologie nouvelle et d'une nouvelle expérience personnelle. »

forme à son conflit intérieur, mais lui permet aussi d'aller à la source réelle de ce conflit, qu'il exprime explicitement seulement dans la *Lettre à son père*. La ressemblance entre le contenu conflictuel du récit rappelle plusieurs passages de la *Lettre*, telle l'« aversion pour [le] commerce »¹ du père, comme du souvenir d'une enfance malheureuse, où les questions sentimentales et affectives sont remplacées par de relations de force : « le combat mené par l'enfant, [...] ta manière de juger et condamner tes enfants »². Ces ressemblances font du *Verdict* le vrai commencement des grands thèmes de la fiction kafkaïenne.

La « fonction-père » – comme plus tard, d'une façon différente, la fonction-mariage – dans la poétique de Kafka constitue la cristallisation de cette conflictualité qui, comme l'a remarqué Blanchot, est constitutive de la conception kafkaïenne de la littérature³. En considérant sa production *a posteriori*, Kafka la définit autant comme étant sa sortie de l'oppression paternelle, que son affrontement direct :

Tu as touché plus juste en concevant de l'aversion pour mon activité littéraire, ainsi que pour tout ce qui s'y rattachait et dont tu ne savais rien. Là je m'étais effectivement éloigné de toi tout seul pour un bon bout de chemin, encore que ce fût un peu à la manière du ver qui, le derrière écrasé par un pied, s'aide du devant de son corps pour se dégager et se traîner à l'écart.⁴

L'écriture est pour Kafka la véritable expression de lui-même, et une expression pleinement vitale dans la mesure où elle constitue l'émancipation de l'influence paternelle, la possibilité d'être soi-même en tant qu'être différent et séparé. Mais la lettre contient aussi une affirmation qui semble contredire le contenu de ce propos :

Bien entendu, c'était une illusion, je n'étais pas, ou dans le meilleur des cas, pas encore libre. Dans mes livres, il s'agissait de toi, je ne faisais que m'y plaindre de ce dont je ne pouvais me plaindre sur ta poitrine. C'était un adieu que je te disais, un

¹ F. Kafka, *Lettre à son père*, OC IV, p. 853.

² *Ibid.*, p. 853

³ Maurice Blanchot, « Kafka et la littérature » [1949], in *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981 : « La littérature est le lieu de la contradiction et des désaccords. L'écrivain le plus lié à la littérature est aussi le plus entraîné à s'en délier. [...] Il devrait se soumettre à la loi (notamment en se mariant) et, au lieu de cela, il écrit. [...] Ce qui était justification devient faute et condamnation. »

⁴ *Ibid.*, p. 864.

adieu intentionnellement traîné en longueur, mais qui, s'il m'était imposé par toi, avait lieu dans la direction déterminée par moi.¹

L'autobiographisme de la fiction kafkaïenne reste donc difficile à reconduire à des modèles préétablis, comme dans le cas de Proust ou Joyce : le fond commun à leur rapport avec leur expérience vécue est le fait de déclencher le travail littéraire comme sa rédemption. Le caractère dialectique de ce procès est évident dans le dernier extrait de la *Lettre à son père*. Entre la pure réalité, où le sujet est étouffé par les contraintes de la vie, et la pure abstraction dans une autonomie idéale qui lui apparaît comme « une illusion », l'écriture devient un champ ouvert de bataille et lieu d'interrogations sur la possibilité d'une vie authentique :

Avec la liberté, je le dis en passant, on se trompe souvent entre hommes. Comme la liberté compte au nombre des plus sublimes sentiments, la duperie qui y correspond passe pour sublime elle aussi. [...]

Non, ce n'était pas la liberté que je voulais. Une simple issue ; à droite, à gauche, où que ce fût ; je n'avais pas d'autre exigence, même si l'issue devait être elle-même duperie ; mon exigence était petite, la duperie ne serait pas plus grande qu'elle.²

Ces lignes, écrites en 1917 dans un contexte fictionnel où la figure du père n'est pas présente de manière explicite, montrent comment les thèmes développés à la fin de 1912 autour du conflit entre autonomie de l'écriture et la contrainte paternelle se libèrent de leur cadre originel pour venir s'appliquer une partie importante de « situations kafkaïennes » : la mythique « vie d'écrivain » qui occupait encore l'horizon imaginaire des personnages autobiographiques chez Proust et Joyce n'a plus aucun droit de cité dans l'univers kafkaïen, où la contrainte du « monde » a déjà gagné. L'imagination littéraire prend ici une fonction expressive par rapport à la subjectivité qu'on peut confronter avec celles de Proust et Joyce : dans le *Jean Santeuil*, elle se configurait comme image fragmentaire d'expériences significatives ; pour Stephen Dedalus, elle est le moyen d'une réalisation esthétique de la réalité banale ; chez Kafka, elle devient le moyen d'une dissimulation du sujet qui, comme le singe du récit « Rapport pour une académie », ne vise pas tellement à modeler le monde, mais à y trouver l'espace d'une existence possible.

¹ *Ibid.*, p. 865.

² F. Kafka, « Rapport pour une académie », *OC II*, p. 513.

Chapitre VI. La vérité et l'idéal : configuration et fonction de la transcendance dans la création des mondes fictionnels

Dans l'œuvre de Proust, Joyce et Kafka, qu'elle soit sentie comme « essence », « image » ou « seule possibilité d'existence », la littérature se présente comme inévitablement liée à la subjectivité de l'artiste qui travaille son expérience vécue tel qu'un artisan le ferait avec des matériaux inertes, soit en le « récréant » à travers l'exercice de la mémoire, soit le transfigurant complètement pour y trouver la possibilité d'une « sortie ». Dans les trois cas, une opposition naît entre la forme empirique de la vie et la vision idéaliste de l'art. Si la division entre la vie et l'art, à l'avantage de la deuxième, était un héritage de la culture symboliste de la fin du siècle, les narrateurs modernistes refusent la pure abstraction d'une autonomie esthétique entièrement séparée de la sphère empirique, cherchant à établir entre les deux sphères une relation dialectique qui fasse de l'art « la vraie vie », non seulement l'imitation de la réalité, mais un discours sur des vérités profondes, c'est-à-dire cachées à la perception commune ainsi qu'aux autres discours de vérité, tels la science et la philosophie, par rapport auxquels les trois écrivains se tiennent à une distance convenable, niant notamment le rôle ancillaire de la littérature par rapport à la psychologie ainsi que l'abstraction et la prétendue universalité du langage philosophique.

Le premier moment de cette dialectique était l'emploi de la part de l'écrivain de matériaux biographiques et de la mise en fonction de plusieurs formes d'écriture de soi, tels l'autobiographie, l'autoportrait, mais aussi d'écritures privées comme la lettre ou le journal. Partant de cette base commune, on a vu que les auteurs prennent des chemins divergents, en ce qui concerne l'emploi littéraire du vécu personnel : en aucun cas l'artiste ne peut représenter le réel sans le faire passer par sa conscience à travers sa propre expérience et sa propre méditation, mais les raisons et les fins de ces processus de transformation du vécu personnel partent dans différentes directions. Chez Proust, les souvenirs doivent démontrer des lois et des vérités qui leur préexistent et ont une valeur générale, mais la seule manière d'y parvenir est justement la solitude, l'abstraction de l'individu hors de la société humaine. Au contraire, chez Joyce

l'artiste doit se fondre avec la matière qui l'entoure sans distinction, se libérer de cette forme d'aliénation sociale qu'il appelle paralysie, devenant ainsi le miroir universel de son présent. Chez Kafka, c'est la pratique même de l'écriture à être idéalisée, devenant non plus seulement l'instrument mais le but de la réalisation individuelle, avec des résultats ambivalents : être écrivain signifie comme chez Proust se soustraire aux convenances sociales, mais d'un point de vue périphérique, cette soustraction prend aussi la valeur d'une libération personnelle.

Ces différentes positions de l'écrivain par rapport à son entourage, empêchent aussi de définir d'une même formule leur conception de l'idéal esthétique. Cependant, le deuxième moment de la dialectique entre autonomie et expérience est commun aux trois auteurs : cela consiste en l'inclusion d'un horizon transcendant au sein du travail de la *mimésis*. Les fictions de Proust, Joyce et Kafka, décrivent une réalité qui ressemble à la nôtre, même quand, surtout dans les récits du Tchèque, la narration est dans le registre du merveilleux ; en même temps, et on l'a vu dans leurs différentes démarches d'écriture de soi, la vérité littéraire ne correspond pas à une représentation objective de la réalité, mais à une organisation qui outrepassa la perception habituelle des choses.

Dans ce chapitre on comprend donc la question de la « transcendance » au sens large de dépassement du point de vue individuel sur une réalité immanente, telle qu'elle se présente dans les différents parcours des trois auteurs. Dans le cas de Proust, l'enquête commence par l'idée abstraite de la nature, qui occupe une place de premier ordre dans *Jean Santeuil*, et l'on suivra son évolution jusqu'à la *Recherche*. Partant des propos de Stephen dans le *Portrait* et dans *Ulysse*, on examine le rapport entre l'idéal et le vrai dans les nouvelles de *Dublinois*. Enfin, on cherchera à définir le récit comme explication ontologique dans *Le Château*, sans doute le plus abstrait des romans de Kafka, dont plusieurs éléments se rattachent aux méditations qu'il rassemble dans les *Cahiers in-Octavo* entre 1917 et 1918.

VI. 1 L'idée de nature et son évolution, de *Jean Santeuil* à la *Recherche*

Tout lecteur de la *Recherche* s'aperçoit de la grande place que la contemplation du monde naturel y occupe : il s'agit bien sur d'une « nature poétique, littéraire et saturée de références, mythologiques [...], bibliques [...], ou orientales ».¹ À côté des phénomènes particuliers du monde naturel qui se prêtent à l'observation du protagoniste ainsi qu'à leur contamination littéraire, Proust évoque aussi la nature en tant qu'idée générale. Assez souvent, elle est placée à proximité des grands thèmes proustiens comme la mémoire et la beauté artistique. Dans les premiers ouvrages, récits et essais écrits jusqu'en 1904, la nature prend une place structurelle dans sa pensée : Anne Henry et, plus récemment, Jean-Marc Quaranta ont indiqué dans l'idée de nature un rôle fondamental pour l'esthétique proustienne. Dans ce chapitre la nature sera examinée chez Proust en tant qu'entité transcendante et justification de l'idéal artistique comme l'ont déjà fait ces commentateurs, mais on adoptera aussi un autre point de vue, se focalisant sur sa fonction structurelle pour les mondes que Proust crée dans son écriture fictionnelle.

Comme d'habitude, Proust n'invente pas ses concepts fondamentaux dans un esprit de rupture, mais adopte des idées relevant de la tradition. Dans son cours au Collège de France sur la réponse de la subjectivité aux discours sur la sexualité, Foucault désigne dans cette idée de nature deux traits essentiels :

Il fallait en effet, pour que la nature porte ainsi une leçon de conduite permanente pour le genre humain, que soient réunies au moins deux idées fondamentales. [...] Il fallait admettre l'idée qu'il y avait un gouvernement général, omniprésent et permanent de la nature, qu'elle était bel et bien gouvernée, c'est-à-dire transversée par une rationalité dont on pouvait trouver expression et témoignage dans ses différents éléments, processus, figures, etc. [...] Il fallait aussi qu'on ait cette idée que l'homme, pour être vertueux, pour être raisonnable, n'avait pas simplement à obéir aux lois particulières et propres de sa cité, mais qu'il y avait, dans la nature et dans l'ordre du monde, des lois générales beaucoup plus fondamentales et sans

¹ T.-V. Ton That, *Proust avant la Recherche*, op. cit., p. 110.

doute beaucoup plus importantes que les règles particulières que pouvaient définir telle cité ou tel État.¹

On verra ici que cette idée de nature, à la fois douée d'une rationalité et d'un principe d'ordre propres, non pas déterminés mais déterminant (à l'instar d'une loi divine) les vérités morales des hommes, n'est pas seulement présente dans les essais et les récits de Proust, mais avec la composition de *Jean Santeuil* elle devient le principe d'homogénéité capable de contrebalancer l'état fragmentaire du manuscrit et le manque d'une unité narrative au niveau des faits racontés. On trouve donc chez Proust l'exemple le plus éminent parmi les narrateurs modernistes de l'insertion d'un pur contenu idéal dans des œuvres narratives, et ce par la création d'une relation étroite avec le contenu empirique relevant en grande partie de la biographie de l'auteur.

Typologie et fonction de l'idée de nature dans Jean Santeuil

La présence et la fonction de la nature dans le premier roman de Proust ont été largement étudiées. Le motif de l'isolement romantique dans la nature, loin de la civilisation, est commun à Rousseau et Chateaubriand, mais Proust reprend plutôt une tendance propre à Lamartine et à Hugo : les descriptions de paysages dans la *Recherche* rappellent ainsi « Chant d'automne » et « Booz endormi ». L'idée de nature dans *Jean Santeuil* est pourtant influencée par les lectures philosophiques que Proust fait à l'université, notamment Emerson et Séailles, mais aussi des systèmes philosophiques de Schelling et Schopenhauer, bien que toujours par la médiation d'autres ouvrages². Très intéressante également, au moins, du fait qu'il s'agit d'une influence romanesque, celle signalé par Anne Henry, qui indique comme source *Le Moulin sur la Floss* et *Middlemarch* de George Eliot, que Proust lit à cette époque : comme le note Anne Henry, « qui a

¹ Michel Foucault, *Subjectivité et vérité. Cours au Collège de France. 1980-1981*, Paris, Seuil, édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana par Frédéric Gros, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, coll. « Hautes études », p. 11-12.

² L'influence de Schelling et Schopenhauer a été théorisée comme essentielle à l'esthétique proustienne par A. Henry (*Théories pour une esthétique, op. cit.*). La ligne d'Anne Henry a été reprise par Jean-Marc Quaranta en relation à l'idée de nature pour l'élaboration d'une structure téléologique de la pensée de Proust à l'époque de *Jean Santeuil*. Plus récemment, Luc Fraisse a redimensionné cette influence (voir le chapitre « Du côté de Schopenhauer ? » in *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust, op. cit.*, p. 735-847)

expliqué mieux qu'elle les raisons spontanées de l'attachement à la nature [...], d'une poésie qui se nourrit du contact avec la beauté immédiate d'un paysage¹ ? »

D'autres études ont cherché à expliquer le rôle de l'idée de nature en relation avec l'imagination proustienne. Dans son introduction aux premiers projets littéraires de Proust, Jauss remarquait surtout le clivage séparant l'imagination individuelle du monde réel. La nature participe aussi de cette séparation :

La nature reste inconnaissable déjà chez le jeune Proust, justement dans les choses du milieu naturel. Son paysage extatique n'a plus aucun lien avec la métaphysique romantique des *correspondances*² ; mais seule la conscience, et non la nature est le « temple », le moi même est le centre de son monde (imaginaire) [...].³

De ce point de vue, Jauss considère les phénomènes naturels de la même manière que n'importe quel objet de la réalité extérieure au sujet.

Une autre lecture est offerte par Jean-Pierre Richard, qui voit un facteur de continuité entre *Jean Santeuil* et la *Recherche* dans la permanence du sublime naturel, qui « soutient tout au long de l'œuvre ce vœu d'une extériorité paroxystique. Il renvoie au désir, au désir-effroi d'une sorte d'inhumanité absolue, d'une pureté de la nature. »⁴ Ces deux lectures soulignent l'étrangeté absolue entre le sujet et le monde naturel dans la première production proustienne, soit en raison de son appartenance au « monde des choses », soit au contraire à cause d'une différence qui lui est spécifique, et qui pour cela attire le héros.

En réalité, les phénomènes naturels dans *Jean Santeuil* et la *Recherche* prennent souvent la forme de la correspondance, mais d'une façon différente de celle imaginée dans le sonnet baudelairien, et qui rappelle plutôt la vision poétique animiste de Francis Jammes et les *Histoires naturelles* par Jules Renard⁵. Les phénomènes naturels chez Proust sont presque toujours des forces vitales

¹ A. Henry, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, op. cit., p. 106.

² En français dans le texte.

³ Hans-Robert Jauss, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts >À la recherche du temps perdu<. Ein Beitrag zur Theorie des Romans*, Frankfurt, Suhrkamp, 1986, p. 66.

⁴ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1974, p. 46.

⁵ Sources signalées dans Thanh-Vân Ton-That, « Nature et monde de l'enfance dans *Jean Santeuil* », in *Bulletin Marcel Proust*, n° 46, 1996, p. 127-128.

positives, composant harmonieusement des idylles que le héros contemple extatiquement, comme dans l'exemple suivant :

Quelquefois en traversant le Loir, voyant des goujons rêver et passer lentement à fleur d'eau, avec une paresse qui n'avait rien de la souffrance et de l'infirmité, comme le témoignait au premier bruit, d'un brusque coup de queue, un évanouissement bien loin, un des petits jetait sans bruit sa ligne, espérant ramener un de ces beaux promeneurs dorés au moment où, glissant avec une vague sensualité entre les cailloux éblouissants et les herbes, ils apercevraient un petit ver appétissant, gourmandise permise dans cette glorieuse journée, dans cette rivière d'azur où tout semble joie.¹

Même quand l'image a des allusions sensuelles ou mélancoliques, on ne perçoit aucune trace de l'imaginaire morbide qu'on trouve dans quelque cas chez les romantiques : comme le remarque Ton-That, « Proust préfère à cette perspective pathétique, pleine de compassion, une vision lumineuse et optimiste »².

D'autres commentateurs ont confirmé l'étrangeté de la nature, mais en ont aussi mis en lumière d'autres aspects : Hughes en souligne le caractère « non-humain », et Jean-Marc Quaranta montre l'influence du pessimisme schopenhauerien en ce qui concerne « l'indifférence de la nature ». Tous les deux notent pourtant aussi le rôle privilégié joué par la nature dans la vie de Jean Santeuil : « on peut voir de quelle manière cette profonde communion avec la Nature peut nourrir la créativité artistique »³. Quaranta signale notamment la présence d'une idée impersonnelle de l'inspiration poétique chez l'auteur du *Jean Santeuil* : « cette force guide le poète vers ce qu'il doit exprimer ; l'art est le résultat d'une volonté sourde et obscure qui agit sur l'artiste. [...] L'artiste n'est que le dépositaire ponctuel d'un don qui lui demeure extérieur, la vocation est comme un corps étranger déposé en lui par la nature⁴. » À cette « téléologie de la nature »⁵, se rattache donc l'optimisme de l'inspiration poétique qui s'avère de

¹ JS, p. 286 (nous soulignons).

² T.-V. Ton-That, « Nature et monde de l'enfance dans *Jean Santeuil* », *art. cit.*, p. 129.

³ Edward J. Hughes, *Marcel Proust: A Study in the Quality of Awareness*, Cambridge-Londres-New York, Cambridge University Press, 1983, p. 25.

⁴ J.-M. Quaranta, *Le Génie de Proust*, *op. cit.*, p. 98.

⁵ Cette formule a été employée une première fois par Anne Henry : « parce que *Jean Santeuil* repose sur une confiance heureuse dans la lisibilité de la nature, on y distingue mal ce que dissocie si nettement la *Recherche*, une téléologie naturelle d'une téléologie de l'art, tant Proust

façon spontanée dans la personne suffisamment sensible pour en percevoir la vérité.

Dans *Les Plaisirs et les jours* on peut relever déjà deux aspects essentiels à l'idée de nature chez Proust. L'opposition entre les vraies joies de la nature et les faux plaisirs de la vanité mondaine font l'objet de la deuxième nouvelle du recueil, « Violante ou de la mondanité ». La protagoniste est une jeune femme qui a passé une enfance heureuse dans la campagne, mais a été finalement corrompue par l'habitude à la vie en société. L'extrait suivant est pris de la fin de la nouvelle, où le narrateur montre que les effets de la corruption sont irréversibles : « Parfois elle voulait essayer de retrouver, en marchant seule dans une forêt, la source naturelle des vraies joies. Mais, sous les feuillées ténébreuses, elle promenait des robes éclatantes. Et le plaisir d'être élégante corrompait pour elle la joie d'être seule et de rêver »¹.

La Nature possède une beauté qui cause chez le sujet un sentiment de joie et d'harmonie que le narrateur oppose au « plaisir » de la vanité mondaine. Proust amorce ici le thème de l'incompatibilité entre nature et société qui va devenir de plus en plus radical au cours de sa première production. La vision d'un bois entraîne ainsi le thème de l'étrangeté de la nature dans un petit poème en prose :

Élancés et debout, dans la vaste offrande de leurs branches, et pourtant reposés et calmes, les arbres, par cette attitude étrange et naturelle, nous invitent avec des murmures gracieux à sympathiser avec une vie si antique et si jeune, si différente de la nôtre et dont elle semble l'obscur réserve inépuisable.²

La description du paysage est construite avec des antithèses : élancement contre repos, antiquité contre jeunesse, différence contre parentèle profonde et obscure entre la vie des êtres naturels et la nôtre. C'est le signe d'une nature à la fois obscure et mystérieuse, mais aussi totalisante, capable de dépasser et d'unir les oppositions. Pour cette raison, elle communique directement avec ce « moi profond » que dans l'essai sur la Méthode de Sainte-Beuve, Proust définira comme le vrai objet de la littérature.

s'y est attaché à exprimer plus généreusement les rapports innombrables de l'individu à l'universel » (*Marcel Proust. Théories pour une esthétique, op. cit.*, p. 140).

¹ M. Proust, « Violante ou la mondanité » [1892], in *JS*, p. 37.

² M. Proust, « Sous-bois » [1895], in *JS*, p. 141

Voici donc les termes où l'idée de Nature revient dans l'ébauche de la préface à *Jean Santeuil*, dans la suite de la phrase où Proust déclare y avoir récolté « l'essence de moi-même » : « Dès que la vue de la nature, la tristesse, ces rayons qui par moments sans que nous les ayons allumés, luisent sur nous, me déliaient pour un instant des glaces de la vie mondaine, l¹... » La phrase est inachevée, mais laisse supposer la proximité entre l'idée de nature et l'imaginaire du sublime, joint à l'activité d'écrire, qui revient souvent chez lui en opposition à la vie mondaine. Si dans la *Recherche* « la rencontre avec la nature n'est pas décrite comme un moment des plus privilégiés [...], dans *JS*, la nature se présente comme un espace propre à l'éducation vers l'écriture². » Effectivement, la nature est évoquée comme étant ce qui peut délivrer l'intelligence créatrice de l'habitude de la vie dans la société. Mais sa position liminaire, dans un prologue, nous fait surtout penser à sa fonction de muse inspiratrice.

Au cours du roman, la nature est le plus souvent présente en tant que spectacle pour les yeux du héros, ravi par des extases contemplatives. Les correspondances entre les phénomènes ne s'expriment pas à travers la métaphore à l'époque de *Jean Santeuil*, mais plutôt par l'enchaînement métonymique des éléments naturels, suggérant ainsi l'harmonie de l'ordre naturel, où chaque élément particulier est en rapport avec l'entier. Les phénomènes naturels sont dans *Jean Santeuil* liés à l'idée d'ordre universel. L'expérience du paysage maritime pose l'observateur face à un spectacle de l'ordre du sublime vis-à-vis duquel le spectateur a la claire perception des limites humaines :

Et d'autres [flots], oui, tout pareils à ceux qu'il connaissait et qui pour cela avaient l'air de le connaître, jouaient ainsi sur des rivages où aucun homme n'est jamais venu, qui depuis le commencement du monde n'ont pas connu un homme [...], et après la mort de Jean, quand rien ne le connaîtra plus, [joueront] de même [...]. Car la figure des lieux change moins vite que celle des hommes, et celle des flots ne changera jamais...³

¹ *JS*, p. 181.

² Juliette Hassine, « Nature », in *Dictionnaire Marcel Proust*, publié sous la direction d'Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, nouvelle éd., Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques », 2014, p. 683-684.

³ *JS*, p. 395.

Les correspondances entre les phénomènes à l'époque du *Jean Santeuil* ne s'expriment pas à travers la métaphore, mais plutôt par l'enchaînement métonymique des éléments naturels, suggérant ainsi l'harmonie de l'ordre naturel où chaque élément particulier est en rapport avec l'ensemble. Les phénomènes naturels renvoient dans *Jean Santeuil* à un ordre universel, ainsi que la perception renvoie à l'idée générale de nature, en tant que réalité d'un niveau supérieur par rapport à la forme fragmentaire qu'elle assume dans l'expérience particulière des hommes.

La nature a cette fonction éminente de connexion entre les phénomènes autant dans l'espace que dans le temps. Le narrateur ne tarde pas donc à mettre la nature en relation avec la force inspiratrice du souvenir :

comment saurais-je que sur le sable de telle plage [...], gît une vérité précieuse, *si un bon vent ne m'y conduisait*, par les seules voies qui y mènent, *celles de l'imagination*, en me donnant *un enthousiasme* à sa vue [...] ? La nature sait où sont ces vérités. Elle le sait seule. Seule, en nous faisant sentir ce que nous avons senti une fois, elle nous mène droit à quelque point de *ce monde fabuleux de nos souvenirs* qui est devenu le monde de la vérité.¹

Le narrateur (se présentant à la première personne) dépersonnalise d'abord les phénomènes de la mémoire, qui ne seraient guère reliés à l'intelligence, mais plutôt aux sphères communicantes du sensible et de l'imagination. La nature prend la place de la conscience humaine, s'érigeant en système avec des éléments typiques de l'inspiration proustienne. D'abord l'imagination est décrite comme un moyen, par lequel la vérité nous parvient ; le souvenir est l'endroit, « monde fabuleux », où le contenu banal de l'expérience puise sa vérité ; ces deux entités resteraient pourtant inertes sans la nature, qui dans est la seule à avoir un rôle actif : c'est elle qui nous conduit à travers l'imagination dans les lieux de la mémoire.

Ayant ce rôle de protagoniste, de force active de l'inspiration, la nature appartient de droit aux théories de l'art dans *Jean Santeuil* : « ce n'est guère que la nature qui nous dicte par moments des révélations dont nous sentons qu'il est essentiel de les écrire »². Mais cette conception impersonnelle, ou « téléologique » de l'inspiration provoquée par l'intervention d'une puissance extérieure, fait partie

¹ *Ibid.*, p. 397 (nous soulignons).

² *Ibid.*, p. 447.

d'une imagination cosmologique, selon laquelle les formes de vie particulières ne sont que l'émanation d'un fond naturel commun :

Bertrand de Réveillon, comme tout individu, n'intéressait pas la Nature, et ne l'intéressait qu'en ce qu'il traduisait inconsciemment d'essentiel et de plus durable que lui, de vérité : c'est pour cela que la Nature avait doué de beauté une impression où précisément cette vérité était cachée, afin que le poète en fût ému, ne la laissât pas échapper, l'approfondit et en dégageât pour les autres la vérité cachée.¹

L'homogénéité profonde entre l'inconnu des hommes et l'inconnu de la nature est surtout liée à l'idée d'« essence durable » que le narrateur oppose aux instants banals et fugitifs de la vie quotidienne au sein de la civilisation : cette différence se manifeste ainsi également par le décalage entre la durée de l'ennui quotidien et l'instantanéité des moments privilégiés. Toutefois, durée de l'ennui et moments privilégiés sont tous les deux situés au niveau de la contingence de l'expérience du protagoniste qui comme son auteur « ne connaît pas encore le devoir douloureux de découvrir la signification secrète des apparences : il reste au stade de la simple jouissance. [...] Jean connaît ce privilège de l'enfance de goûter l'éternité dans l'instant vécu². »

En réalité, à la même époque où Proust rédige les pages de son premier roman, il écrit aussi un petit texte théorique où le poète « est devant les choses comme l'étudiant qui relit sans cesse le texte du problème qu'on lui a donné et qu'il ne trouve pas. Il peut relire sans cesse le texte, il ne changera pas sous ses yeux. Ce n'est pas du texte même qu'il peut espérer la solution³. »

L'idée de nature apparaît par conséquent en elle-même ambivalente : d'un côté, quand référée aux phénomènes du monde sensible, elle est du même côté que toute autre réalité extérieure, comme le relevait Jauss ; de l'autre, chez le jeune Proust la nature signifie la réalité authentique dans un état positif de présence tangible et sensible, ainsi que nécessaire et substantielle. Cette nature ne peut pas être considérée comme étrangère au moi intérieur que Proust idéalise,

¹ *Ibid.*, p. 453.

² M. Marc-Lipiansky, *La Naissance du monde proustien dans Jean Santeuil*, *op. cit.*, p. 52-53.

³ M. Proust, « [La poésie ou les lois mystérieuses] », in *CSB*, p. 418. La « chose » fixée dans le regard du poète est un « double cerisier ».

avec lequel elle entretient une relation de type téléologique, en en déterminant les moments privilégiés de l'inspiration poétique.

On pourrait aussi envisager cette disposition chez le jeune Proust d'une autre manière : l'inspiration ne se donne que grâce à une communion mystique avec la nature, qui advient au niveau profond du moi individuel. Le jeune Proust conçoit l'intériorité comme dérivant d'une matière universelle, telle une substance permanente et tangible, qui met l'individu particulier en communication avec le monde. Proust exprime ce modèle, réunissant psychologie et mysticisme, dans la préface à sa traduction de *La Bible d'Amiens*¹ :

Si l'on savait analyser l'âme comme la matière, on verrait que, sous l'apparente diversité des esprits aussi bien que sous celle des choses, il n'y a que peu de corps simples et d'éléments irréductibles et qu'il entre dans la composition de ce que nous croyons être notre personnalité, des substances fort communes et qui se retrouvent un peu partout dans l'Univers.²

Si cette communication ne se donne que de manière occasionnelle, dans les moments privilégiés qui ressemblent déjà aux réminiscences de la *Recherche*, c'est à cause du contexte quotidien et anthropomorphique où le sujet se trouve plongé, et où seule la poésie arrive à lui donner le même élan vital que la nature. Il ne s'agit pas d'une distinction entre imagination et réalité, à savoir d'une division épistémologique, mais bien plutôt d'une division ontologique que Proust réfère à deux différents plans de l'expérience.

La Nature constitue ce qu'il y a « d'essentiel et de plus durable » dans chaque individu particulier. L'acte poétique a donc la fonction de compléter un cycle et restituer le monde humain au monde naturel, et la mémoire involontaire, autant que le présent de la perception :

Elle ne peut pas être séparée de notre vie, ni dans le présent où, si on la regarde en s'en détachant, on ne reçoit rien d'elle, ni dans l'avenir où, quand on l'a une fois aimée, il suffit de la plus grise journée d'automne où le soleil ne se montre [qu'] au moment de se coucher, d'un chemin qui sèche après la pluie, des premiers vents

¹ Le texte que Proust fait publier dans *Pastiches et mélanges* avec le titre actuel de « Journées de pèlerinage » était à l'origine un article déjà publié dans le *Mercur de France* en avril 1900, intitulé « Ruskin à Notre-Dame d'Amiens », puis repris dans la deuxième partie de la préface à la *Bible d'Amiens* portant le titre « Notre-Dame d'Amiens selon Ruskin ».

² M. Proust, « Journées de pèlerinage », in *CSB*, p. 71-72.

froids, pour nous enivrer du charme de notre passé et de la substance même de notre vie.¹

La correspondance profonde entre l'imagination et la nature a pour antagoniste direct la société : non pas la famille, ni l'amitié, mais la mondanité, qui seule représente la sphère des relations sociales. Dans *Jean Santeuil*, la vanité mondaine est au pôle opposé de la plénitude existentielle offerte par la Nature. Le sentiment de la finitude temporelle est souvent rattaché à la misère sociale : tandis que la Nature permet à l'imagination du sujet de faire l'expérience de l'éternité ; la forme de vie sociale donne au contraire le sentiment de sa propre relativité et rend palpable l'action du temps. Les deux instances sont si opposées qu'elles s'excluent réciproquement, tellement elles sont opposées, mais à cela il y a aussi une autre raison : la Nature, la Société exercent leurs charmes par les mêmes moyens, c'est-à-dire l'imagination et la perception des « plaisirs ». L'expérience de la mémoire involontaire demeure par contre liée au monde naturel : la plénitude de sens qu'elle produit se définit par le contraste entre l'écoulement du temps humain et l'éternité des phénomènes naturels, « des témoins de nos premiers printemps, des reliques des souvenirs de nos premières émotions en face de la nature [...], qui nous font échapper aux années pour nous rendre à la nature »².

Un élément de continuité : le temps comme force naturelle

Il est possible de regrouper les fonctions principales comprises dans l'idée de nature qu'on vient d'explorer selon trois aspects principaux : premièrement, on note un contraste entre nature et société ; deuxièmement, la nature est posée comme origine du moi profond du protagoniste ainsi que des autres personnages, par le moyen de la perception immédiate et du souvenir ; troisièmement, la nature est la force à l'origine de l'inspiration poétique. Ces trois idées ne sont que des expressions différentes de l'attribution des traits propres de la transcendance de la nature.

¹ JS, p. 497.

² *Ibid.*, p. 773.

Le rôle de la nature dans la suite de l'œuvre de Proust connaît une évolution, ou plutôt un appauvrissement, mais certaines de ses fonctions sont transmises dans la *Recherche*. Pour mieux comprendre cette mutation, on peut comparer des passages où l'idée de nature est montrée par ses effets sur le non-naturel, c'est-à-dire sur le monde humain, dans *Jean Santeuil* et dans des textes postérieurs.

L'extrait suivant a été pris d'une longue description que les éditeurs ont appelée « Charmes de la mauvaise saison », où le narrateur raconte un séjour de Jean chez la famille de son ami Bertrand (ou Henri) de Réveillon. Le texte suit les promenades de Jean dans les forêts qui entourent la propriété des Réveillon où il est particulièrement frappé par le spectacle d'une vieille église abandonnée. La vigne vierge a envahi l'édifice, la pluie et le soleil en ont changé la forme et la couleur :

c'était comme si la nature avait pris la place de l'homme pour orner l'église [...] ; cette place témoignait ainsi de la beauté des lois suivant lesquelles le lierre et la vigne vierge croissent sur la pierre. [...] Car une belle église ne témoigne que de la beauté de l'imagination d'un architecte, des lois suivant lesquelles la pluie et le soleil jaunissent la pierre, le vent y sème des poussières, suivant lesquelles la pierre se fend, lois qui sont plus belles que les plus belles choses au monde.¹

Le cœur de ce passage est la distinction « dogmatique » entre la « belle » église et la vieille église : si la première est capable de susciter un plaisir esthétique chez le personnage, la seconde lui révèle des lois, des vérités générales, qui transcendent la contingence de l'impression immédiate.

On retrouve le même genre de distinction dans la préface à la traduction de la *Bible d'Amiens*. Proust a enrichi le commentaire à l'œuvre de Ruskin avec le récit d'une visite qu'il a fait à la cathédrale en hommage à son « maître ». Face à l'impression vivante de l'édifice, il comprend alors la source des impressions à l'origine de l'étude de Ruskin : « En écrivant son livre, Ruskin n'a pas eu à travailler pour vous, il n'a fait que publier sa mémoire et vous ouvrir son cœur². » C'est « dans la mémoire de Ruskin » que les objets de la cathédrale trouvent cette transfiguration qui permet au lecteur qui ne les a pas vus de les imaginer dans

¹ JS, p. 513-514.

² M. Proust, « Journées de pèlerinage », *op. cit.*, p. 83.

toute leur beauté. Comme d'habitude, après la référence à la mémoire et à l'écriture, la nature ne tarde pas à être mentionnée :

Alors elle [la Vierge dorée de la cathédrale d'Amiens] comptait déjà parmi ces manifestations de la beauté qui ne donnaient pas seulement à ses yeux sensibles [de Ruskin] une délectation comme il n'en connut jamais de plus vive, dans lesquelles la Nature, en lui donnant ce sens esthétique, l'avait prédestiné à aller chercher, comme dans son expression la plus touchante de qui peut-être recueilli sur la terre du Vrai et du Divin.¹

Le modèle téléologique et son corrélatif de l'artiste comme sujet spontanément génial ne pourraient pas être plus explicites : le « sens esthétique » est un don de la Nature qui se matérialise dans un regard spécial sur les choses, et qui par conséquent ne peut pas s'atteindre par le travail et l'étude.

Ce qui semble par contre disparaître, c'est la fonction cosmologique justifiant cette téléologie : l'allusion à l'idée de nature est maintenant beaucoup plus générique que dans *Jean Santeuil*. La nature est toujours présente dans l'argumentation esthétique de Proust, mais elle a perdu son hégémonie absolue à la faveur d'un autre facteur qui a pris beaucoup plus d'importance : le temps. C'est d'abord par rapport à la mémoire que le temps est évoqué comme facteur esthétique : « croyez que Ruskin ressentait un plaisir obscur à voir un moulage de la Vierge Dorée, descendue par l'entraînement invincible du temps [...] dans la profondeur de sa vie inconsciente et dans les satisfactions de l'habitude »². Après quelques pages, ce n'est plus le temps subjectif, mais le temps naturel qui est évoqué pour montrer la différence entre la cathédrale et les œuvres d'art individuelles : « Mais ce printemps médiéval, si longtemps prolongé, ne sera pas éternel et le vent des siècles a déjà effeuillé devant l'église, comme au jour solennel d'une Fête-Dieu sans parfums, quelques-unes de ses roses de pierre³. » L'action combinée de la nature et du temps n'est plus envisagée comme un ornement, puisqu'il s'agit désormais d'une force destructrice, qui ne laisse pas de vestiges, comme on verra aussi à la fin du *Temps retrouvé* dans la scène du « Bal de têtes », lorsque le narrateur fait la rencontre de vieilles connaissances,

¹ *Ibid.*, p. 83-84.

² *Ibid.*, p. 84.

³ *Ibid.*, p. 85.

transformées dans leur apparence physique et leur position sociale par le simple passage du temps.

L'action du temps a pourtant aussi l'effet de donner à la cathédrale sa vraie valeur esthétique, qui la distingue des autres œuvres humaines. On songe alors à un passage qui ne peut ne pas rappeler la description de la « vieille église » dans *Jean Santeuil* :

la Vierge dorée [...] n'ayant accompli dans sa jeunesse qu'un voyage, pour venir au porche Saint-Honoré, n'ayant plus bougé depuis, s'étant peu à peu *hâlée à ce vent humide de la Venise du Nord*, qui au-dessus d'elle a courbé la flèche, *regardant depuis tant de siècle les habitants de cette ville* dont elle est le plus ancien et le plus sédentaire habitant, elle est vraiment une Amiénoise. Ce n'est pas une œuvre d'art. [...] Dans ma chambre une photographie de la Joconde garde seulement la beauté d'un chef d'œuvre. Près d'elle une photographie de la Vierge Dorée prend la mélancolie d'un souvenir. ¹

Entre le passage du roman et celui de l'article on peut observer un renversement des accents : dans l'extrait de *Jean Santeuil* le caractère vénérable de l'église est un prétexte pour montrer l'action de la nature ; ici par contre la nature est juste évoquée comme métaphore du temps, le « vent des siècles », l'église est comparée à une personne (« une Amiénoise »), et l'image est rattachée dans son ensemble à la mélancolie d'un souvenir personnel. Le facteur déterminant la spécificité esthétique de la cathédrale n'est plus l'intervention d'une nature qui prend la place des hommes, mais du temps humain, le temps historique des villes et des civilisations qu'elle a traversé avec sa présence.

Dans la *Recherche* le temps se manifeste à la fois comme facteur de beauté et force surhumaine qui normalement reste cachée, imperceptible, mais qui devient palpable grâce aux traces ineffaçables qu'elle a laissés sur l'œuvre de l'homme, à son tour témoin d'une époque lointaine. Cette force apparaît dans la première description de l'église de Combray, où

Deux tapisseries de haute lice [...] ; et la verdure des arbres restée vive dans les parties basses du panneau de soie et de laine [...]. Tout cela, et plus encore les objets précieux venus à l'église de personnages qui étaient pour moi presque des personnages de légende [...] tout cela faisait d'elle pour moi quelque chose

¹ *Ibidem.*

d'entièrement différent du reste de la ville : un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions – la quatrième étant celle du temps¹

Par rapport à son ancien article de 1900, la pensée de Proust connaît une autre évolution importante : l'action du temps n'est plus à comprendre comme facteur d'assimilation à la ville, comme c'était le cas pour la cathédrale, comparée à une « amiénoise » ; au contraire, le temps permet à l'église de Saint-Hilaire de se détacher du « reste de la ville », que l'enfant commence à regarder par contraste comme une réalité habituelle et donc prosaïque, tandis que l'église devient comme la nature un point de repère pour l'imagination.

À l'époque de *Jean Santeuil*, la Nature était un monde distinct et indépendant par rapport à la sphère de l'humain, et par là le premier signe de l'expérience esthétique idéalisée, la « substance » dont relèvent les moments privilégiés permettant au sujet d'accéder aux essences éternelles du beau et du vrai.

Ces fonctions ne disparaissent pas dans le roman de la maturité, mais sont transmises à la « quatrième dimension du temps » qui se manifeste pour la première fois au héros dans l'église de Combray, devenant effectivement « substance universelle » lorsqu'elle est mise en relation avec la psychologie des personnages. Cette idée, Proust l'énonce dans la célèbre interview à Joseph-Elie Bois après la sortie du volume *Du côté de chez Swann* à la fin de 1913 :

Cette *substance invisible* du temps, j'ai tâché de l'isoler, mais pour cela il fallait que l'expérience pût durer. J'espère qu'à la fin de mon livre, tel petit fait social sans importance, tel mariage entre deux personnes qui dans le premier volume appartiennent à des mondes bien différents, indiquera que du temps a passé et prendra cette beauté de certains plombs de Versailles, *que le temps a engainés dans un fourreau d'émeraude*.²

L'image à la fin de l'extrait montre encore une fois la contamination entre la nature et la chose humaine comme indice de l'action du temps. Subjectivité humaine et force temporelle s'impliquent réciproquement sans vraiment se connaître : d'un côté comme jadis la nature, le temps permet de discerner le durable de l'éphémère et par conséquent l'essentiel de l'accidentel, produisant

¹ M. Proust, *RTP I*, p. 60.

² M. Proust, « [Swann expliqué par Proust] » [Interview avec Joseph-Élie Bois, parue dans *Le Figaro* le 13 novembre 1913], *CSB*, p. 557 (nous soulignons).

ainsi un « point de vue supérieur » sur le destin des personnes et des choses. De l'autre, le temps hérite également de la nature son caractère de monde à part : dans l'interview avec Bois, Proust envisage la vie humaine comme moyen – non pas comme fin – pour la connaissance du temps, qui reste « invisible » au niveau de l'expérience immédiate des choses. De cette façon, le temps est envisagé comme transcendance par rapport au simple vécu humain, créant ainsi une division ontologique au sein de l'expérience elle-même.

Le temps hérite par conséquent les trois aspects principaux de la nature : la transcendance par rapport à la vie au présent, et par conséquent aussi à la sphère mondaine, mais surtout le rôle primaire dans le fonctionnement de la mémoire involontaire et pour l'inspiration littéraire, qu'il joue maintenant de manière exclusive.

Une rupture irréversible : fin de l'imaginaire cosmologique et ouverture ontologique

Car Proust a toujours voulu dire la vie, même s'il lui a donné le nom de temps [...].¹

Si le temps hérite à peu près tous les thèmes qui étaient auparavant attachés à l'idée de nature, montrant ainsi la continuité entre *Jean Santeuil* et la *Recherche*, cette transmission de fonctions implique une rupture fondamentale dans l'esthétique proustienne qui ne va pas sans conséquences pour la constitution du monde fictionnel de l'œuvre finale. Renonçant à l'idée de nature, la réalité perd aussi toute possibilité de vérité immanente aux choses ; maintenant seul le sens subjectif peut les rendre significatives : « la pensée n'est pas perdue dans l'univers, mais [...] l'univers se représente au sein de la pensée. [...] une idée profonde qui a enclos en elle l'espace et le temps n'est plus soumise à leur tyrannie »². Alors que la nature transcendantale se posait comme puissance

¹ A. Henry, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, op. cit., p. 140.

² *Ibid.*, p. 540.

complètement étrangère à la réalité humaine, à partir d'un moment donné¹ le temps, même s'il dépasse la perspective particulière et immédiate des hommes, peut être maîtrisé, comme l'espace, par un acte intellectuel.

Il s'agit d'une allusion à l'œuvre d'art, et non à la pure intelligence abstraite. Comme la nature, la philosophie perd beaucoup de l'importance qui lui avait été donnée dans le roman juvénile : la figure du professeur Beulier, condensation d'Alphonse Darlu, ne sera pas remplacée dans la *Recherche*, sinon par le comparse caricatural du « philosophe norvégien » invité chez les Verdurin lors des soirées à la Raspélière dans *Sodome et Gomohrre*. Cette absence a été remarquée et interprétée par la critique, notamment par Luc Fraisse, qu'y considère l'assomption des questions « dogmatiques » dans la démarche narrative : « Le fait que le personnage du professeur de philosophie ait disparu de la *Recherche* peut être imputé à une intégration de la philosophie à l'entreprise même de la *Recherche* : [...] la philosophie, en se faisant pleinement démarche, rend inutile le personnage qui la représente². » Avec la réduction des rôles de la

¹ Jean-Marc Quaranta identifie ce moment avec l'année 1905, date de composition de la préface au *Sésame et le lys*, quand Proust pour la première fois définit le travail littéraire comme « création » entièrement individuelle, et non plus provoquée de l'extérieur par une puissance naturelle.

² L. Fraisse, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 120. L'idée exprimée ici par Luc Fraisse, est par ailleurs fort discutable : tandis qu'il est juste de remarquer la disparition de l'enseignant de philosophie comme un aspect important de la transition à la *Recherche*, il n'est pas anodin de considérer la *Recherche* comme œuvre philosophique. Paul Ricœur : « la naissance de la *Recherche* comme roman exige plutôt que ce soit dans la composition narrative elle-même qu'on cherche le principe de la prise en charge de "spéculations allogènes" [...]. La seule façon de réintégrer les "spéculations allogènes" de l'auteur dans l'œuvre littéraire est d'attribuer au narrateur-héros, non seulement une expérience fictive, mais des "pensées" qui en sont le moment réflexif le plus aigu. » (*Temps et récit II*, *op. cit.*, p. 198). Vincent Descombes a également soutenu la fonction primaire de la narration événementielle dans la *Recherche*, sans mentionner le travail de Ricœur, mais partant des mêmes prémisses qu'on retrouve dans l'extrait cité de Fraisse : dans la *Recherche*, « ni le penseur profond ni le poète méditant ne sont des personnages de roman. [...] Les doctrines du narrateur ne sont-elles pas la "philosophie de Proust" ? Mais ce qui distingue la philosophie telle que nous l'entendons depuis Platon est qu'elle peut être transmise dans un *logos* [...]. En fait, le livre qui dir nous exposer la "philosophie de Proust" porte sur une fiction. Cette philosophie par contre n'existe nulle part. » (*Proust. Philosophie du roman*, *op. cit.*, p. 33-34). Plus récemment, Vincent Ferré a interprété la pensée philosophique contenue dans la *Recherche* comme étant une variante de la forme essai qu'il dénomme « essai fictionnel » en raison de son inséparabilité du contexte romanesque ; il réagit donc aux positions qu'on vient de mentionner en signalant la spécificité du procédé proustien : « L'essentiel est de saisir la nature fictionnelle de ces séquences, leur relation avec le récit, l'unité de l'instance narrative et essayistique. Les passages essayistiques de ces œuvres ne relèvent pas du genre de l'essai au sens strict (tel qu'on le trouve hors du roman, publié d'une manière autonome), mais de l'essai fictionnel, sorte de translation de

pensée abstraite et de la force naturelle, la nécessité même d'une justification des événements du roman par une substance transcendantale est dépassée par une autre métaphysique qui transfère l'essence et la Vérité au sein de l'expérience, dans le Temps.

Le lien constitué entre le temps et l'œuvre est plus étroit qu'avec la nature à l'époque de *Jean Santeuil*. La nature ne peut se manifester que de manière instantanée, en nous montrant « les événements autour de nous dans une sorte de vie plus grande qu'eux » ; à la différence des faits de la vie quotidienne, les phénomènes naturels font allusion à un ensemble organique et transcendant, qui « *pour un moment* semble nous montrer le monde qui nous entoure non comme le monde médiocre, bientôt fini pour nous, tout humain et connu, mais comme un monde éternel, éternellement jeune, mystérieux, plein de promesses inouïes¹. » C'est à cause de ce caractère éphémère de la rencontre avec la nature, que surgit la nécessité de l'œuvre, en conséquence du besoin de fixer ce qui se donne seulement de façon accidentelle, mais ce passage a des conséquences qui rendront encombrante le rôle prééminent de la nature pour le plan existentiel et esthétique de la *Recherche* : dans *Jean Santeuil*, le bonheur, le sens de plénitude et de bien-être que la Nature peut donner au protagoniste sont supérieurs au plaisir de la littérature. La paix naturelle peut même enlever la nécessité de toute recherche du temps perdu ainsi que le souci de la vérité :

Il se sentait heureux et il ne s'inquiétait plus que le passé fût mort pour lui et que les objets qui en survivent n'eussent plus de charme et en réalité plus de vie. Et c'était sa joie irraisonnée qui avait au fond raison. De ces choses qui nous charmèrent autrefois et qu'il nous est donné de revoir, est-il bien vrai qu'il n'y en ait pas certaines dont la présence nous rende avec une volupté pareille et peut-être plus rêveuse encore le charme mystérieux d'autrefois ?²

Tout l'appareil de l'autonomie esthétique, fondé sur la primauté de l'œuvre sur la vie, est indirectement mis en question par le vitalisme naturel exprimé dans *Jean Santeuil*. Chez le jeune Proust, les moments de bonheur et de joie esthétique ont une existence indépendante de la réalisation d'une l'œuvre d'art : ce ne sera

l'essai dans la fiction, qui fait intervenir l'imagination et l'invention de l'écrivain. » (*L'Essai fictionnel*, *op. cit.*, p. 345).

¹ *JS*, p. 773, (nous soulignons).

² *Ibid.*, p. 772-773.

plus ainsi dans les conclusions de la *Recherche*, où les sensations de bonheur rattachées à l'expérience de la mémoire involontaire nécessitent d'être fixées dans une œuvre littéraire, dont le héros comprend finalement la nécessité. Comme l'a souligné Lipiansky, à l'époque du *Jean Santeuil* le protagoniste « croit encore qu'il y a dans la nature une permanence, une certitude, une solidité que l'être changeant ne trouve pas en lui, et à laquelle il est heureux de pouvoir se raccrocher »¹.

Ce point de vue, qui contribue à structurer le premier roman, est aussi propre au narrateur de la *Recherche* à l'époque de sa jeunesse dans *Du côté de chez Swann*. Significativement c'est dans la section de la *Recherche* où mieux qu'ailleurs on peut « tenter de mesurer ou d'arpenter la distance qui sépare le narrateur de la maturité (celui qui s'apprête à écrire à la fin du *Temps retrouvé*) du jeune narrateur inexpérimenté »², qu'il y fait allusion :

Je n'étais curieux, je n'étais avide de connaître que ce que je croyais plus vrai que moi-même, ce qui avait pour moi le prix de me montrer un peu de la pensée d'un grand génie, ou de la force ou de la grâce de la nature telle qu'elle se manifeste livrée à elle-même, sans l'intervention des hommes.³

La nature prend aussi d'autres significations dans le nouveau contexte de la *Recherche*. L'amour esthétique pour la nature sauvage devient dans la *Recherche* surtout un trait caractéristique de la grand-mère, évoquée en train de se promener sous la pluie à Combray⁴ et d'ouvrir les fenêtres de la salle à manger à l'hôtel de Balbec⁵, qualité de la vision que le protagoniste se souvient après sa mort, en écoutant le bruit de vagues à la Raspélie : « Je me disais que ma grand-mère

¹ M. Marc-Lipiansky, *La Naissance du monde proustien dans Jean Santeuil*, cit., p. 152.

² David Ellison, *Proust et la tradition littéraire européenne*, Paris, Garnier classiques, coll. « Bibliothèque Proustienne », 2013, p. 197.

³ *RTP I*, p. 377.

⁴ « “C'est Mme Amédée (ma grand-mère) qui a dit qu'elle allait faire un tour. Ça pleut pourtant fort.

– Cela ne me surprend point, disait ma tante en levant les yeux au ciel. J'ai toujours dit qu'elle n'avait point l'esprit fait comme tout le monde. J'aime mieux que ce soit elle que moi qui soit dehors en ce moment.

– Mme Amédée, c'est toujours tout l'extrême des autres.” » (*RTP I*, p. 101).

⁵ « Hélas, le vent de mer, [...] dans la grande salle à manger – [...] – il parut cruel à ma grand-mère de n'en pas sentir le souffle vivifiant à cause du châssis transparent mais clos [...]. [...] c'était un défaut à l'avis de ma grand-mère qui ne pouvant supporter l'idée que je perdisse le bénéfice d'une heure d'air, ouvrit subrepticement un carreau [...]; elle-même, soutenue par le souffle céleste, restait calme et souriante comme sainte Blandine, au milieu des invectives [...]. » (*RTP II*, p. 34-35).

aurait eu pour lui cette admiration que lui inspiraient toutes les manifestations de la nature ou de l'art dans la simplicité desquelles on lit la grandeur¹. » Jean-Pierre Richard décrit l'attitude de la grand-mère du protagoniste comme une « intimité de l'extérieur », où le charme romantique de la nature est rendu domestique comme une bonne habitude. C'est très différent de la nature sublime, vraiment étrangère au monde humain qui apparaît dans certains épisodes du *Jean Santeuil*.

La nature joue un rôle aussi important dans la définition de l'homosexualité. À partir de la rencontre entre Charlus et Jupien dans *Sodome et Gomorrhe*, le narrateur nous dit à propos de ce que la société ne tolère pas à l'égard de comportements sexuels considérés comme déviants :

celui qui nous répugne est le plus touchant, plus touchant que toutes les délicatesses, car il représente un admirable effort inconscient de la nature : la reconnaissance du sexe par lui-même ; malgré les duperies du sexe, apparaît la tentative inavouée pour s'évader vers ce qu'une erreur initiale de la société a placé loin de lui ».²

Dans *Jean Santeuil*, le thème de l'inversion est à peine effleuré, à travers la figure de M. de Lomperolles, prototype de M. de Charlus, mais Proust la traite seulement du point de vue de ses effets sur la vie mondaine. Dans *Jean Santeuil*, la nature est essentiellement un monde homogène, elle est la substance universelle que chaque être individuel partage. Le thème de l'inversion semble justement en contradiction avec cette idée de nature, qui doit donc évoluer, pour signifier non plus l'universalité, mais au contraire la singularité irréductible des natures individuelles.

La nature est enfin un des objets imaginaires qui causent la déception du narrateur : les lieux qu'il croyait sublimes parce que entièrement dépouillés de la présence humaine s'avèrent décevants quand il arrive effectivement à Balbec. L'expérience du héros est presque une caricature de la description de la cathédrale d'Amiens dans l'article publié en 1900, où Proust racontait avoir retrouvé les impressions originales de Ruskin :

cette mer, qu'à cause de cela j'avais imaginée venant mourir au pied du vitrail, était à plus de cinq lieues de distance [...], et [...] ce clocher que, parce que j'avais lu qu'il était lui-même une âpre falaise normande où s'amassaient les grains, où tournaient

¹ RTP III, p. 290.

² RTP III, p. 23.

les oiseaux, je m'étais toujours représenté comme recevant à sa base la dernière écume des vagues soulevées, il se dressait sur une place où était l'embranchement de deux lignes de tramways, en face d'un café qui portait, écrit en lettre d'or, le mot "Billard" [...].¹

Ce même motif de la déception par rapport au spectacle de la nature est donc repris dans le *Temps retrouvé* avec des tons différents et plus graves. Le temps du récit s'est rapproché du présent du narrateur, le personnage incarne désormais son même point de vue en se différenciant du moi enfantin qui était en train de faire son voyage à Balbec. Ce dernier était encore l'expression, des espérances et des promesses de bonheur des noms, évocateurs de mondes étrangers et fabuleux. Dans le présent du narrateur par contre, l'attrait pour le monde étrange et indifférent de la nature s'est retourné en indifférence *pour* la nature, qui va ensemble avec l'indifférence pour la littérature et la vie d'écrivain :

« Arbres, pensai-je, vous n'avez plus rien à me dire, mon cœur refroidi ne vous entend plus. Je suis pourtant ici en pleine nature, eh bien, c'est avec froideur, avec ennui que mes yeux constatent la ligne qui sépare votre front lumineux de votre tronc d'ombre. Si jamais j'ai pu me croire poète, je sais maintenant que je ne le suis pas. Peut-être dans la nouvelle partie de ma vie desséchée qui s'ouvre, les hommes pourraient-ils m'inspirer ce que ne me dit plus la nature. Mais les années où j'aurais peut-être été capable de la chanter ne reviendront jamais. » Mais en me donnant cette consolation d'une observation humaine possible venant prendre la place d'une inspiration impossible, je savais que je cherchais seulement à me donner une consolation, et que je savais moi-même sans valeur.²

Une rupture s'est donc vérifiée : dans la phrase finale le narrateur désavoue la vision dualiste du personnage, qui s'est maintenue au fond, bien que du temps se soit coulé. Il pense toujours que la substance poétique soit située dans une réalité positive, présente, sensible, mais elle ne relève plus d'une substance naturelle unique et immanente : si ce n'est pas la nature, ce sera peut-être la vie parmi les hommes. Ce que le narrateur se dit ici sans se persuader beaucoup, prépare en réalité la grande ouverture ontologique du final de la *Recherche* : « je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée ; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse,

¹ RTP II, p. 19.

² RTP IV, p. 433-434.

dans la douleur emmagasinée par moi, sans que je devinasse plus leur destination »¹.

Si on avait constaté que dans le *Jean Santeuil* l'idée de Nature dépasse la contingence des phénomènes naturels pour rester constante dans le souvenir du protagoniste, pour le narrateur de la *Recherche* on assiste à un renversement : l'idée de nature appartient à ces vérités que l'intelligence saisit à partir de l'expérience ; elle est par conséquent, malgré l'allusion à l'ordre immuable de l'univers en opposition au caractère éphémère des choses humaines, toujours soumise à la contingence de la vie psychique. On comprend mieux la fonction de la déception dans le projet esthétique de Proust si on la considère par rapport aux projets anciens qui reviennent dans l'œuvre de la maturité sous la forme d'illusions perdues : « Dans le roman de la maturité, le lecteur semble ainsi assister à une mise à distance des illusions du roman de jeunesse et à la mise en scène des tensions qui existaient entre ce que Proust affirmait alors [...] et ce que son texte révélait de difficultés à bâtir son roman »², note ainsi Jean-Marc Quaranta.

Ces difficultés ne sont pourtant pas seulement de type textuels : la tension entre la théorie spontanéiste et le travail effectif de l'écriture que le critique peut vérifier en examinant le *labor limae* dans les brouillons, devient aussi tension narrative dans le roman de formation de l'écrivain de la *Recherche*. Comme l'a remarqué aussi Anne Simon, « Tout [dans la *Recherche*], y compris le monde, s'y trouve déroulé à l'aune de l'humain : il n'y a pas à proprement parler de nature chez Proust, au sens d'une incommensurabilité cosmique ou animale, ou d'une sublimité qui meurt avec la grand-mère du héros³. » Toutefois cette « perte d'auréole » de la nature transcendant le sujet n'est pas, comme on l'a vu, une donnée absolue de la poétique proustienne, mais le résultat d'un procès commencé avec *Jean Santeuil*. Si vraiment le monde de la *Recherche* est un monde fait « à image et ressemblance » de l'homme, comment peut-on justifier le but

¹ *RTP IV*, p. 478.

² J.-M. Quaranta, *Le Génie de Proust, op. cit.*, p. 105.

³ Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu* [2000], nouvelle éd., Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2011, p. 216.

transcendantal de l'art ? On dira plutôt que chez Proust on passe d'une métaphysique cosmologique, où la vérité possède une place réelle mais inatteignable, à une métaphysique de l'expérience vécue par le sujet même.

La représentation des phénomènes naturels participe chez Proust du goût de l'écriture artiste, dominé par le fragmentisme, où l'écrivain, prenant comme modèle l'impressionnisme pictural, « cherch[e] par les effets de l'expressif à exciter la sensibilité, à accrocher l'attention, à surprendre l'esprit, à imposer son impression, [...de rendre] des sensations et des perceptions jusqu'à un art infiniment précis, nuancé, raffiné ».¹

Les phénomènes naturels ont sans doute, chez Proust cette fonction métaphorique instantanée, opérée à travers la perception ; il existe aussi pourtant une fonction métonymique exercée par l'idée de nature, qui fournit et garantit l'ordre, d'enchaînement et d'harmonie, justifiant ainsi la fragmentation des impressions poétiques, mais dans la *Recherche* le dualisme entre le monde naturel et le monde humain disparaît : entre les deux vient au contraire à s'établir une profonde indifférence si l'on regarde du point de vue transcendantal du temps. Cette transcendance ne s'exerce cependant plus de la même manière : le temps considéré par le Narrateur n'est pas, on le sait bien, le « temps des horloges » ou temps chronologique, mais l'intervalle qui sépare des expériences subjectives. Le fondement de la vérité poétique n'a plus donc pour base le dualisme cosmologique du premier roman, mais est devenue ontologique, parce que le temps regarde l'être dans sa totalité sans plus aucune distinction préétablie entre les phénomènes, sauf le fait d'être effectivement vécus par le sujet.

VI. 2 Paralysie de l'idéal et épiphanie du réel : structure dialectique des nouvelles dans *Dublinois*

Chez Proust, la nature et le temps fonctionnent comme des entités transcendantes, aussi en raison de l'état fragmentaire de la réalité représentée dans ses romans : dans *Jean Santeuil* il ne parvient pas à constituer une trame de faits,

¹ *Ibid.*, p. 44 et 113, cit. in J.-M. Quaranta, *Le Génie de Proust, op. cit.*, p. 108.

tandis que dans la *Recherche* cette trame vient s'adapter à l'ordre des souvenirs du narrateur. Malgré la représentation fictionnelle de la mémoire et du temps doit ressembler, selon les plans du narrateur, à une « construction rigoureuse » telle une cathédrale, les faits semblent se succéder selon un dessin abstrait, et non pas en suivant leur raison immanente. Le principe énoncé dans l'interview de 1913, indique que le roman n'est pas pensé selon la « géométrie plane » des événements, c'est-à-dire selon la logique interne des relations causales, mais par la perspective temporelle, superposant les images de lieux, personnages, et des idées, dans une relation que seul l'acte intellectuel de l'écrivain rend possible.

Chez Joyce, l'artiste exerce, comme chez Proust, cette dictature sur les faits, auxquelles on soustrait toute logique interne présumée. Le « c'est ainsi » des choses est suspendu, indiquant son origine dans la croyance commune dont l'artiste doit les libérer. Comme dans la *Recherche*, les différents personnages sont souvent pris dans des événements quotidiens, situés en grande partie dans le cadre familial, attirant l'attention du lecteur sur leur personnalité dans la perspective des habitudes, c'est-à-dire, dans la perspective de la durée temporelle. Pourtant la perspective donnée sur la vie de Stephen, et des autres Dublinois est, par rapport à Proust, extrêmement concrète : le monde matériel ne subit pas, dans la représentation, la transfiguration sentimentale propre à l'idéal esthétique de la mémoire proustienne : la sphère de la perception domine sur l'imagination, la rêverie et le souvenir, les principaux facteurs d'idéalisation que Proust attache à la beauté et à la vérité de la création poétique.

Il est possible de prendre un exemple d'un cas de « mémoire involontaire » chez Joyce, qui peut nous rappeler l'épisode de la « madeleine », et cela, d'autant plus qu'il est placé au début du cinquième chapitre du *Portrait*, dans lequel Stephen prend finalement la résolution de partir et « façonner de la force de [son] âme la conscience incréée de [sa] race »¹ :

Il vida jusqu'au fond sa troisième tasse de thé aqueux et se mit à grignoter les croûtons de pain frit épars devant lui, le regard fixé sur la sombre mare du récipient. La graisse jaunâtre avait été creusée comme une tourbière et la flaque, au-dessous, rappelait à Stephen l'eau couleur de tourbe des bains à Clongowes. Contre son

¹ J. Joyce, *Portrait de l'artiste en jeune homme*, OCI, p. 781.

coude, il y avait une boîte contenant des reconnaissances du mont-de-piété où l'on venait de fouiller et il prit un à un, dans ses doigts graisseux, les bulletins bleus et blancs, fripés, barbouillés d'encre et de sable et portant, comme nom d'emprunter, Daly ou Mac Evoy.

1 Paire brodequins.

1 Pardess. foncé.

3 Divers et torchon servant d'enveloppe.

1 Caleçon homme.¹

Comme chez Proust, une sensation physique commune à deux moments éloignés dans le temps provoque un souvenir assez exact de l'instant passé. Mais contrairement aux réminiscences proustiennes, le détail physique ne produit pas l'enchaînement métonymique d'autres détails qui composaient le monde de l'enfance du narrateur, ni la sensation de plénitude joyeuse et de vérité idéale propre à l'inspiration poétique. Le fragment du passé rentre dans le circuit impersonnel de la vie quotidienne, comme les objets engagés au mont-de-piété s'entassent indistinctement l'un sur l'autre, sans aucun signe d'appartenance ou trace de la personnalité de l'ancien propriétaire. Le travail de transfiguration esthétique des débris de l'expérience vécue, que Stephen attribue à son artiste idéal fantasmé comme « la vie purifiée dans l'imagination humaine et reprojétée par celle-ci »,² se déploie ironiquement par le nivèlement des « moments d'être » sur la surface inexpressive de la réalité perceptive : c'est en raison de leur dépersonnalisation, de la perte de tout lien identitaire, de la réduction du signifié au pur signifiant, que la vie peut devenir la matière que l'artiste utilise pour « recréer la vie avec la vie ».³

La neutralisation des aspects personnels du vécu a été justement reconnue par plusieurs commentateurs qui, comme Franco Moretti, définissent comme « paratactique » le style d'*Ulysse*, en discontinuité avec la poétique des épiphanies. Il ne faut pour autant pas oublier que la première conception d'*Ulysse* remonte à 1907, et est donc partiellement parallèle au travail du *Portrait*, que Joyce poursuit jusqu'à 1914.

¹ *Ibid.*, p. 701.

² *Ibid.*, p. 742.

³ *Ibid.*, p. 700.

La réminiscence « prosaïque » de Stephen suit la fin du chapitre précédent, qui se termine sur la vision angélique de la jeune fille au Bull. La transfiguration de l'expérience y est donc présentée dans le même instant où elle se produit, comme si « son âme s'évanouissait, accédant à un monde nouveau, fantastique, indistinct, incertain comme une région sous-marine, traversé par des formes et des êtres nébuleux¹. » L'extase du sujet correspond à une perte de familiarité avec les choses, à travers laquelle le sujet se sent transporté dans un autre monde. C'est justement cette sensation que l'écriture joycienne vise à reproduire dans son procédé narratif: « à travers l'amalgame des faits, Joyce les dissocie de leur temps historique particulier et les fonde dans un temps créé, un "Bloomsday" »².

Il ne s'agit pas, comme chez Proust, d'aller jusqu'à la signification essentielle et originaire des choses, mais de leur enlever toute signification préalable, pour que le travail de l'artiste puisse s'accomplir, dans l'immédiateté du présent et non dans la profondeur du passé. Le « monde nouveau, fantastique » qu'il crée, a justement comme traits la perte de signature des choses, qui restent privées de toute définition dans un paysage étrange, méconnaissable, inhumain, où tout est l'équivalent de tout.

La poétique d'*Ulysse* est l'aboutissement d'un projet esthétique que Joyce entame avec un nouveau concept de la création littéraire qu'il confie à son alter-ego, Stephen, et dont les nouvelles de *Dubinois* et le roman de Stephen Dedalus sont les premières composantes : d'un côté, la singularisation de la vie relationnelle et intersubjective telle qu'elle se présente dans la forme-ville, et de l'autre la progressive dépersonnalisation du vécu individuel de Stephen, qui s'achève dans les chapitres initiaux d'*Ulysse*, où son aliénation de la sphère familiale et du monde social de Dublin est désormais totale. L'objet habituel du conte réaliste, la réalité la plus concrète et quotidienne, l'artiste la transforme en la matière d'une œuvre abstraite et géométrique, la dépouillant de toutes ses implications réelles : « celui [*the artist*] qui était capable de désenchevêtrer dans toute sa précision l'âme subtile de l'image d'entre les mailles des conditions qui la

¹ *Ibidem.*

² S. Nalbantian, *Aesthetic Autobiography, op. cit.*, p. 123.

déterminent et de la réincarner selon les conditions artistiques, choisies comme les plus conformes à son nouvel office, celui-là était l'artiste suprême¹. »

Les principes de l'autonomie esthétique atteignent avec Joyce un niveau différent par rapport à celui auquel étaient parvenus les intellectuels et les esthètes de la fin du siècle passé, mais aussi les avant-gardes du début du XX^e. L'œuvre d'art ne se définit plus en opposition à la sphère du politique, à l'économie et à la morale, selon le mythe de l'artiste désintéressé : « La personnalité de l'artiste, d'abord cri, cadence ou état d'âme, puis récit fluide et miroitant, se subtilise enfin jusqu'à perdre son existence, et, pour ainsi dire, s'impersonnalise². » C'est en passant par sa propre dépersonnalisation, qu'on affirme la supériorité ontologique de la représentation sur le représenté, où « la vitalité, qui avait flué et tourbillonné autour des personnages, remplit chacun de ces personnages avec une force telle que cet homme ou cette femme en reçoit une vie esthétique propre et intangible³. » Comme Proust, Joyce fait de l'art le lieu d'une autonomie existentielle, mais à la différence de la *Recherche*, l'achèvement à la fois existentiel et esthétique ne regarde pas seulement la personne qui transforme son expérience en œuvre d'art, mais tout le groupe humain qui l'entoure. Comme nous l'avons dans le chapitre précédent, la subjectivité répond toujours à l'identité collective selon la configuration de cette dernière dans le présent. *Ulysse* est le développement de *Dublinois*, dans la mesure où les nouvelles ont pour but de donner « un vie esthétique » aux habitants de la ville malgré la paralysie irlandaise, appliquant le procédé artistique que mène Joyce dans le même temps avec (le roman de) Stephen Dedalus.

Entre le Portrait de l'artiste en jeune homme et Dublinois

Si 1904 est un tournant fondamental de la vie de Joyce, où il trouve la future compagne de sa vie, et comprend sa vocation d'écrivain en prose, l'année 1907, année du voyage à Rome, représente à son tour un tournant significatif de sa carrière : *Musique de chambre* est finalement publié, et Joyce compose le long

¹ J. Joyce, *Stephen le Héros*, OC I, p. 387.

² J. Joyce, *Portrait*, *ibid.*, p. 742.

³ *Ibidem*.

récit qui doit fermer la série des *Dublinois*, « Les Morts », et décide juste après, selon le témoignage de son frère, de réécrire son roman autobiographique : « Le 8 [novembre 1907] il disait à Stanislaus qu’aussitôt après il réécrirait complètement *Stephen le Héros* – et Stanislaus notait dans son journal : “Il m’a dit qu’il supprimerait les premiers chapitres et commencerait quand Stephen [...] va à l’école, et qu’il ferait le livre en cinq chapitres, de longs chapitres¹.” »

À la différence de Proust et de Kafka, Joyce se montre capable de planifier les choses, et surtout de respecter ses propres plans : *Stephen le héros* devient *Le Portrait de l’artiste en jeune homme*, reprenant ainsi partiellement le titre original de l’essai écrit en 1904, lorsqu’il est publié en 1916. L’abandon du projet de roman autobiographique, pour un ouvrage qui devrait être entièrement fictionnel, signifie se passer d’un compte-rendu objectif qui arrivait à compter 914 pages en 1906² : « pour la plupart, le travail précédent fait la chronique des réussites effectives à l’époque de l’université et est rempli des conversations que l’étudiant précoce tient avec ses contemporains et ses tuteurs³. » Il était composé selon le modèle du roman-fleuve, c’est-à-dire en suivant l’ordre progressif et chronologique des événements, tandis que le *Portrait* se compose aurait eu une structure de cinq sections, chacune consacrée à un moment clé de la formation du personnage de Stephen et ordonnées en suivant le fil biographique d’une croissance, de l’enfance à l’âge adulte.

Le personnage principal ne change finalement pas de nom, et comme dans la première version du roman, il sert toujours d’équivalent fictionnel de l’auteur à l’époque de sa jeunesse. La différence par rapport au projet autobiographique originaire ne peut pas donc pas tenir sur la base des coïncidences entre les faits de la vie de l’auteur et leur transposition fictionnelle, mais sur la volonté de Joyce de thématiser les étapes du développement de la personnalité de Stephen, en leur donnant une charge symbolique qui l’éloignait du modèle naturaliste dont il s’inspirait pour le récit autobiographique. Les épisodes de la vie en famille des

¹ R. Ellmann, *James Joyce, op. cit.*, t. I, p. 318.

² Lettre à Grant Richards du 13 mars 1906, in J. Joyce, *Lettres*, trad. par Marie Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1973, t. II, p. 252 : « Vous me suggérez d’écrire un roman un peu autobiographique. J’ai déjà écrit presque mille pages d’un roman de ce genre, [...] : 914 pages pour être précis. [...] Ce roman a également le défaut d’être sur l’Irlande. » (*LJJ*, p. 131).

³ S. Nalbantian, *Aesthetic Autobiography, op. cit.*, p. 118.

Dedalus, l'instruction jésuite reçue par Stephen à Clongowes, la relation avec ses camarades et le choix final de l'exil sont des matériaux que Joyce prend de sa vie, mais qui sont utilisés comme parties d'un tout.

Originellement, *Stephen le Héros* faisait constituer la contrepartie autobiographique et romanesque de la forme objective des nouvelles. Apparemment, en choisissant ce genre d'écriture, Joyce adoptait les traits stylistiques que l'école naturaliste avait mené à maturation, notamment la création d'un « panorama des rôles sociaux, souvent méconnus par la littérature jusqu'à eux : proscris, parias et marginaux [...]. Ce sont des types "objectifs", même si ce ne sont pas des types littéraires »¹.

Le contenu symbolique des récits de Kafka apparaît évident à la première lecture, tandis que chez Joyce la charge symbolique des épisodes est à trouver dans les éléments structurels. Comme le dit Harry Levin, « écoute le mot individuel qui raconte toute l'histoire. Cherche le geste simple qui révèle un ensemble complexe de relations². » En rapprochant les deux textes du *Portrait* et de *Dublinois*, les ressemblances sont frappantes. Le premier chapitre du *Portrait* et le premier groupe de contes de *Dublinois* se réfèrent également à la période de l'enfance. Dans les deux cas, le narrateur – à la première personne dans « Les Sœurs », à la troisième dans la plus grande partie du *Portrait* – accorde une attention spéciale aux phénomènes de la perception. Dans le roman, le style de la narration s'adapte au point de vue de l'enfant, pour qui le langage du monde reste encore fait de signifiants, où il n'est pas possible de distinguer les mots des bruits, sinon par le rythme et la mélodie des chansons et comptines qu'on lui chante. Le premier chapitre du *Portrait* correspond alors au monde des sensations, surtout auditives – « un garçon avait vu un jour un gros rat faire *plouf* dans la vase »³ –, mais aussi tactiles et olfactives – « Quand vous mouillez votre lit, d'abord c'est

¹ Florence Goyet, *La Nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1993, p. 62. Voir aussi *ibid.*, p. 65-66 : « *Dubliners* (*Dublinois*), de Joyce, creuse et avive les types au lieu de les remettre en question. Le prêtre simoniaque des *Sœurs*, l'obsédé de *Une rencontre*, le parasite de *Deux galants*, la tenancière de *Une pension de famille*, peuvent être surchargées de symbolisme et inclus dans des récits aux strates multiples, ils n'en sont pas moins étroitement enfermés dans leur définition, réduits à quelques traits jamais remis en cause et encore moins nuancés. »

² H. Levin, *James Joyce, op. cit.*, p. 29.

³ J. Joyce, *Portrait de l'artiste en jeune homme, OCI*, p. 544.

tiède, et puis ça devient froid. Sa mère lui mettait une toile cirée. C'est de là que venait la drôle d'odeur¹. » Dans cette réalité dominée par le contact avec les choses, le sujet est hypersensible aux associations de langage : « Chouchou, c'était un drôle de mot. [...] le trou de la cuvette avait rendu un son comme celui-là : chou. Seulement plus fort². » Par conséquent, le personnage apparaît avant l'acte de nomination qui le désigne, à l'égal des autres choses : « Bébé-coucouche, c'était lui. La meuh-meuh descendait le long de la route où vivait Betty Byrne »³. Significativement, le prénom du protagoniste est prononcé pour la première fois par la mère, en association directe avec l'acte de soumission : « Il se cacha sous la table. Sa mère dit : "Oh Stephen, va demander pardon." Dante dit : "Oh, sans cela, les aigles viendront et lui crèveront les yeux⁴... »

Le premier chapitre du *Portrait* suit la petite enfance de Stephen dans ses premiers pas pour adopter un langage qui lui permet d'habiter le monde. La découverte de la signification des mots et de la connaissance transmise par les jésuites est pourtant le contraire d'une libération de la conscience. En soulignant l'association entre le nom propre de Stephen – nom de martyr – et la soumission, la dépendance des autres, le narrateur amorce le grand thème du conflit identitaire au cœur de l'intimité de Stephen, entre l'appartenance servile à la communauté et ses multiples niveaux et institutions – famille, école, religion, nationalisme etc. –, et le désir d'indépendance intellectuelle qui en fera un individualiste convaincu.

L'expérience du langage comme facteur traumatique avait déjà une fonction structurelle dans les nouvelles qui composaient *Dublinois*, qui s'ouvre avec une expérience comparable au langage enfantin dans « Les sœurs » et « Arabie », et se ferme provisoirement avec « La Grâce », qui commence justement par un accident où le protagoniste se blesse à la bouche, où « un tout petit bout de la langue semblait avoir été sectionné d'un coup de dents »⁵. L'accident se prête à une interprétation symbolique, comme acte d'auto-castration, que les Irlandais pratiquent depuis longtemps se soumettant volontairement à l'institution

¹ *Ibid.*, p. 537.

² *Ibid.*, p. 541.

³ *Ibid.*, p. 537.

⁴ *Ibid.*, p. 538.

⁵ J. Joyce, « La Grâce », *OCI*, p. 244.

religieuse et au pouvoir politique. Ces deux dimensions se trouvent évoquées dans le récit, et sont toujours liées à la question du langage. Tom Kernan est d'abord interrogé par le policier qui « donn[e] un coup de langue à la mine de son crayon et s'apprêt[e] à rédiger le verbal »¹ ; l'ami Mr Power le sauve de l'autorité policière, mais seulement pour le reconduire à l'autorité des prêtres. La première partie du récit raconte l'accident et l'intervention de Power, qui éloigne le policier en évitant ainsi un probable emprisonnement, puis dans la deuxième, Kernan reçoit la visite des amis qui veulent en faire « un bon catholique », le convaincant de participer avec eux à une retraite spirituelle, et la discussion sur l'Église se fait essentiellement sur l'habileté oratoire des prédicateurs catholiques :

– Est-ce que c'est un bon prédicateur ?

– Mmnon ... ça n'est pas à proprement parler un sermon, vous savez. C'est simplement une causerie amicale, vous savez, quelque chose qui s'adressera au bon sens [...].²

La nouvelle se joue à un niveau symbolique entre la blessure à la langue de Tom Kernan et l'élocution des ministres de l'Église : maladie de la langue, c'est aussi une maladie de la parole, et pour soigner cela, l'infaillibilité de la parole papale est évoquée : « – L'infaillibilité pontificale, dit Mr Cunningham, cela a donné lieu à la scène la plus grandiose de toute l'histoire de l'Église³. »

Le thème de la langue et celui de la relation problématique à l'Église, renferment circulairement le recueil de *Dublinois*, avant l'ajout de la nouvelle longue « Les Morts » en 1907. De façon semblable à celle du premier chapitre du *Portrait*, pour le narrateur du premier récit, « Les sœurs », les mots s'agitent comme des sons verbaux dont il a du mal à trouver la signification :

Chaque soir, lorsque je levais les yeux vers la fenêtre, je me répétais à voix basse le mot de *paralysie*. C'est un mot qui avait toujours résonné étrangement à mes oreilles, comme *gnomon* dans la géométrie d'Éuclide et *simonie* dans le catéchisme.⁴

Il s'agit de mots-clés dans l'imaginaire thématique de Joyce (comme « paralysie »), ou qui ont une fonction de raccordement structurel pour le recueil,

¹ *Ibid.*, p. 242.

² *Ibid.*, p. 255.

³ *Ibid.*, p. 259.

⁴ J. Joyce, « Les Sœurs », *ibid.*, p. 109.

comme « simonie ». La nouvelle « La Grâce », qui dans un premier plan du livre devait terminer le recueil, finit avec le prêche d'un prêtre adressé à un public d'hommes d'affaires. L'hérésie simoniaque – c'est-à-dire la vente de biens spirituels en échange de biens matériels, et en général toute contamination entre les sacrements et l'argent – est donc pratiquée de manière à peine dissimulée (voilée) dans le propos de l'homme d'église : « Si on lui passait la métaphore, disait-il, il était leur comptable spirituel ; et il souhaitait que ses auditeurs, tous autant qu'ils étaient, ouvrirent leurs livres, les livres de leur vie spirituelle, pour voir s'ils concordaient exactement avec la conscience. »¹

De cette manière, comme l'a remarqué Jean-Michel Rabaté dans son commentaire psychanalytique de *Dublinois*, le Père Flynn du conte « Les Sœurs » rejoint le Père Purdon à la fin du recueil, renfermant le monde de Dublin sous le signe de la corruption et de la décadence ; mais du point de vue de ce processus naturel d'évolution personnelle qui structure aussi le *Portrait*, on peut parler d'une « perversité » révélée dans les actes de langage au cours de la croissance individuelle : « Toute la stratégie de Joyce tend vers la mise en place d'une perversité qui dénonce l'absence de valeurs en forçant le lecteur à retraverser Dublin avec lui, l'amenant à évaluer le processus de mort et de décomposition qui s'est emparé de la ville². »

Le pessimisme et la déception face à la perversion des valeurs idéales, qui relèvent d'abord de la croyance religieuse, morale et identitaire, est une attitude qui réunit trois plans différents : c'est premièrement ce que nous trouvons constamment dans l'écriture privée et publique de Joyce, et donc une composante importante de son idéologie personnelle ; il s'agit d'un thème qui caractérise le monde de ses personnages comme totalité qu'on identifie à Dublin dans le moment historique repris par les nouvelles ; enfin, c'est un phénomène de la vie intérieure du personnage de Stephen, qu'il expérimente au cours de son évolution personnelle, et qui constitue de manière décisive le conflit qui structure sa personnalité.

¹ J. Joyce, « La Grâce », *ibid.*, p. 264.

² J.-M. Rabaté, *James Joyce. Portrait de l'auteur en autre lecteur, op. cit.*, p. 32.

Ce dernier aspect nous fait comprendre que l'attitude ironique et parodique présente dans les œuvres de la maturité de Joyce (attitude qu'il partage partiellement avec son premier alter-ego) est la conséquence d'une profanation hérétique des valeurs et des idéaux qui s'est déjà accomplie au sein des institutions qui dirigent la conscience publique. Ce processus de corruption advient à la petite échelle des interactions sociales et de la conscience individuelle, engendrant ainsi la microphysique des mœurs qui tisse la trame cachée en dessous de la fresque sociale de *Dublinois* et du *Bildungsroman* de Stephen.

Défauts du langage et définition du personnage

Les éléments essentiels de la dialectique entre l'idéal et le réel se trouvent déjà dans « Les Sœurs », la nouvelle qui ouvre le recueil, et qui est aussi la première à être rédigée par Joyce¹. Le récit est divisé en trois parties : dans la première la réputation du Père Flynn est déjà annoncée comme douteuse en début du récit, par les propos de Mr. Cotter : « ça ne me plairait pas que mes enfants aient trop affaire à un homme comme ça »². Toutefois, elle ne se change jamais en accusation ouverte. Le propos de Mr Cotter est essentiellement une dénégation constante, où on fait allusion à « des choses comme ça, vous savez, ça a un effet »³. Dans la deuxième partie l'enfant est seul, et il raconte un rêve où le prêtre lui offre en confession son péché de simonie : « Il murmurait : et je compris qu'il désirait confesser quelque chose. [...] je sentis que moi aussi j'étais en train de sourire faiblement, comme pour absoudre le simoniaque⁴. » Le narrateur n'est pourtant pas capable de dire la vraie signification des mots, et la vérité sur la personne du Père Flynn : le rêve s'interrompt, ou le narrateur ne peut pas rappeler sa fin. Des sentiments contradictoires et un sens d'égarement l'envahissent,

¹ Entre sa première publication en 1904 dans *The Irish Homestead* et sa publication dans le recueil, le texte a été profondément remanié par l'auteur.

² J. Joyce, « Les Sœurs », *OCI*, p. 110.

³ *Ibid.*, p. 111.

⁴ *Ibidem*.

symptômes peut-être d'un contenu traumatique que le rêve a laissé inexprimé au fond de l'inconscient : « C'était bizarre : ni cette journée ni moi-même n'étions d'humeur à prendre le deuil et je fus même contrarié de découvrir que j'éprouvais une sensation de soulagement, comme si sa mort m'avait libéré de quelque chose¹. » La deuxième partie, où l'enfant est laissé seul avec ses réflexions, ne débouche pourtant sur aucune vraie révélation, mais seulement sur la sensation confuse d'être transporté dans une réalité inconnue : « Tout en marchant au soleil, je me rappelai les paroles du vieux Cotter et j'essayai de me rappeler ce qui avait suivi dans mon rêve. [...] J'avais l'impression d'être allé très loin, dans quelque contrée aux coutumes étranges – en Perse me disais-je... Mais je n'arrivais pas à me rappeler du rêve². »

Le noyau du récit reste donc inavoué : la narration à la première personne ne permet pas au lecteur de comprendre le sens de l'histoire au delà de la conscience du personnage. La privation et la soustraction de sens étaient d'ailleurs déjà annoncées dans le mot *gnomon*, que le narrateur rumine sans pouvoir expliquer sa signification en dehors de sa sonorité étrange. Comme l'ont noté la plupart des commentateurs, « en géométrie, un gnomon est la section d'un parallélogramme (ou d'un rectangle) formée après l'enlèvement d'un de ses coins d'un parallélogramme plus petit »³. Le terme a aussi un lien, grâce à la particule commune « gno- », avec la *gnosis* ou connaissance, notamment au sens spirituel, c'est-à-dire le type de connaissance possédée justement par le Père Flynn, et employée dans l'éducation du narrateur :

Ses questions me montraient tout ce qu'avaient de complexe et de mystérieux certaines institutions de l'Église que j'avais toujours considérées comme les actes les plus simples. Les devoirs du prêtre envers l'Eucharistie et le secret de la confession me semblaient d'une telle gravité que je me demandais comment quelqu'un avait jamais pu trouver en lui-même le courage de les assumer ; et je ne fus pas surpris d'apprendre de sa bouche que les Pères de l'Église avaient écrit des ouvrages épais comme l'annuaire du téléphone, imprimés aussi serré que les annonces légales dans les journaux, pour éclaircir toutes ces questions compliquées.

¹ *Ibid.*, p. 112.

² *Ibid.*, p. 113.

³ John Wyse Jackson, Bernard McGinley, *James Joyce's Dubliners: An Annotated Edition*, Londres, Sinclair-Stevenson, 1993, p. 2.

Souvent, quand je réfléchissais à cela, j'étais incapable de donner une réponse, sinon pour dire quelque chose d'inepte ou d'incohérent, ce qui le faisait sourire et hocher la tête à une ou deux reprises.¹

Le thème structurel de la nouvelle est donc celui de la connaissance défaillante, corrompue et pervertie, dont le prêtre fait preuve avec le narrateur, conditionnant ainsi le contenu de son imagination. Joyce n'a pas intérêt à dénoncer ouvertement la paralysie et la décadence des mœurs,² ni à en étudier systématiquement les causes qui le déterminent, selon le modèle physiologiste des positivistes, mais il vise plutôt à reproduire à travers la narration les symptômes à l'échelle la plus vaste, c'est-à-dire, dans la vie subjective du point de vue de la durée. Comme le gnomon, la nouvelle est

incomplète, déterminée par quelque chose qui a été enlevé, qui n'est plus là mais qui [...] devrait être là. Elle dénonce un manque, un défaut, un vide, des lacunes, un néant circonscrit. De tels vides abondent naturellement dans la vie de Joyce. De tels vides se répandent dans l'histoire.³

En montrant le monde derrière les rituels de la messe, « toujours considér[é]s comme les actes les plus simples », le Père Flynn suggère la notion d'une réalité qui transcende la perception immédiate, et qui interpose entre le réel et la vérité une masse embrouillée de symboles. Le narrateur a par conséquent le sentiment d'une complexité inépuisable, dont le prêtre, avec son savoir, est le gardien. Face à ce monde « autre », l'existence ordinaire dans laquelle l'enfant se trouve plongé reste « inepte » et « incohérente » comme ses propos.

La paralysie et la mort du Père Flynn, laissent derrière lui une réalité opaque, dont la signification a été perdue, comme le rêve dont le narrateur ne peut que se rappeler partiellement. La simplicité du monde avait été d'abord mise en doute par le prêtre et ses « questions compliquées », puis la mort remet tout en question, montrant la banalité insignifiante du cadavre, face auquel l'enfant se

¹ J. Joyce, « Les Sœurs », *OCI*, p. 113.

² L'éloignement de Joyce des romanciers naturalistes, notamment à l'égard de leurs propos réformateurs et leurs méthodes physiologistes, est témoigné par un commentaire à Aristote que Joyce annotait à l'époque de son premier voyage à Paris : « Un art qui me pousserait à vouloir supprimer la souffrance humaine ne saurait non plus être proprement tragique, pas plus que ne saurait être tragique un art qui soulèverait mon indignation contre une cause évidente de souffrance humaine. », in J. Joyce, « Esthétique (Carnet de Paris) » [1904], in *OCI*, p. 1000.

³ Fritz Senn, « The Expansive Side of Gnomon », in *Dubliners. Rituels d'écriture*, sous la direction d'André Topia, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006, p. 30.

sent troublé par l'absence de sensations : l'expérience du deuil, le sentiment de l'au-delà qu'il est censé éprouver lui restent interdits. Tout ce qu'il éprouve c'est le même égarement, qui rend l'enfant incapable de reconnaître la maison du Père Flynn, qu'il devrait pourtant bien connaître : « je parvins à tâtons jusqu'à ma chaise habituelle ».¹

La troisième partie de « Les Sœurs » est presque entièrement occupée par le dialogue entre les sœurs du mort, et la tante du narrateur après la visite au cadavre déposé dans le cercueil : il est question de l'absent, le corps du prêtre gît dans la chambre, pendant que le narrateur reste silencieux, disparaissant à son tour progressivement de la scène. Le récit dans son ensemble paraît suivre la division hégélienne des genres poétiques². D'abord le récit épique dans la première partie liée à la maladie et à la mort du prêtre ; puis la deuxième partie, étant entièrement occupée par la pensée du narrateur, appartient au genre lyrique. Finalement, avec la visite à la maison du Père Flynn, c'est la mise en scène du drame vide de la coutume publique, les mots rituels du deuil, où la subjectivité disparaît progressivement³. La présence du narrateur se dissout dans la causerie des personnages, qui est présentée sans aucun filtre ou commentaire, devenant absent comme le mort qui est au centre de la conversation.

¹ J. Joyce, « Les Sœurs », *OC I*, p. 114.

² Joyce connaissait les principes fondamentaux de l'*Esthétique* hégélienne grâce à la lecture du livre de Bernard Bosanquet, *A History of Aesthetic* (1892). L'affinité entre les théories du jeune Joyce et le modèle hégélien, notamment concernant l'idée de drame comme synthèse du lyrique et de l'épique, a été montrée par Jacques Aubert (*Introduction à l'esthétique de Joyce*, Paris, Didier, 1973, p. 38-42) et plus récemment une étude ponctuelle de cette influence a été conduite dans Barbara Laman, *James Joyce and German theory : "the romantic school and all that"*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2004.

³ Sur la connaissance que Joyce avait de la division des genres, et l'importance qu'elle avait pour lui, voir J. Joyce, *Stephen le Héros*, *OC I*, p. 386 : « L'art lyrique, disait-il, est l'art au moyen duquel l'artiste présente son image en rapport immédiat avec lui-même ; l'art épique est l'art au moyen duquel l'artiste présente son image en rapport médiat avec lui-même ou avec d'autres ; l'art dramatique, enfin, est l'art au moyen duquel l'artiste présente son image en rapports immédiats avec d'autres. »

La représentation négative de l'idéal dans Dublinois

L'absence et la perversion sont des thèmes constants dans les nouvelles de *Dublinois*. L'absence d'un personnage du passé est souvent la clef pour comprendre le sens du présent pervers : dans le récit « "Ivy Day" dans la salle des commissions », Parnell, chef du parti nationaliste irlandais de 1879 à 1890, trahi et abandonné par son propre parti, est l'absent auquel se réfèrent constamment les propos des hommes assis dans la chambre, dans le but justement de l'exorciser, de pervertir le vrai sens de sa disparition anesthésiant ainsi la honte laissée par la trahison¹. De la même façon, Michael Furey est l'absent auquel se réfère le titre de la nouvelle « Les Morts » : son décès prématuré a permis le mariage entre Gabriel et Gretta Conroy, mais a également interdit au couple toute expérience d'amour romantique.

À la différence des autres maladies sociales qui occupent la sociologie et la science médicale du siècle passé, la paralysie de Dublin se manifeste par des symptômes qui échappent aux critères de la morale publique. Le premier est justement l'effet d'opacité, un manque de signification qui résonne dans la conscience, comme quelque chose qui a été perdu. Ainsi la « masse noire du navire allongé le long du quai » fait « monter la nausée du fond de son corps »², donc empêche Éveline de quitter l'Irlande avec son fiancé Frank, de trouver l'amour et le bonheur. Là où on s'attend à la révélation et au salut, on se confronte plutôt à un objet inexplicable et opaque, face auquel tout geste, même le plus instinctuel, de révèle dépourvu de sens.

C'est dans un passage de « Les Morts », la nouvelle que Joyce écrit en 1907 et placée à la fin de *Dublinois*, que cette épiphanie négative se donne de la façon la plus évidente : « Une femme se tenait presque au sommet de la première volée

¹ Joyce écrit un article sur les effets de la mort du héros national sur la morale du pays pour *Il piccolo della sera* en 1912, donc à l'époque où Joyce révisait *Dublinois* pour la publication, « L'Ombre de Parnell » : « La tristesse qui le dévora, c'est sans doute l'intime conviction qu'à l'heure de l'épreuve l'un des disciples qui mettait avec lui la main au plat, le trahirait. [...] Le dernier appel plein de fierté qu'il fit à son peuple implorait ses compatriotes de ne pas le jeter en pâture aux loups anglais qui hurlaient autour de lui. Pour l'honneur de ses compatriotes, rappelons qu'ils ne manquèrent pas de répondre à cet appel désespéré : ils ne le jetèrent pas aux loups anglais, ils le mirent en pièces eux-mêmes. » (J. Joyce, « L'Ombre de Parnell », *OC I*, p. 1097-1098).

² J. Joyce, « Éveline », *OC I*, p. 138.

de marches, dans l'ombre également. Il ne pouvait voir son visage, mais pouvait voir les panneaux terre cuite et rose saumon de sa robe, que l'ombre faisait paraître noirs et blancs. C'était sa femme¹. » Malgré l'obscurité partielle, Gabriel Conroy n'a aucune difficulté à reconnaître sa femme Gretta derrière l'image douteuse causée par le manque de lumière. C'est l'image, le signifiant opaque de sa femme, que Gabriel retient dans sa mémoire :

Il y avait de la grâce et du mystère dans son attitude, comme si elle était le symbole de quelque chose [*as if she were a symbol of something*]. Il se demanda ce qu'une femme, debout dans l'escalier, écoutant une lointaine musique, symbolise. [...] *Lointaine Musique*, c'est ainsi qu'il appellerait le tableau s'il était peintre.²

On remarque aisément la récurrence de l'expression « quelque chose » dans le recueil, utilisée pour substituer l'inexprimable. Dans « Les Sœurs », Mr Cotter utilise pour atténuer ses accusations contre Père Flynn : « “il avait quelque chose de bizarre ... quelque chose d'inquiétant...” »³. Dans le rêve également, la censure de la conscience réduit la parole du prêtre à l'indéfinition : « je compris qu'il désirait confesser quelque chose »⁴. Et c'est toujours « de quelque chose » que le gamin se sent libérer par la mort du Père Flynn, au lieu de se sentir en deuil : « il y avait quelque chose qui n'allait plus [*there was something gone wrong with him*] »⁵. Le mot est employé justement pour remplir une lacune dans le langage, ou dans le savoir du personnage, qui trouble autant la communication que la notion de la réalité.

Cette opacité est introduite presque volontairement par Gabriel dans l'image de sa femme, amorçant ainsi ce qui deviendra un processus clé d'*Ulysse*. Là où l'image de la personne aimée a perdu sa signification originelle, le sujet se rend capable de lui en donner une autre, en tant qu'objet : s'imaginant peintre, Gabriel détache les traits extérieurs de sa femme de sa personnalité pour en faire un nouveau symbole qui lui appartient entièrement, et qui se substitue au sens manquant de sa présence réelle. Ce procédé devient systématique dans *Ulysse*, où les personnes et les choses se désintègrent et se multiplient dans une myriade

¹ J. Joyce, « Les Morts », *OCI*, p. 297.

² *Ibidem*.

³ J. Joyce, « Les Sœurs », *OCI*, p. 109.

⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁵ *Ibid.*, p. 117.

d'images et de souvenirs. Chez Gabriel ce phénomène produit une expérience de mémoire involontaire :

Des moments secrets de leur vie ensemble éclataient en sa mémoire tels des astres.
[...]

Une vague de joie plus tendre encore s'échappa de son cœur et, parcourant ses artères, les inonda de chaleur. Comme les tendres feux des astres, certains moments de leur vie ensemble, dont personne n'avait ni n'aurait jamais connaissance, remontèrent en sa mémoire pour l'illuminer. Il brûlait du désir de lui rappeler ces moments, de lui faire oublier les années de leur terne [*dull*] existence commune et se souvenir seulement de leurs moments d'extase.¹

À la différence de la réminiscence passagère qu'on a observée dans le *Portrait*, le souvenir produit apparemment une sorte d'extase chez le personnage, qui se trouve transporté hors du moment présent. Mais à la différence de la madeleine proustienne, les raisons et les buts du sentiment sont bien contingents : c'est au moment où, à cause de la présence des autres, il est dans l'impossibilité d'exprimer son affection, que Gabriel retrouve dans la mémoire du passé l'amour idéal, mais aussi sensuel, pour sa femme. En plus, ce n'est pas vraiment à sa femme que s'adresse son sentiment, mais à son image dans le souvenir : cette superposition de l'imaginaire sur le réel avait commencé lors de la scène où il l'admire en symbole d'une « *Lointaine Musique* », et maintenant « telle une lointaine musique, ces mots qu'il avait écrits des années auparavant se portaient vers lui du fond du passé². »

L'extase qui transporte Gabriel dans le monde de l'amour idéal est directement opposée à la « *dullness* » de l'existence réelle. Dans la nouvelle « Un petit nuage », Petit Chandler ressent le fort contraste entre les pays où l'ami Ignatius Gallaher a voyagé et la réalité irlandaise :

pour la première fois son âme se révoltait contre l'inélégance [*the dull inelegance*] de Capel Street, si morne. [...] Il ne savait pas exactement quelle idée il désirait exprimer mais la pensée qu'un moment poétique l'avait touché prit vie en lui, tel un espoir naissant. [...] Chaque pas le rapprochait de Londres et l'éloignait de sa vie raisonnable et philistine.³

¹ J. Joyce, « Les Morts », *OCI*, p. 300-301.

² *Ibid.*, p. 301.

³ J. Joyce, « Un petit nuage », *OCI*, p. 168-169.

Le monde de *Dubliners* est ainsi structuré autour de la contradiction permanente entre l'opacité non-signifiante de la réalité présente, et l'idéal éloigné, dans le temps et dans l'espace, d'une heureuse plénitude de sens. Leur alternance est toujours suspendue entre les registres du tragique et du comique : dans les nouvelles, c'est le premier qui prévaut, tandis que dans *Ulysse*, ce sera le second.

La dissolution du sujet dans « Les morts » est attestée par la destruction de l'image heureuse de la vie commune par la *dullness* de la jalousie. Lorsque Gabriel touche le sommet du désir pour sa femme, Gretta a sa propre épiphanie : pour elle aussi il s'agit d'une « Lointaine musique », mais ironiquement, ce n'est pas celle des mots que son mari lui avait dédiés à l'époque de leurs fiançailles. Au contraire, il s'agit de quelque chose qui n'a rien à voir avec leur histoire d'amour : « Oh, je pense à cette chanson, *La Fille d'Aughrim* »¹. Les fantômes de Gretta ne la rapprochent pas vers l'intimité du mariage, mais l'éloignent vers le souvenir de l'amant décédé Micheal Furey. Devant l'émotion de sa femme, Gabriel réagit avec la même *dullness* qu'il espérait chasser de leur vie avec la pureté de son affection : « Le sourire s'évanouit du visage de Gabriel. Une rage sourde [*a dull anger*] se mettait à s'amasser à nouveau au fond de son esprit, et les feux sourds de sa concupiscence [*the dull fires of his lust*] se reprirent à rougeoier. »²

Dépendant entièrement de la possession réelle et concrète de sa femme, l'idéal de Gabriel est détruit, comme c'était déjà le cas pour le narrateur de « Les Sœurs » lors de la mort du Père Flynn : ce dernier a « le sentiment qu'ils avaient échappé à leurs existences et à leurs devoirs, échappé à leurs foyer et à leurs amis, et qu'ils s'enfuyaient maintenant ensemble, le cœur fou et radieux, vers une nouvelle aventure »,³ tandis que pour Gabriel, ce temps d'aventure est justement ce qui l'éloigne de sa femme : « il y avait eu dans son existence cet événement romanesque : un homme était mort pour elle ».⁴ De l'idéal de l'aventure, où la vie

¹ J. Joyce, « Les Morts », *OC I*, p. 305. Quelques commentateurs ont souligné la ressemblance de ce passage avec le fonctionnement de la réminiscence proustienne : « dans le récit, Joyce fait fonctionner la chanson identifiable d'une façon pareille à celle de la Sonate de Vinteuil dans le roman de Proust. Elle est employée comme véhicule du souvenir », S. Nalbantian, *Aesthetic Autobiography, op. cit.*, p. 114.

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, p. 302.

⁴ *Ibid.*, p. 308.

apparaît pleine de sens, Gabriel en vient à éprouver un désir de mort, une impression d'inanité de son existence et de son monde : « Un par un, ils devenaient tous des ombres. Mieux valait passer hardiment en cet autre monde, dans la pleine gloire de quelque passion, que de s'effacer et de dessécher lamentablement au fil des années. »¹

La première et la dernière nouvelle, se refermant en cercle sur le thème de la mort, révèlent la structure du recueil : les récits de la première moitié, se référant à l'enfance et à la jeunesse, ont pour protagonistes des sujets passifs, innocents, pour lesquels l'apprentissage de la vie signifie la découverte des défauts, des absurdités et contradictions dans une réalité apparemment simple, qui se referme sur eux. Dans la deuxième moitié, allant d'« Un petit nuage » jusqu'à « Les Morts », l'opacité ne regarde plus tellement le monde qui les entoure, mais leurs actions et leurs sentiments. L'ambiguïté reste pourtant la même. Quand, au bout de son affliction, Gabriel se résigne à constater l'uniformité de ses journées qui défilent vers la fin de sa vie, cela ne déclenche aucune révélation :

Son âme s'était approchée de cette région où demeurent les vastes cohortes des morts. Il avait conscience de leur existence capricieuse et vacillante, sans pouvoir l'appréhender. Sa propre identité s'effaçait et se perdait dans la grisaille d'un monde impalpable : ce monde bien matériel que ces morts avaient un temps édifié et dans lequel ils avaient vécu était en train de se dissoudre et de s'amenuiser.²

Le spectacle de la neige est l'allégorie finale d'une commune indifférence qui confond les vivants et les morts, cette multiplicité mortuaire où enfin, le sujet parvient à se dissoudre, ne trouvant pas l'idéal, mais tout simplement le néant que plusieurs signes du monde de l'expérience avaient déjà annoncés : l'opacité du réel ne produit pas quelque chose qui puisse remplacer le sens perdu, mais juste davantage d'opacité, l'idée de devoir vivre dans un temps et un espace indifférents.

A la fin de « Les Sœurs » également le calice utilisé dans le sacrement, symbolisant le sang du Christ et donc la même substance divine, apparaît désacralisée. La mort a effacé le monde idéal représenté par le Père Flynn : « je savais que le vieux prêtre était étendu immobile dans son cercueil, comme nous

¹ *Ibid.*, p. 309.

² *Ibidem.*

l'avions vu, solennel et féroce dans la mort, un vain [*idle*] calice sur la poitrine. »¹
« Vain » comme le bruissement de la conversation publique, en anglais « *idle talk* ». L'institution de l'église a perdu toute son aura : c'est à partir de ce point que Stephen Dedalus commence sa recherche poétique, et qu'il verra le monde humain comme simple matériau inerte, bon à être façonné par la main de l'artiste, tel l'« argile » qui donne le titre à un autre récit.

La paralysie contagieuse qui affecte le Père Flynn et l'Irlande entière est ambivalente : essentiellement tragique, comme cela apparaît avec évidence à travers la digression finale autour de Gabriel Conroy, elle est toujours prête à verser dans le registre du comique. La symbolisation décevante de Gretta aux yeux de son mari deviendra le processus inépuisable de transposition et de transfiguration opéré par Leopold Bloom, passant ainsi du tragique au comique. Cette ambivalence est pourtant déjà présente dans le rire du Père Flynn puisque le narrateur le rêve souriant sinistrement de façon contagieuse : « je me demandais pourquoi il souriait continuellement. Mais alors je me souvins qu'il était mort de paralysie et je sentis que moi aussi j'étais en train de sourire faiblement, comme pour absoudre le simoniaque². » La vision du rêve se répète une deuxième fois lorsque le narrateur se trouve face au cercueil : « Il me vint l'idée biscornue que le vieux prêtre souriait, là, dans son cercueil »³. Finalement, la vision prend devient réalité dans le récit de la sœur Eliza. Ayant perdu toute lucidité à cause de la maladie, son frère a commis un sacrilège en cassant le calice, et a été pris d'hilarité : « il était là dans le noir, assis tout seul au fond de son confessionnal, bien éveillé, et avec l'air de rire doucement tout seul⁴ ! » Le rire du prêtre était déjà évoqué par le narrateur décrivant son enseignement : « il me mettait sur les répons de la messe, qu'il m'avait fait apprendre par cœur ; et tandis que je les dévidais, il souriait pensivement [*he used to smile pensively*] et hochait la tête⁵. » La paralysie morale a ce côté exhilarant et sinistre, que la folie du prêtre ne fait que rendre évidente à tout le monde, mais qui permet déjà d'anticiper l'aspect

¹ J. Joyce, « Les Sœurs », *OCI*, p. 117.

² *Ibid.*, p. 111.

³ *Ibid.*, p. 114.

⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁵ *Ibid.*, p. 113.

comique d'*Ulysse* : absorbé, hystérique ou lascif, ce sourire contient déjà l'allusion à un « ailleurs », un « plus que ça » qui demeure encore inexpliqué dans *Dublinois*, mais qui se déroulera pleinement par la technique narrative de l'épopée joycienne.

Cette ambivalence de la paralysie est déjà présente dans le manuscrit de *Stephen le Héros*, et constitue avec la déception religieuse le point de départ de la prise de conscience de Stephen en tant qu'artiste. Leur connexion est explicite dans l'avant-texte : « il maudissait cette *farce* qu'est le catholicisme d'Irlande : île dont les habitants remettent leur volonté et leur entendement entre les mains d'autrui pour s'assurer une existence de paralysie spirituelle »¹.

La paralysie est, comme on l'amorçait plus haut, une attitude morale répandue parmi les Irlandais, comme une maladie sociale : « Une jeune fille se tenait sur les marches d'une de ces maisons en brique brune, incarnation parfaite, semble-t-il, de la paralysie irlandaise². » Seul ce qui existe à un niveau idéal peut se matérialiser, et alors c'est comme cela que Stephen conçoit pour la première fois les épiphanies : « Cet incident trivial lui donna l'idée de rassembler un certain nombre de moments de ce genre pour en faire un recueil d'épiphanies³. » Paralysie et épiphanie sont donc liées d'abord comme la matière et la forme poétique qu'on lui donne, et c'est d'ailleurs à la même sphère sémantique qu'il se réfère pour nommer les nouvelles de *Dublinois*, alors qu'il conçoit sa composition, ainsi que sa matière : « J'écris une série d'épicleti – dix – pour un journal. J'en ai terminé un. J'appellerai la série *Dublinois* pour laisser deviner l'âme de cette hémiplegie ou paralysie que beaucoup tiennent pour une ville⁴. » Dans cette lettre Joyce utilise un néologisme, « épicleti », et il reste difficile d'assurer son équivalence avec les épiphanies, qu'il avait effectivement notées dans un cahier à part. Ces épiphanies ne sont pas des narrations, mais des noyaux, souvent lyriques, de narrations possibles, tandis que les nouvelles de *Dubliners*

¹ J. Joyce, *Stephen le héros*, OC I, p. 451 (je souligne). La même association entre religion et paralysie se retrouve *ibid.*, p. 496 : « L'atmosphère mortellement glaciale du collège paralysait le cœur de Stephen. Dans la stupeur de son impuissance, il se mit à sonder la plaie qu'est le catholicisme. »

² *Ibid.*, p. 511-512.

³ *Ibid.*, p. 512.

⁴ Lettre sans date à Constantin P. Curran, OC I, p. 1130.

sont des récits bien développés et structurés. Il n'en reste pas moins que Joyce pose un lien étroit entre la décadence qu'il nomme paralysie et l'art qui doit se former dans ce contexte : renverser la fonction paralysante de l'idéal, ne signifie pas abandonner les choses à leur misère matérielle, mais leur donner de nouvelles possibilités de sens au delà de leur identité donnée. Le contraire de l'idéal « identitaire », au sens large de culture, religion, croyance, chez Joyce est le sujet libre, qui construit son monde à partir de ses propres perceptions ; ce sujet, d'abord indiqué comme étant l'artiste, ne se réalise pourtant pas dans une œuvre d'art, mais dans la journée de Leopold Bloom, un homme de la rue privé d'identité fixe, extraordinairement immune à la paralysie qui affecte ses concitoyens.

VI. 3 L'expression narrative des idées dans les romans de Kafka

Chez Proust et Joyce, le réel du quotidien est représenté à des niveaux différents de violence et d'opacité ; cependant, la réponse idéale qu'ils élaborent, directement ou à travers la médiation d'alter-egos, trouve également son origine ou sa fin dans la réalisation esthétique de la personnalité individuelle. Comme nous l'avons vu lors d'examiner sa relation à l'écriture, chez Kafka, la radicalité de la menace à laquelle le sujet se trouve exposé ne permet pas de trouver une solution de l'ordre d'une contemplation esthétique retrospective, comme c'est le cas chez Proust, ou d'un divorce volontaire de sa patrie afin de conduire une vie d'artiste, comme le fait Stephen Dedalus. Le malaise existentiel décrit par Kafka, incarné d'abord par la figure du père, n'est pas du même genre que la paralysie joycienne. L'institution religieuse est l'objet de ridiculisation dans les propos de Stephen, et d'un mépris plutôt univoque, tandis que la relation au père chez Kafka est beaucoup plus ambivalente : si la condamnation qui frappe Georges Bendemann dans *Le Verdict* a un effet si absolu et définitif, c'est parce que le pouvoir paternel est absolu et sa figure est incontournable. Dans la *Lettre à son père*, Hermann Kafka apparaît à la fois comme le modèle idéal que Franz a inutilement cherché à atteindre, et comme la réalité qu'il voudrait fuir pour avoir

une vie authentique, libre, sans liens, qu'une force mystérieuse (encore attribuée à la figure paternelle) l'empêche de réaliser, par exemple à travers le mariage :

Comme j'échoue dans tout ce qui touche à ce domaine, je crains de ne pas réussir non plus à t'expliquer mes tentatives de mariage. Et pourtant tout le succès de cette lettre en dépend, car [...] toutes les forces négatives que j'ai décrites comme le résultat de ton éducation, c'est-à-dire la faiblesse, le manque de confiance en moi, le sentiment de culpabilité, s'y sont rassemblées avec furie et ont établi une véritable barrière entre le mariage et moi.¹

Le père empêche donc à la fois la proximité et l'abandon du foyer familial. Cette condition, où le sujet n'est pas autorisé à s'asseoir dans le présent, ni à poursuivre librement sa réalisation individuelle, est symbolisée par la position du singe dans sa cage dans « Rapport pour une académie » : « C'était trop bas pour s'y tenir debout et trop étroit pour s'y asseoir. Je restais donc accroupi là-dedans, les genoux rentrés et constamment tremblants »².

Après *Le Verdict*, sans doute le récit autobiographique le plus immédiat et achevé de Kafka, la transcendance attachée à la personne du père sous-tend à peu près toute création fictionnelle de Kafka. Ce processus a été décrit par Deleuze et Guattari : « la question du père n'est pas comment devenir libre par rapport à lui (question œdipienne ?), mais comment trouver un chemin là où il n'en a pas trouvé. [...] Déterritorialiser Œdipe dans le monde, au lieu de se reterritorialiser sur Œdipe et dans la famille³. » Dans le mythe d'Œdipe, c'est le fils qui tue le

¹ F. Kafka, Lettre à son père, OC IV, p. 869. Dans la suite de la lettre, Kafka exprime sa fameuse thèse selon laquelle « se marier, fonder une famille, accepter tous les enfants qui naissent, les faire vivre dans ce monde incertain et même, si possible, les guider un peu, c'est là [...] l'extrême degré de ce qu'un homme peut atteindre. » (Ibid., p. 870). En réalité, l'opinion de Kafka sur le mariage et la vie de famille n'est pas toujours si positive : dans le journal il les oppose directement à la possibilité d'écrire. Cependant, l'interdit paternel au mariage remonte au moins jusqu'à la composition du *Verdict*, où la seule faute que le vieux Bendemann arrive à indiquer clairement, c'est la volonté du fils de se marier : « “C'est parce qu'elle a retroussé ses jupes comme ça, commença le père, d'une voix flûtée, parce qu'elle a retroussé ses jupes comme ça, cette oie répugnante [...], que tu t'es mis avec elle, et, pour pouvoir te satisfaire avec elle sans te gêner, tu as souillé le souvenir de notre mère, trahi ton ami et fourré ton père au lit afin qu'il ne puisse pas bouger. [...]” » (F. Kafka, *Le Verdict*, OC II, p. 188-189).

² F. Kafka, « Rapport pour une académie », OC II, p. 512.

³ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka*, cit., 1975, p. 19.

père, tandis que dans l'imagination kafkaïenne c'est plutôt le contraire qui se passe. En tout cas, la « déterritorialisation » de la relation du père –selon Deleuze et Guattari, advenant par la « ligne de fuite » du personnage, qui pour échapper à la castration et à la mort se transforme en animal –, signifie l'élévation de la relation père-fils à une structure obscure des rapports entre toutes les choses, dépassant l'expérience singulière de l'individu, comme l'affirme Kafka au tout début de la *Lettre* : « la grandeur du sujet dépasse de beaucoup ma mémoire et ma compréhension ».¹

L'ambivalence entre amour et haine qui caractérise le rapport entre père et fils est développée chez Kafka comme matrice fondamentale du dualisme entre la sphère empirique et la sphère idéale. C'est par l'intermédiaire du père que l'enfant prend conscience de l'existence d'un être qui le transcende ; c'est le père qui lui donne le sentiment d'appartenance à la communauté juive, qui le situe dans une lignée de sang qui est aussi l'histoire d'un peuple. Ces deux aspects, du rapport à la famille et à la communauté juive sont les premiers à être mentionnés dans la *Lettre à son père*, en relation avec le pouvoir paternel et avec le besoin que Franz éprouve de trouver une « issue » :

Fais une comparaison entre nous : moi, en abrégant beaucoup, un Löwy² avec un certain fond Kafka qui, justement, n'est pas stimulé par cette volonté qui porte les Kafka vers la vie, les affaires, la conquête, mais par un aiguillon Löwy dont l'action plus secrète, plus timide, s'exerce *dans une autre direction*, et souvent même cesse tout à fait.³

L'incompatibilité avec le caractère du père n'est pas quelque chose qui reste « en famille », mais détermine aussi le rapport de Franz à la religion et à la communauté juive comme réaction à la « souveraineté spirituelle »⁴ du père : « Je me suis tout aussi peu délivré de toi dans le judaïsme. Là pourtant, la délivrance eût été concevable »⁵. L'intérêt tardif de Kafka pour le judaïsme, développé à partir du 1911 surtout grâce à la connaissance d'Isaak Löwy et du théâtre yiddish, ne l'avait pas rapproché de son père mais au contraire avait suscité le mépris de ce

¹ F. Kafka, *Lettre à son père*, OC IV, p. 833.

² Löwy était le nom de célibataire de la mère de Franz, Julie Kafka.

³ F. Kafka, *Lettre à son père*, OC IV, p. 835, je souligne.

⁴ *Ibid.*, p. 838.

⁵ *Ibid.*, p. 860.

dernier. L'intérêt de Franz pour la tradition juive orientale, différente de l'occidentale notamment en raison de son incompatibilité avec le mode de vie bourgeois, « était gros de [s]a malédiction et ensuite les relations avec autrui jouaient un rôle décisif dans son évolution, dans mon cas donc, un rôle mortel¹. »

Le rapport avec le père détermine chez Kafka une vision du monde où le pouvoir absolu, l'exclusion et la culpabilité de l'innocent jouent un rôle essentiel : « ce sentiment de mon néant qui s'empare si souvent de moi [...] tient pour beaucoup à ton influence². » Le sentiment personnel se transforme dans l'écriture, privée et littéraire, en système : le sujet apparaît prédéterminé contre la totalité de son projet existentiel par un être qui le précède ontologiquement et le domine dans la pratique, avec lequel n'est plus possible aucune sorte de communication. À partir de cette certitude, il n'existe aucun choix de vie authentique ; dans ce contexte, le sujet n'a pas de vrai choix éthique et donc ne peut pas vraiment se réaliser conformément à son idéal, sauf en apparence, malgré l'innocence de ses actes et malgré surtout l'ignorance de sa nature fautive. Ce sont les deux thèmes attachés aux protagonistes des deux premiers romans, *L'Oublié* et *Le Procès*, et qui reviennent surtout dans la correspondance avec Felice Bauer : les fiançailles coïncident pour Kafka avec le moment de la pleine conscience de sa vocation (ou destin) littéraire, et comme les deux vies, celle du père de famille et celle de l'écrivain, s'excluent inévitablement, le sens de la culpabilité atavique transmis par le père s'ajoute à celui provoqué par la désillusion amoureuse provoquée chez quelqu'un qui appartient au monde extérieur à la sphère d'action du père. Dans une des dernières lettres à Felice avant la rupture définitive des fiançailles, Franz explique l'ordre de cette faute dédoublée :

Si je me sonde pour connaître mon but final, je constate que je n'aspire pas véritablement à être bon et à me conformer aux exigences d'un Tribunal suprême, mais, tout à l'opposé, que j'essaie d'embrasser du regard la communauté des hommes et des bêtes tout entière, de comprendre ses prédilections fondamentales, ses désirs, son idéal moral, de les ramener à des préceptes simples et de commencer aussi vite que possible à évoluer dans ce sens, à seule fin d'être agréable absolument

¹ *Ibid.*, p. 864.

² *Ibid.*, p. 837.

à tout le monde, et si agréable même (c'est là que se produit la rupture) qu'il me soit finalement permis, en ma qualité d'unique pécheur qu'on ne fait pas rôtir, d'accomplir ouvertement aux yeux de tous, et sans perdre l'amour général, les ignominies qui me sont immanentes. En résumé, seul m'importe donc le tribunal des hommes, et, par surcroît, c'est celui-là que je veux tromper, *sans qu'il y ait tricherie* toutefois.

[...] Tu es mon tribunal humain. Ces deux qui se battent en moi, ou, plus exactement, dont le combat, à part un petit reste martyrisé, est ce qui me constitue, *ces deux-là sont un homme* bon et un homme mauvais ; par moments, ils échangent leur masques, le combat confus n'en devient que plus confus encore [...].¹

D'un côté donc, le « Tribunal suprême », héritage paternel impossible à tromper, et de l'autre le monde de la vie où le sujet est appelé à répondre en première personne, où le combat intérieur se déroule entre les deux côtés antagonistes de la personnalité de Kafka. Son « tribunal humain », ce sont les fiançailles avec Felice, son encrage dans la « communauté des hommes et des bêtes ». Mais les « ignominies qui [lui] sont immanentes », comme chez Proust celles qui sont affectés par le « vice » de l'amour homosexuel, rendent tout comportement social entièrement faux. Si l'on identifie la littérature à la « rupture » dont parle la lettre², l'imitation de la réalité empirique dans les romans et les apparaît comme un prétexte nécessaire à l'expression d'une subjectivité aliénée, comme le personnage de K. dans le dernier roman de Kafka, *Le Château*.

Le contraste entre la norme humaine partagée, réglant l'expérience commune, et la vérité intérieure du sujet – identifiées dans la lettre respectivement au bien et au mal – provoque la déstabilisation radicale d'où procède la narration comme dans le cas de *La Métamorphose* et des romans, ou autour de laquelle elle se développe, comme dans *Le Verdict*. Et pourtant, les deux personnages constituant la personnalité du sujet peuvent aussi « échanger leurs masques ». Autour de cette confusion se jouent les romans de Kafka, où l'irruption d'une

¹ Lettre à Felice Bauer du 30 septembre-1 octobre 1917, *OC IV*, p. 825 (je souligne).

² La conception d'une littérature comme choc était familière à Kafka ; voir la lettre du 27 janvier 1904 à Oskar Pollack, *OC III*, p. 575 : « Si le livre que nous lisons ne nous réveille pas d'un coup de poing sur le crâne, à quoi bon le lire ? [...] un livre doit être la hache pour la mer gelée en nous. Voilà ce que je crois. »

vérité d'ordre supérieur n'élimine pas la prose du monde¹ : les deux se contaminent réciproquement, comme il advient au langage symbolique des textes sacrés.

Abstraction progressive des romans de Kafka

Le premier roman de Kafka constitue un vrai moment de transition dans l'ensemble de son œuvre : il abandonne le style sophistiqué et encore vaguement symboliste de la *Description d'une bataille* pour choisir une écriture simple et linéaire. Il réduit au minimum les analyses psychologiques en les remplaçant par une grande quantité de gestes des personnages : comme le note Claude David, « L'auteur disparaît ; il refuse les jeux d'allusions et de correspondances ; il essaie de retrouver, en deçà des fioritures rhétoriques et des intentions secrètes, la nudité du récit². »

Dans les notes du journal entre 1912 et 1913, Kafka mentionne un roman dickensien, qui avec toute probabilité est à identifier avec *L'Oublié* : Karl Rossman est, comme les personnages de Dickens, un jeune homme innocent et vertueux. Le modèle dickensien est indispensable pour comprendre la question de la culpabilité chez Kafka dans sa première configuration : « une comparaison avec Dickens fait ressortir son emprise têtue et implacable sur l'innocence, notamment dans sa première fiction, où le péché est une conséquence des pressions familiales et sociales sur des désirs inconscients, et par conséquent la possibilité de la grâce n'est jamais totalement absente³. »

Le premier roman de Kafka s'inspire d'un modèle qui combine idéalisme moral et réalisme social. L'histoire de Karl est effectivement un itinéraire à travers

¹ La juxtaposition d'événements extraordinaires et tragiques à la description prose du monde apparaît dans les finales des récits écrits autour de 1913. On a mentionné à cet égard dans l'introduction l'exemple de *La Métamorphose* ; Maurice Blanchot a identifié ce même procédé dans le final du *Verdict* : « Il ne suffit pas que le fils, répondant au verdict injustifiable et irréfutable de son père, se jette dans le fleuve avec une expression de tranquille amour pour lui, il faut que cette mort soit associée à la continuation de l'existence par l'étrange phrase finale : "À ce moment, il y avait sur le pont une circulation littéralement folle" [OC II, p. 192] ». (« La Lecture de Kafka » [1943], in *De Kafka à Kafka, op. cit.*, p. 74).

² Claude David, Notice à *L'Amérique [L'Oublié]*, in F. Kafka, OC I, p. 813.

³ Mark Spilka, *Dickens and Kafka, a Mutual Interpretation*, Londres, Dennis Lobson, 1963, p. 148.

la cruauté d'un monde étranger : exilé aux États Unis par ses parents pour couvrir un scandale dans lequel il a joué le rôle de la victime, plutôt que celui du séducteur, il est en effet une sorte de *tabula rasa*, d'autant plus qu'il est complètement seul dans un pays étranger, où il fait la découverte de règles sociales fondées sur le profit, la méfiance et l'égoïsme désespéré de ceux qui luttent pour la survie.

La narration procède linéairement dans un monde qui est la plupart du temps montré de manière réaliste ; le merveilleux et absurde qu'on trouve dans les récits et dans les romans successifs est absent, ou presque. Sans s'en apercevoir, Karl déçoit l'oncle qui l'a hébergé à New York en allant passer une soirée à la villa de son collègue et ami Pollunder, et reçoit une lettre où on lui interdit de revenir. Cette deuxième expulsion, au contraire de la première, qui avait une justification compréhensible sur la base de la coutume et des convenances sociales, reste obscure : « C'est [...] à mes principes que je dois tout ce que je suis et personne ne saurait me demander de désavouer mon existence. »¹ À la différence des personnages dickensiens, rendus méchants par la nécessité sociale, l'oncle de Karl fait appel à des « principes », à un fondement inconnu dont pourtant relève tout son être, comme s'il s'agissait d'une nécessité absolue. La décision de l'oncle n'est non plus le produit d'une méchanceté innée, propre à son caractère, mais comme Kafka l'indiquera par rapport à son père dans la fameuse *Lettre*, il s'agit d'une force qui dépasse l'individu, un ordre transcendant par lequel le sujet est entièrement déterminé : « je te prie instamment de ne pas oublier que je ne crois pas le moins du monde à une faute de ta part. Tu as agi sur moi comme il te fallait agir »,² répète Franz à la nausée, comme une litanie, du début à la fin de la *Lettre à son père*.

En raison de la même nécessité supérieure, la décision de l'oncle est irrévocable et définitive, au delà de toute convenance sociale et familiale : « je te prie instamment de ne pas essayer de me voir ni de chercher à me toucher soit par lettre, soit par de intermédiaires. Tu as décidé contre mon gré de me quitter ce

¹ F. Kafka, *L'Oublié*, OC I, p. 75.

² F. Kafka, *Lettre à son père*, OC IV, p.836

soir, garde donc cette résolution toute ta vie. »¹ L'oncle exprime, à l'instar du père dans *Le Verdict* et de celui dans la *Lettre*, une « condamnation totale »². Le roman n'a pas la structure apodictique du récit : à la différence de ce qui se passe dans *Le Verdict* la condamnation a pour seul effet l'éloignement du protagoniste de la maison de l'oncle. Même la question du bien et du mal par rapport à la morale des personnages, qui se trouve clairement énoncée dans *Le Verdict*³, reste opaque et non décidée dans *L'Oublié* : « Karl ne pouvait voir dans ces mots aucune espèce de méchanceté ; la mauvaise nouvelle que Green avait portée était transmise : Green devenait donc un personnage inoffensif avec lequel on pouvait peut-être parler plus franchement qu'avec tout autre⁴. »

La structure du roman prend alors un rythme progressif et linéaire, où chaque chapitre commence avec le séjour de Karl auprès d'une communauté différente pour en être finalement expulsé et donc passer à un autre contexte, tel « une descente progressive, qui s'accomplit cycliquement dans chaque situation où Karl est hébergé ou fait des rencontres⁵. »

Cette répétition est aussi la cause de l'interruption brusque du roman. À la fin de 1912, Kafka parlait à Felice Bauer de son roman, dont il devait déjà avoir écrit la plus grande partie à cette époque, puisque Kafka révèle les titres des six premiers chapitres après avoir affirmé que « l'histoire [...] est conçue pour s'étendre à l'infini »⁶. C'est encore à Felice qu'il déclare avoir interrompu le travail d'écriture :

Mon roman ! Avant-hier soir, je me suis déclaré totalement vaincu par lui. Il se disloque entre mes mains, je ne peux plus le contenir ; sans doute je n'écris rien qui soit tout à fait dénué de rapport avec moi, mais ces derniers temps cela s'est par trop relâché, des faussetés apparaissent qui ne veulent plus partir, la chose courra de

¹ F. Kafka, *L'Oublié*, OC I, p. 76.

² *Ibid.*, p. 843.

³ F. Kafka, *Le Verdict*, OC II, p. 190-191 : « [...] Tu étais, au fond, un enfant innocent, mais, plus au fond encore, un être diabolique. Et c'est pourquoi, sache ceci : je te condamne en cet instant à la noyade. »

⁴ F. Kafka, *L'Oublié*, OC I, p. 77.

⁵ Bodo Plachta, « Der Heizer / Der Verschollene » in *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, éd. par Bettina von Jagow et Oliver Jahraus, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, p. 449.

⁶ Lettre à Felice Bauer du 11 novembre 1912, OC IV, p. 49-50.

plus grands dangers si je continue d'y travailler que si je l'abandonne provisoirement.¹

Les raisons de l'abandon seraient liées à la perte de cohérence par rapport au moi de l'auteur : Kafka croit encore à une littérature qui serait l'expression d'une psychologie individuelle et observatoire de la personnalité de l'écrivain, qu'il mène à ce moment-là parallèlement dans le journal et dans la fiction. Même la description du contexte américain est une construction imaginaire de l'auteur ; le roman dérive d'un besoin expressif et est évidemment une tentative avortée de créer une image cohérente de soi. Il y revient pour la dernière fois en mars 1913 :

je suis arrivé à la conviction irréfutable qu'en tant qu'ensemble cohérent, seul le premier chapitre provient *d'une vérité intérieure*, tandis que le reste, à l'exception naturellement de quelques passages isolés plus ou moins longs, a été écrit pour ainsi dire dans le souvenir d'une grande inspiration, qui avait totalement disparu [...].²

Si l'on pense à la réussite représentée pour Kafka par un récit comme *Le Verdict*, et au fait que le seul chapitre qu'il décide de garder pour la publication de *L'Oublié* soit *Le Soutier* (la mise en scène d'un procès au résultat incertain) et surtout si l'on regarde les tentatives romanesques suivantes, on comprend que Kafka a de moins en moins intérêt à une représentation du caractère et du choix éthique selon les modèles de la psychologie et de la sociologie, basés sur l'individualisation de la vie intérieure et sur le déterminisme des rapports de force sociale. Il s'agit plutôt pour lui de réfuter les bases épistémologiques de la poésie et du réalisme de la fin du XIX^e siècle, pour essayer de prendre une direction opposée : une création littéraire qui n'affirme pas l'isolement de l'égo et qui au contraire peut donner directement une forme aux conflits qui agitent la personnalité et donner aux phénomènes sociaux une profonde résonance existentielle.

Le deuxième roman de Kafka, ne garde du premier que le paradoxe de l'innocence coupable et le modèle abstrait du procès qui caractérise la deuxième partie du *Soutier*, ainsi que la parabole descendante qui en structurait la trame, tandis qu'il reprend le même jugement final du *Verdict*. Kafka indique par conséquent une symétrie, et non une analogie entre les protagonistes de *L'Oublié*

¹ Lettre à Felice Bauer du 26 janvier 1913, *ibid.*, p. 257.

² Lettre à Felice Bauer des 9-10 mars 1913, *ibid.*, p. 328, je souligne.

et celui du *Procès* : « Rossmann et K., l'innocent et le coupable, tous deux finalement punis de mort sans distinction, l'innocent d'une main plus légère, plutôt mis à l'écart qu'abattu. »¹

Outre l'innocence de Rossmann et la culpabilité de Joseph K., existe pourtant une autre différence, concernant les différents critères de construction des mondes fictionnels : l'innocence de Karl Rossman est un trait psychologique du personnage, constituant son identité de sujet particulier dans un contexte déterminé. L'espace psychologique dans les deux derniers romans est sensiblement réduit par rapport à *L'Oublié*², tout comme la détermination réaliste du contexte, encore présente dans le roman américain. Dans *Le Procès*, la personnalité du protagoniste est plus complexe que celle de Karl, qui dans le fond, cherche seulement à défendre son intégrité morale et physique des dangers extérieurs, et en même temps elle n'est plus seulement intrinsèque au personnage, mais ressent constamment l'influence de « l'autorité », tout comme les relations de force qui aboutissent à la dissolution finale de Joseph K. On a seulement le strict minimum d'informations sur la personnalité de Joseph K. : comme le note Jean-Pierre Morel, « son nom, réduit à une simple initiale, souligne ce qu'il a d'incomplet par rapport à un personnage traditionnel³. » La conscience de Karl nous est par contre donnée de façon assez détaillée : si l'on exclut le premier chapitre, *Le Soutier*, où le narrateur ne décrit du protagoniste que ce qui est strictement nécessaire pour comprendre la situation contingente – la condition d'expatrié de Karl et la rencontre avec son oncle – *L'Oublié* contient nombreuses digressions proleptiques sur l'histoire personnelle de Karl, qui permettent au lecteur d'imaginer sa vie passée et son caractère. Inversement, à partir du *Verdict*, l'effacement de la personnalité du personnage fait partie de la même trame

¹ Note du 30 septembre 1915, in F. Kafka, *Journeaux*, OC III, p. 398.

² En 1917, Kafka note une série de considérations méprisantes à l'égard de la perspective psychologique, qu'il identifie particulièrement à l'école de Brentano. Voir la note du 5 août, OC III, p. 432 : « Nausée après trop de psychologie ».

³ Jean-Pierre Morel, *Le Procès de Franz Kafka*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1998, p. 31.

fictionnelle : dans *La Métamorphose*, une fois que les meubles de sa chambre sont retirés, il ne reste rien de tout ce qui le définissait en tant que « personne »¹.

Dans *Le Procès*, les « effets de réel » se font encore plus rares et étranges : de Joseph K. nous savons juste qu'il a un travail de bureau dans une banque, qu'il habite dans un pays doué d'une constitution et de lois modernes. Ces détails servent juste à approfondir le mystère celant l'accusation qui lui a été adressée : comme dans *L'Oublié*, il n'y a aucun lien apparent entre les actions du personnage et sa condamnation, mais à la différence du premier roman, toutes les implications historiques, sociales et psychologiques ont été enlevées². Les causes du procès contre Joseph K. sont impossibles à saisir justement parce que sans lien avec les personnes et les espaces physiques du tribunal : personne ne peut rattacher les événements réels à la loi, sans en faire une distorsion.

Nous avons encore moins d'informations sur le protagoniste du *Château* :

du *Procès* au *Château* la détérioration de l'individualité s'est considérablement aggravée ; ayant rongé tout ce qui en Joseph K. témoignait encore de liens réels avec son entourage [...], elle ne laisse subsister finalement que l'homme réduit à sa plus simple expression, l'homme véritablement sans qualités en qui ne survit plus que le dernier noyau de l'humain.³

De Joseph K. nous savons avec certitude le métier, l'âge exact – « c'était le jour de son trentième anniversaire »⁴ –, l'état juridique et l'état de droit de son pays, même s'il n'était pas identifiable à aucun contexte réel, contrairement à Rossmann. Le K. du *Château* arrive dans un pays étranger dont les lois sont inconnues et différentes par rapport à celles de son pays de provenance, et les

¹ F. Kafka, *La Métamorphose*, OC II, p. 220 : « Gregor reconnut que les deux mois de vie monotone au cours desquels personne ne lui avait adressé la parole avaient du lui troubler le cerveau ; il pouvait expliquer autrement le désir qui lui était venu de posséder une chambre vide. Avait-il vraiment envie de laisser transformer cette pièce chaude, confortablement garnie de meubles de famille, en une caverne où il paierait d'un oubli rapide et complet de son humanité passée le droit de batifoler sur les murs ? »

² Voir J.-P. Morel, *Le Procès de Franz Kafka*, op. cit., p. 31-32 : « *Le Procès* ne situe pas l'action dans le temps historique, ni directement, puisqu'il ne donne aucune date, ni indirectement, puisqu'il ne fait allusion à aucun événement [...] *Le Disparu* situe nettement l'origine de Karl dans une famille allemande de Prague, Kafka ne dit rien de tel à propos de K. »

³ M. Robert, *Seul, comme Franz Kafka*, op. cit., p. 13

⁴ F. Kafka, *Le Procès*, OC I, p. 262.

détails concernant sa personne sont entièrement abolis : son mystère se fond avec celui du Château, où « on savait de lui tout ce qu'il fallait »¹.

La trame du roman surgit littéralement du néant : « le lecteur ne peut pas savoir si K. a bien été engagé par le château ; ni pour quelles autres raisons il pourrait être venu². » Le monde qui l'entoure a encore quelque ressemblance avec le nôtre, mais ses normes de vie restent inconnaissables dans leur contenu (comme c'était déjà le cas dans *Le Procès*) et pourtant extrêmement contraignantes pour les habitants du village, qui les connaissent et les pratiquent « par expérience » et par coutume, comme dans le droit des sociétés pré-modernes³. Le personnage de K., ainsi que le rôle du Château et de son administration, se précisent seulement dans l'action, par rapport à laquelle le narrateur procède de manière linéaire, sans aucune digression, prolepse ou anticipation de la bouche des personnages. Si Georg Bendemann, Gregor Samsa et Joseph K. étaient dépouillés des éléments constituant leur personnalité et leur position sociale au cours de la narration et du « procès » qu'ils subissent, K. est dès son apparition privé de tout trait personnel : tout son être se définit dans la tentative de s'approcher à l'autorité qui domine le village, et pour arriver à son but il est prêt à renoncer à sa personnalité pour se changer en arpenteur, en fiancé de Frieda ou en gardien d'école, ce pour quoi les autres personnages l'accusent d'hypocrisie.

Le Château relève d'une position philosophique à laquelle Kafka était parvenu après la découverte de sa maladie pulmonaire, qu'il avait déjà représentée dans le récit « Rapport pour une académie » et fixée dans les feuilles écrites pendant son séjour à Zürau entre 1917 et 1918. Il parvient à une sorte de morale personnelle très différente de celle qu'il exprimait dans la jeunesse, attachée initialement à une esthétique de la rupture et à une croyance résiduelle dans l'autonomie romantique du génie, joué sur la distinction par rapport à la pensée commune. Dans sa maturité, Kafka embrasse plutôt une recherche d'équilibre entre l'intérieur et l'extérieur, le monde idéal et le monde réel : « Dans le combat

¹ F. Kafka, *Le Château*, *OCI*, p. 496.

² Jean-Pierre Morel, *Le Château de Franz Kafka*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2008, p. 70.

³ On rappellera que le droit germanique a été basé exclusivement sur l'usage oral pour beaucoup plus longtemps que la plupart des autres systèmes juridiques en Europe.

entre toi et le monde, seconde le monde »¹, écrit-il à la fin de 1917. Cette norme spirituelle décrit bien le statut du personnage kafkaïen, qui dans son évolution va à l'encontre d'une dépersonnalisation majeure : comme le note Roland Barthes, « la lutte avec le monde est [...] inévitable (et peut-être pour tout homme, en tant que *singulier*) → [...] le monde, quel qu'il soit, est dans le vrai, car la vérité est dans l'indissoluble unité du monde humain → la singularité a donc tort »².

Le contenu éthique de l'aphorisme est achevé progressivement dans les romans : chaque fois, l'histoire commence par une « interpellation » de la part du monde, le scandale et l'exil pour Karl Rossmann, l'arrestation pour Joseph K., la nomination comme arpenteur pour K. Dans l'opposition entre la personnalité individuelle et le monde, c'est le second qui gagne, comme le montre l'exemple de Joseph K., qui se défend derrière une indifférence insolente face à l'autorité du tribunal, fort de ses certitudes personnelles : « K. vivait pourtant dans un État constitutionnel. La paix régnait partout ! Les lois étaient respectées ! Qui osait là lui tomber dessus dans sa maison³ ? » Joseph K. se montre agressif et insolent face à l'autorité, tout d'abord parce qu'il méconnaît son engagement dans le procès : « Je ne connais pas cette loi. [...] Elle n'existe certainement que dans votre tête »,⁴ répond-il aux deux hommes qui sont venus l'arrêter, et devant le juge du tribunal il empêche son interrogatoire, méconnaissant encore le fondement du même tribunal, se faisant ainsi lui-même du tort : « “Je veux simplement, dit le juge, vous faire remarquer que vous vous êtes frustré vous-même aujourd'hui, sans avoir l'air de vous en rendre compte, de l'avantage qu'un interrogatoire représente toujours pour un accusé.” »⁵

¹ F. Kafka, § 52, note du 8 décembre 1917, *OC III*, p. 456.

² R. Barthes, *La Préparation du roman*, *op. cit.*, p. 273.

³ *Ibidem*.

⁴ F. Kafka, *Le Procès*, *OC I*, p. 264.

⁵ *Ibid.*, p. 310. Cfr. *Le Château*, *OC I*, p. 611 :
« – Non, dit K., je ne me suis pas laissé interroger.
– Pourquoi donc ? demanda l'hôtelier.
– Je ne vois pas, dit K., pourquoi je devrais me laisser interroger, pourquoi je devrais me prêter à une plaisanterie ou à un caprice de l'administration. [...] Vous le jugiez donc si important ? demanda K.
– Oh, oui ! dit l'hôtelier.
– Je n'aurais donc pas dû refuser ? dit K.
– Non, dit l'hôtelier, vous n'auriez pas dû. »

Le dernier roman de Kafka reprend par contre le fil de sa première prose de jeunesse : comme le note Gerhard Neumann, « c'est le combat pour la reconnaissance de soi, pour acquérir son identité en étant reconnu par l'autre. [...] un modèle déjà défini par le premier ouvrage de Kafka, celui qui a été connu sous le titre *Description d'un combat*¹. » Le K. du Château participe donc volontairement à la lutte contre le Château, ou autrement dit, comme l'estime Jean-Pierre Morel, « K. entre dans le jeu du château comme celui-ci entre dans le sien. Chacun montre à l'autre de n'être pas dupe². » C'est donc « en jouant la comédie » que K. est d'une certaine manière hébergé dans le village, au lieu d'être « oublié » dans la neige, renvoyé au néant d'où il est venu. C'est justement cette incapacité de jouer la comédie chez le protagoniste du *Verdict* qui lui fait perdre sa lutte pour la « reconnaissance de soi », tandis que c'est une des « armes » que le père peut utiliser contre lui :

– Comédien, ne put s'empêcher de crier Georges, qui reconnut aussitôt son erreur et – trop tard – se mordit la langue.

– Mais oui, naturellement, j'ai joué la comédie ! La comédie ! Le bon mot !
Quelle autre consolation restait-il au vieux père devenu veuf !³

Comme Georg Bendemann, Joseph K., qui reste bien ancré dans son « principe de réalité », croit d'abord qu'il s'agit d'une « grossière plaisanterie, que ses collègues de banque avaient organisée à son intention pour des raisons qu'il ignorait »⁴, même après avoir rencontré l'inspecteur il croit qu'il s'agit d'une

¹ Gerhard Neumann, « Franz Kafkas "Schloß"-Roman », in *Franz Kafka Schrifverkehr*, op. cit., p. 208.

² J. P. Morel, *Le Château de Franz Kafka*, op. cit., p. 76.

³ F. Kafka, *Le Verdict*, OC II, p. 189 ; « "Komödiant!" konnte sich Georg zu rufen nicht enthalten, erkannte sofort den Schaden und biß, nur zu spät, – die Augen erstarrt – in seine Zunge, daß er vor Schmerz einknickte. "Ja, freilich habe ich Komödie gespielt! Komödie! Gutes Wort! Welcher andere Trost blieb dem alten verwitweten Vater? [...]" » (*FKKA* 7, p. 58). Voir aussi dans les *Journaux* la note du 30 décembre 1911, OC III, p. 205 : « Mon goût pour l'imitation n'a rien de ce qui fait le comédien, il lui manque avant tout la continuité. Je suis incapable d'imiter dans toute leur ampleur les choses grossières, caractéristiques au premier coup d'œil, les tentatives que j'ai faites dans ce sens ont toujours échoué, elles sont opposées à ma nature. » (*FKKA* 3, p. 329). C'est justement en imitant les gestes des hommes que le singe dans « Rapport pour une académie » trouve une « issue » à sa situation.

⁴ F. Kafka, *Le Procès*, OC I, p. 262.

affaire qui « ne saurait avoir non plus beaucoup d'importance »¹, rien qu'« un devoir stupide »².

La différence du *Château* réside dans la réaction du personnage à l'idée d'un monde transcendant, pour lequel, selon la vision existentielle de Kafka dans sa maturité, il existe une correspondance avec la vie, sans qu'il n'y ait pourtant de connexion possible. *Le Procès* est l'histoire de la défaite de la volonté individuelle face à la force des circonstances, mais aussi la démonstration de la caducité du monde empirique face au monde de la Loi, l'idéal abstrait et inatteignable. Dans le dernier roman, on a donc un personnage qui n'est pas hanté par la Loi, comme l'était le protagoniste du *Procès*, mais qui au contraire est irrésistiblement attiré par elle et cherche un compromis avec elle dans la réalité contingente. Pour que ce résultat soit vraisemblable, le roman se déroule dans un monde fictionnel entièrement idéal, où la sphère empirique de l'action des personnages se compose désormais de pures lignes de force abstraites ; dans son dernier roman, Kafka réitère ainsi le schéma infini du premier, s'opposant ainsi au finale tragique du *Procès*.

Une périphérie idéale : la fonction du messager dans Le Château

Le Procès et *Le Château* ont en commun le fait de raconter des mondes dans lesquels une force transcendante, puissante et mystérieuse, fait irruption dans la sphère de la réalité empirique et interagit avec les personnages, déstabilisant leur forme de vie et déterminant leurs destins. Il ne s'agit pas d'une transcendance appartenant à la sphère du merveilleux, mais plutôt de la réalisation d'entités idéales, comme la Loi et la Justice dans le cas du *Procès*, qui viennent littéralement visiter Joseph K., ou de l'idéalisation d'instances réelles, comme l'appareil administratif du Château, qui domine comme une obsession les désirs et les espérances de K. et des habitants du village. Entre les deux sphères une relation essentielle existe, et pourtant aucun vrai contact n'est possible : dans

¹ *Ibid.*, p. 269.

² *Ibid.*, p. 272.

l'apologue « Devant la Loi », récit enchâssé dans *Le Procès*, la « porte de la Loi » se referme pour toujours après la mort de l'homme qui avait cherché inutilement toute sa vie à passer son gardien. En fermant la porte, la sentinelle lui dit « “Personne que toi n'avait le droit d'entrer ici, car cette entrée n'était faite que pour toi, maintenant je pars et je ferme [la porte] ¹” ». » Quelques années plus tard, le rapport entre le monde humain et l'au delà est au centre de la réflexion existentielle de Kafka : le *Procès* contient plusieurs interprétations de l'apologue, discutées dans la cathédrale entre Joseph K. et l'abbé, qui lui fait finalement remarquer l'inanité des différentes lectures : « L'Écriture est immuable et les gloses ne sont souvent que l'expression du désespoir que les glosateurs en éprouvent » ².

Il est donc pertinent de rattacher le problème de la Loi au problème plus général du sens et de la Vérité ultime ; l'attente désespérée de l'homme du pays ne serait qu'un exemple de la foi malheureuse de toute personne croyante à un principe aussi nécessaire – l'idée même de vérité qui soutient le monde – qu'inatteignable : les systèmes humains de la pensée n'apparaissent donc que comme des « gloses », des compréhensions partielles de quelque chose qui de par sa nature ne peut pas être compris.

Dans les feuilles de Zürau, le problème existentiel et gnoséologique est posé en termes ontologiques : « À chaque instant correspond aussi quelque chose qui est hors du temps. À l'ici-bas ne peut succéder aucun au-delà, car l'au-delà est éternel, il ne peut donc pas avoir de contact temporel avec l'ici-bas. » ³

La contradiction ontologique entre l'empirique, que Kafka définit génériquement comme « l'ici-bas », et la transcendance ou « l'au-delà », est reprise dans bien d'autres aphorismes écrits à cette même époque, où Kafka explore et approfondit l'image classique de la condition humaine comme suspendue entre la terre et le ciel :

¹ F. Kafka, *Le Procès*, OC I, p. 455.

² *Ibid.*, p. 457.

³ Note du 11 décembre 1917, OC III, p. 458 : « À chaque instant correspond aussi quelque chose qui est hors du temps. À l'ici-bas ne peut succéder aucun au-delà, car l'au-delà est éternel, il ne peut donc pas avoir de contact temporel avec l'ici-bas. »

C'est un libre citoyen de la terre et il est en sûreté, car il est rivé à une chaîne assez longue pour lui permettre l'accès de tous les espaces terrestres, mais juste assez pour que rien ne puisse l'emporter au-delà des frontières de la terre. En même temps, c'est un libre citoyen du ciel et il est en sûreté, car il est rivé à une chaîne céleste calculée de la même manière. S'il veut aller sur terre, c'est le collier du ciel qui l'étrangle, s'il veut aller au ciel, c'est celui de la terre. Et néanmoins il a toutes les possibilités, et il le sent ; bien plus il refuse de ramener tout cela à une faute commise lors du premier enchaînement.¹

Kafka met autant en évidence l'incommensurabilité entre les deux plans de l'existence que leur infinité respective : l'être humain a assez de liberté spirituelle pour embrasser toutes les croyances, les philosophies, sans jamais en épuiser le sens, tandis que de l'autre côté l'étendue des « espaces terrestres » est assez grande pour contenir « toutes les possibilités ».

Kafka ne comprend pas donc seulement la division entre l'idéal et le matériel du point de vue de leur incompatibilité logique, mais aussi de leur extension en termes spatiaux, d'où la grande importance donnée dans la prose kafkaïenne à la figure du messenger, et notamment dans *Le Château* où les messagers apportent au village les lettres écrites par les inaccessibles fonctionnaires du Château.

Le premier personnage de ce genre que nous rencontrons dans le roman est Barnabé, assigné exclusivement à K. après sa nomination comme arpenteur. K. est désorienté par le fait que sa nomination a été effectivement officialisée, mais au même temps semble avoir été produite par une erreur de l'administration, qui est pourtant universellement reconnue comme infaillible. Cette relation équivoque avec le Château, auquel K. se sent appartenir sans pouvoir y accéder dans les faits, donne une grande importance à tous les personnages intermédiaires. C'est d'abord de cette manière que K. considère Barnabé lors de leur première rencontre, éprouvant une attraction subite, presque amoureuse du messenger. K. ébloui par l'uniforme du messenger, dont émane l'aura du Château, et voyant en lui une sorte de familiarité et de distinction par rapport aux gens du village : « il montra donc à Barnabé tous ces gens comme pour lui présenter une escorte d'individus qui lui

¹ Note du 14 décembre 1917, §66, *OC III*, p. 459.

eût imposée par des circonstances spéciales, et attendit du messager – complicité qui lui tenait à cœur – que celui-ci le distinguât de cette escorte¹. »

Comme tout ce qui relève de l'autorité du Château, la figure du messager est ambivalente : hors service il mène une existence aussi pauvre que celle de K. et des autres habitants du village, tandis qu'il garde dans l'exercice de sa fonction sur sa personne la sacralité du monde du Château. Il en va de même pour les messages et les papiers qui établissent un contact avec la caste des fonctionnaires : « Une lettre privée de Klamm est naturellement beaucoup plus précieuse qu'une dépêche officielle »².

K. n'est pas le seul à être concerné par les messages et les messagers, puisque l'hôtesse Gardena garde également la photo d'un messager, comme le seul souvenir resté de sa liaison passée avec le fonctionnaire Klamm : « La photo, le châle et le bonnet, ce sont les trois souvenirs que j'ai de lui. [...] je dois l'avouer, sans ces trois souvenirs je n'aurais pas tenu longtemps ici³. » Encore une fois, ce n'est pas le contenu du message qui importe, mais sa fonction symbolique qui le rattache au Château, qui semble représenter seul tout ce qui il y a de beau, de bon et de vrai aux yeux des membres du village. Les contacts entre les habitants et les représentants du Château sont à sens unique, du haut vers le bas car toujours décidés par les fonctionnaires, qui interpellent les femmes pour en faire leurs amantes, tandis que les tentatives des habitants de les rejoindre sont apparemment toujours destinées à échouer : Frieda et Gardena ont été les maîtresses de Klamm, le fonctionnaire qui a décidé du recrutement de K. comme arpenteur. Qui refuse les attentions du Château perd tout lien avec l'administration et avec le village, ce qui est arrivé à la famille de Barnabé pour l'offense portée au messager d'un autre fonctionnaire, Sortini ; se voyant délivrer un message vulgaire et offensif, Amalia le déchire et comme réponse le jette au visage du messager :

l'essentiel c'est qu'Amalia ne soit pas allée à l'hôtel des Messieurs ; le traitement qu'elle avait infligé au messager pouvait passer à la rigueur, on aurait pu étouffer la chose ; mais Amalia n'allant pas à l'hôtel, la malédiction retombait sur notre famille,

¹ F. Kafka, *Le Château*, OC I, p. 515.

² *Ibid.*, p. 565.

³ *Ibid.*, p. 572.

et le traitement qu'avait subi le messager devenait impardonnable [et passait même au premier plan aux yeux du public]¹

La rébellion d'Amalia apparaît tout à fait juste à K., qui par contre s'indigne face à la conduite des fonctionnaires, mais Olga, l'autre sœur de Barnabé, lui explique aussi, confirmant ainsi l'insignifiance des contenus des messages, qu'il ne s'agissait enfin que d'un malentendu. Elle justifie l'attitude offensive de Sortini, puisqu'« il y a une énorme distance entre un fonctionnaire du Château et la fille d'un cordonnier, distance qu'il faut [bien] franchir d'une façon ou d'une autre ».²

La figure du messager, capable de couvrir la distance entre le Château et le village (K. échoue dans cette entreprise) est, comme le montre bien la photo de l'hôtesse, une allégorie de la tension entre le monde idéalisé du pouvoir et celui de la vie commun, d'un désir de compréhension qui pourtant se révèle impossible.

Kafka traite le thème de la communication écrite avec pessimisme : « Comme on tire peu de choses d'une rencontre épistolaire, c'est comme si deux personnes séparées par une mer pataugeaient sur le rivage »³. Le problème de cette communication ne provient pas, selon Kafka, du destinataire, qui sait comprendre la lettre mieux que l'expéditeur. C'est ce dernier qui n'arrive pas à exprimer son monde intérieur :

ce qui est exact pour notre personne ne l'est pas pour la personne étrangère. Car, si nos lettres sont incapables de donner une expression satisfaisante de nos propres sentiments, [...] nous sommes pour ainsi dire récompensés par la faculté qui nous est donnée de saisir le compte rendu des autres avec la tranquille précision qui, tout au moins à ce degré, nous fait défaut dans nos lettres.⁴

Le thème de l'incommunicabilité revient aussi dans les aphorismes, à propos des distances impossibles à couvrir : « Le chemin est infini, il n'y a rien à en retrancher, rien à y ajouter, et chacun cependant le mesure avec sa petite aune enfantine⁵. »

Les deux thèmes, distance et irrecevabilité fusionnent pour la première fois dans l'allégorie du messager dans un apologue de 1917, « Un message impérial ».

¹ *Ibid.*, p. 688-689.

² *Ibid.*, p. 691.

³ Lettre à Hedwige Weiler du 28 août 1907, *OC III*, p. 593.

⁴ Note du 9 décembre 1911, *OC III*, p. 178.

⁵ Note du 25 novembre 1917, §39b, *OC III*, p. 453.

Entre l'expéditeur et le destinataire du message un fort écart, à la fois social, géographique et symbolique, qui est souligné dans les premières lignes du récit : « L'Empereur – dit-on – t'a envoyé, à toi en particulier, à toi, sujet pitoyable, ombre devant le soleil impérial chétivement enfouie dans le plus lointain des lointains, à toi précisément, l'Empereur de son lit de mort a envoyé un message¹. »

Selon les aphorismes, « ce que nous appelons monde sensible est le Mal dans le monde spirituel »², de même dans le récit le « particulier » n'est qu'une « ombre devant le soleil impérial ». Ainsi dans *Le Château* le message va du haut vers le bas, du centre vers la périphérie, du bien au mal, de l'absolu au particulier. La valeur du message n'est pas calculable sur la base de son contenu (qui d'ailleurs ne parvient pas à destination), mais surtout comme geste de reconnaissance entre deux pôles éloignés. Ce geste appartient à la sphère du sacré : la différence entre les choses et les êtres est suspendue par le fait d'envoyer le message, un pont pourrait se créer entre les mondes, mais dans le roman le message n'arrive jamais vraiment à destination selon les intentions de l'expéditeur, ou selon l'attente du destinataire. Lors de sa visite à la famille de Barnabé, K. découvre grâce aux explications d'Olga l'inanité des messages, et par conséquent aussi des messagers : « le secrétaire sort du tas de papiers et de lettres qu'il a sous la table la lettre qui t'est destinée ; ce n'est donc pas une lettre qu'il vient juste d'écrire, c'est bien plutôt, à en juger d'après l'aspect de l'enveloppe, une très vieille lettre qui se trouve là depuis longtemps³. »

Entre Klamm et K., un délai temporel s'établit, qui rend impossible toute communication ; dans le récit, le même délai se produit dans l'espace, pour le messager qui est destiné à ne jamais arriver : « hélas, que ses efforts restent vains ! [...] et si enfin il se précipitait par l'ultime porte – mais jamais, jamais cela ne pourrait se produire – il trouverait devant lui la Ville Impériale, le centre du monde [...]. Là personne ne pénètre, même pas avec le message d'un mort⁴. »

¹ F. Kafka, « Un message impérial », *OC II*, p. 483.

² Note du 8 décembre 1917, §54, *OC III*, p. 456.

³ F. Kafka, *Le Château*, *OC I*, p. 674.

⁴ F. Kafka, « Un message impérial », *OC II*, p. 484.

Les messagers révèlent donc finalement l' inanité de leur fonction, et avec elle le doute surgit à propos de l'identité même du Château : « cela donne à douter de tout. Est-ce bien du service comtal ce que fait Barnabé, nous demandons-nous alors ; certes, il entre dans les bureaux, mais les bureaux sont-ils le vrai Château¹ ? » En même temps, sans les messages, il n'y aurait aucune relation entre le Château et le village, et par conséquent aucun rapport entre la périphérie et le centre, le monde réel et le monde idéal. La perte du centre était déjà envisagée dans les aphorismes de 1917 : « il n'y a que des courriers, ils courent le monde et comme il n'y a pas de rois, se crient les uns aux autres des nouvelles devenues absurdes. Ils mettraient volontiers fin à leur misérable existence, mais ils ne l'osent pas, à cause de leur serment de fidélité. »² Cette misère est bien celle de Bernabé, le messenger de K :

Songe à l'inextricable grandeur de cette administration qui monte la garde là-haut [...] et représente-toi ce petit Barnabé qui s'avance contre elle, tout seul, lui seul, pitoyablement seul ; c'est encore trop d'honneur pour lui que de ne pas rester toute sa vie oublié dans quelque noir recoin des bureaux.³

Dans la prose de Kafka, la transcendance, reconnue d'abord comme figure paternelle, devient progressivement un dieu muet, une forme vide, une pure machine. De cette manière, le personnage devient « une fonction générale qui prolifère sur elle-même, et qui ne cesse de se segmentariser, et de filer sur tous les segments »⁴, dans lesquels l'idéal, le bien et le désir se fragmentent dans une périphérie sans centre.

Des échanges symboliques entre le monde physique et le monde spirituel

À la différence de Joyce et de Proust, Kafka ne trouve pas dans l'idéal un principe de construction du réel : la nature, le temps, la paralysie ou l'épiphanie étaient des principes de représentation des réalités qui résident dans les régions non évidentes de l'expérience. Chez Kafka l'idéal a plutôt un effet de

¹ F. Kafka, *Le Château*, OC I, p. 669.

² Note du 2 décembre 1917, § 47, OC III, p. 454.

³ F. Kafka, *Le Château*, OC I, p. 681.

⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka*, op. cit., p. 151.

décomposition, de distorsion ou de dissolution du réel, comme le montre la progression de son écriture fictionnelle, de la représentation réaliste de paysages moraux, psychologiques et sociaux, à l'invention des mondes abstraits au centre vide.

À cause de leur manque de détails réalistes, *Le Procès* et surtout *Le Château* se prêtent à la recherche de sens cachés et à des lectures symboliques. Plusieurs différences existent entre les deux narrations, presque symétriques : *Le Procès* se déroule dans un état moderne, tandis que *Le Château* mêle l'imaginaire moderne de l'organisation bureaucratique avec des coutumes encore partiellement médiévales ; Joseph K. est hanté par l'accusation du tribunal, tandis que K. assiège infatigablement l'administration du Château. Les deux romans présentent pourtant aussi un grand nombre de traits en commun, du point de vue thématique et structurel : solitude du personnage principal, conflit ouvert entre l'individu et le monde, aliénation des comportements sociaux et des normes morales, et surtout présence d'institutions bureaucratiques « totales » qui ont une emprise sur la vie individuelle, c'est-à-dire la justice et l'administration politique.

La séparation entre monde idéal et monde physique est, comme nous l'avons vu précédemment, au centre de la méditation philosophique que Kafka articule de manière explicite dans les aphorismes écrits à Zürau entre 1917 et 1918, mais aussi dans ses récits. « Un message impérial » par exemple contient l'allégorie du messenger, que Kafka développe au cours des années pour l'employer finalement dans *Le Château* ; cette figure permettait d'éclaircir la représentation négative de l'idéal dans la fiction, dont on a déjà eu un exemple dans le recueil *Dublinois*, mais avec un angle différent de la réflexion : Joyce pensait l'idéal comme un ailleurs dans l'espace ; Proust le place dans un vécu passé ; chez Kafka l'existence est exclue à part entière, la condition humaine étant symbolisée par la chute, et donc par la chassée du paradis, du centre, de la signification des choses. L'idéal ne peut par conséquent être situé dans aucune dimension temporelle ou spatiale, le monde fictionnel des romans assume la forme d'une périphérie imaginaire, construite autour d'un Château, qui semble appartenir à une autre dimension du temps et de l'espace.

À aucun personnage du *Château* n'est permis d'accéder à l'édifice, et encore moins d'en comprendre le fonctionnement. Les habitants du village acceptent le destin qui leur est imposé sans le questionner : seul le protagoniste met en doute l'existence même du centre adoptant un point de vue perplexe sur la pensée dominante. Au scepticisme du sujet correspond l'embarras de l'institution : c'est un hasard pur et imprévisible, presque un miracle, vue la prétendue infaillibilité de l'administration, à créer le personnage de K. L'état d'exception dans lequel se trouve K., l'étranger, détermine une tension entre le village (monde physique) et le Château (monde idéal), où les autres personnages jouent un rôle d'intermédiaires. K. s'engage dans une « lutte » contre le monde où il vient à se trouver, mais son but n'est pas (comme chez Joyce) la destruction de la règle ancienne, mais au contraire pouvoir y être inclus à plein titre : « mon désir le plus grand, je dirai même le seul, est de me mettre en règle avec l'Administration »¹.

En automne 1922, à la même époque où Kafka interrompait l'écriture du *Château*, il écrit un récit bref en forme de parabole, où il reprend le thème existentiel et gnoséologique des aphorismes : « Des Symboles [*Von den Gleichnissen*] »². Il s'agit d'un texte bref et abstrait, divisé en deux parties, dont la première expose l'opinion de « Nombre [*Viele*] » sur l'inutilité de l'enseignement des sages : du fait qu'ils se servent systématiquement de « figures », ils n'ont aucune utilité pour ceux qui vivent dans la réalité de tous les jours. Ces figures sont en effet, pour l'esprit pratique, de simples ressemblances, aboutissant en fin de compte toujours à des tautologies : « Tous ces symboles reviennent à dire au fond que l'insaisissable ne saurait pas être saisi [*das Unfaßbare unfaßbar ist*] ; et nous le savions³. »

¹ F. Kafka, *Le Château*, OC I, p. 665.

² L'édition de la Pléiade utilise la traduction classique d'Alexandre Vialatte, « Des symboles », à côté de la nouvelle traduction de Claude David : « Des figures ». Le terme *Gleichnis* possède une polysémie qui va irrémédiablement perdue dans la traduction ; par conséquent je m'y référerai généralement dans les commentaires en adaptant au français la traduction de *Gleichnis* comme « similitudine », choisie par Ervinio Pocar dans l'édition italienne, ce qui donne le mot « ressemblance », ou en utilisant directement le mot allemand.

³ F. Kafka, OC II, p. 728. « *Aber das, womit wir uns jeden Tag abmühen, sind andere Dinge.* » (FKKA 6, p. 532)

La deuxième partie contient un bref dialogue qui, avec un jeu de mots, confirme la séparation entre les sphères de la « *Wirklichkeit* », où il est possible de donner une définition des choses, et le monde de la « *Gleichniss* », où le sens de la réalité n'a pas de valeur. En fait, la deuxième partie du texte, avec son paradoxe final, tout en confirmant le principe exposé dans la première partie et par le premier interlocuteur, constitue aussi son inversion d'un point de vue structurel. L'opinion de « nombre » est que « notre souci quotidien provient de choses bien différentes »¹, puisque dans la réalité, chaque mot doit être utilisable, se référer à un objet précis ; le dialogue contredit effectivement le principe de la séparation entre la réalité et le monde des « symboles », en les faisant interagir grâce à une ressemblance :

Sur quoi quelqu'un demandera : « Pourquoi protestez-vous ? Si vous vous conformiez aux figures vous seriez vous-mêmes devenus figures, et par là libérés du souci quotidien. »

Un autre dira : « Je parie que c'est encore là une figure. »

Le premier répondra : « Tu as gagné. »

Le second dira : « Oui, mais hélas ! sur le seul plan du symbole. »

Le premier : « Non, en réalité ; symboliquement tu as perdu. »²

Le premier interlocuteur est un individu qui s'adresse à « nombre », le sujet collectif de l'exposé, pour leur demander pourquoi ils opposent de la résistance et ne se laissent pas assimiler par les ressemblances. La réponse de son interlocuteur (« Je parie que c'est encore là une figure ») nous informe de son rôle : s'étant servi d'une figure de ressemblance dans sa première phrase (« vous seriez vous-même des figures »), le premier personnage parle comme les sages décrits dans la première partie du récit. Selon le point de vue réaliste par contre, les soucis de la réalité sont « autre chose [*andere Dinge*] », opposant ainsi la complexité du réel et sa diversité inépuisable aux tautologies de la connaissance, qui ne peut que se donner par similitude, dans l'abstrait et le transcendant, réaffirmant le point de vue de la terre dans l'aphorisme § 66 : en séparant si nettement l'empirique du

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.* «Darauf sagte einer: "Warum wehrt ihr euch? Würdet ihr den Gleichnissen folgen, dann wäret ihr selbst Gleichnisse geworden und damit schon der täglichen Mühe frei." | Ein anderer sagte: "Ich wette, daß auch das ein Gleichnis ist." | Der erste sagte: "Du hast gewonnen." | Der zweite sagte: "Aber leider nur im Gleichnis." | Der erste sagte: "Nein, in Wirklichkeit; im Gleichnis hast du verloren." » (*Ibidem.*)

conceptuel, Kafka ignore la distinction kantienne entre les catégories du transcendant et du transcendantal, c'est-à-dire, entre la vérité idéale, inaccessible par définition, et les catégories conceptuelles que la pensée crée à partir de l'expérience.

L'opposition entre les deux sphères n'est pas donc de type épistémologique, c'est-à-dire, entre l'inconnu et le savoir, puisque la sphère de la *Wirklichkeit* n'est pas plus définie que la sphère des *Gleichnissen* : leur opposition est de type ontologique, entre ce qui est « autre chose » et ce qui est toujours le même. Cependant, malgré son éloignement du monde des vérités, la réalité terrestre en est d'une certaine façon perturbée, par des représentations énigmatiques de ce monde : ce sont « les mots de sages », les paraboles et les figures des grands systèmes de vérité comme la religion ou la philosophie, qui dans les époques anciennes étaient justement un langage clair et direct pour rejoindre les phénomènes à leur vraie signification, pour remplir les vies de sens et donner aux vérités la même solidité que les choses quotidiennes. Les paraboles et les contes anciens servaient à enchanter la réalité humaine, créer une voie d'accès qui permettait le passage d'une sphère à l'autre.

La parabole raconte donc les rapports entre les deux mondes, ou plutôt leur impossibilité. La première voix du dialogue propose de transformer le monde des choses en un monde de « symboles » ; mais la voix de la réalité peut juste répondre en démasquant l'énoncé comme pur jeu rhétorique, renversant ainsi la figure en tautologie¹. Or, pour cette raison il croit avoir raison « sur le seul plan du symbole », mais le sage affirme le contraire: ce qui est « seulement » un symbole dans la réalité est bien la réalité dans le monde spirituel, comme Kafka l'expliquait déjà dans les aphorismes : « Pour tout ce qui est en dehors du monde sensible, le langage ne peut être employé que d'une manière allusive, et jamais, fût-ce approximativement, de manière analogique, car conformément au monde sensible, il ne traite que de la propriété et de ses rapports². »

¹ La base du mot *Gleichniss* est l'adjectif *gleich*, qui signifie affinité, mais aussi et surtout identité et égalité. Il est évident que dans le texte de Kafka il ne s'agit pas de la « figure » seulement au sens rhétorique du terme, mais plutôt d'un différent emploi du langage par rapport à celui de la pratique commune.

² Note du 8 décembre 1917, §55, *OC III*, p. 456

La correspondance entre les deux mondes ne se donne pas de façon linéaire et dans un enchaînement métonymique, mais avec un saut métaphorique qui contredit autant la logique pratique qui dirige les différentes formes de vie avec leurs croyances. En employant l'exemple du sacrifice demandé à Abraham, Kafka rappelle que l'intervention divine contredit tout ce qu'on croyait à son égard, parce que « l'incommunicabilité du paradoxe [...] ne se manifeste pas en tant que telle »¹. Le texte sur les *Gleichnissen*, bien que paradoxal dans sa forme et abstrait dans son contenu, permet de comprendre les manifestations du monde de la transcendance dans le monde humain des romans kafkaïens.

Dans les aphorismes écrits à la fin de 1917, la distorsion gnoséologique entre réalité humaine et transcendance se pose surtout du point de vue éthique : « ce que nous appelons monde sensible est le Mal dans le monde spirituel et ce que nous appelons Mal n'est que la nécessité d'un instant de notre évolution [*Entwicklung*] éternelle². » On comprend ici comme Kafka conçoit la méconnaissance réciproque entre les sphères physique et spirituelle à partir de notions communes de bien et de mal : c'est le mal qui nous donne la certitude du monde terrestre, mais le mal n'est qu'une négation du bien, qui seul existe vraiment. Pour cette raison, en début d'aphorisme, Kafka affirme que « seul le monde spirituel existe », tandis que la vie terrestre ne serait qu'une projection fautive de l'existence selon la justice divine, qui méconnaît entièrement le mal et donc le monde terrestre :

la vérité existe pour nous sous deux aspects. La vérité du principe actif et celle du principe immobile. Dans la première, le bien se sépare du mal, la seconde n'est rien d'autre que le bien lui-même, car elle n'a connaissance ni du bien ni du mal. La première vérité nous est réellement donnée, la seconde ne l'est que sous forme d'intuition. [...] la première appartient à l'instant et la seconde à l'éternité, de sorte que la première elle-même s'éteint dans la lumière de la seconde.³

Ce passage explique donc le parti pris par Kafka à l'égard des *Gleichnissen*, le rapprochant de la critique de Proust sur l'intelligence dans le *Contre Sainte-Beuve* : l'idée que l'« intuition » de l'éternité peut « éteindre » la raison des

¹ Note du 26 février 1918, *OC III*, p. 485.

² Note du 8 décembre 1917, §54, *OC III*, p. 456.

³ Note du 5 février 1918, *OC III*, p. 472.

vérités contingentes de la vie quotidienne avec sa seule apparition, correspond à certains principes fondamentaux de l'idée proustienne de l'art. Dans « Des Symboles », le sage invite les hommes à prendre au pied de la lettre les ressemblances et à devenir eux-mêmes des « tautologies », pour que chacun ressemble à ce qu'il est, sans plus de division entre le signe et la signification, entre l'être et le devoir être ; ce propos nous ramène à l'identification mystique entre vie et écriture que Kafka affirmait dans les journaux et les lettres.

De façon similaire, Proust ramenait le monde de la vérité esthétique à la figure de la métaphore dès l'épisode de la rencontre avec Elstir, et dans les *ekphrasis* des tableaux que le protagoniste admire chez les ducs de Guermantes. En général, chez Proust l'art a pour but de montrer l'inconcevable, identifiant ainsi la beauté esthétique à ce qui échappe aux notions de l'intelligence qui déterminent la prose du monde. En particulier, les illusions optiques que l'artiste substitue à la réalité de l'intelligence pour découvrir les « lois de perspective »¹, nous transportent dans un monde différent, où les propriétés physiques des objets différents, telle la couleur de la mer et celle des montagnes, ne sont pas simplement échangées pour frapper l'œil, mais pour montrer la présence d'une substance unique qui reste cachée à la perception habituelle et qui pourtant soutient notre monde. Chez Proust et Kafka, l'art a pour but une vérité idéale car étrangère au monde du sens commun, mais chez Kafka, l'idéal reste « un autre monde » et une autre dimension, tandis que chez Proust l'art relève d'abord de la nature, puis de la perspective temporelle² : selon l'esthétique énoncée dans la *Recherche*, c'est toujours de « notre monde » que l'idéal parvient à représenter

¹ *RTP II*, p. 194.

² Franco Rella a médité sur cette profonde différence existant au sein de l'analogie entre les deux écrivains, en considérant justement la narration proustienne de la condition temporelle comme une sorte de pacte de la subjectivité avec sa condition humaine de la finitude, tandis que la logique conflictuelle des récits de Kafka détermine une parabole infinie, où l'on sort de la condition humaine : « Une nécessité, celle de l'écriture, les a mûs. [...] l'œuvre possède chez Proust un pouvoir [...] : c'est la construction lente, fatigante, mais finalement gagnante, d'un "pouvoir-mourir", [...] conquis après avoir traversé les zones de la perversion sexuelle et sentimentale, les zones de l'inhumain, à savoir la perversion de la nature qui crée la monstruosité des métamorphose de la vieillesse. En revanche, la nécessité de l'écriture mène Kafka à une lutte contre le pouvoir, une lutte tellement désespérée et extrême qu'elle ne se termine pas par la destruction des pouvoirs, mais du seul pouvoir qui reste au sujet : le pouvoir-mourir. » (*Scrittura estreme. Proust e Kafka*, Milan, Feltrinelli, coll. « Campi del sapere », 2005, p. 133-134).

l'image vraie, tandis que chez Kafka, en tant que geste humain l'art peut seulement montrer la distorsion terrestre de l'idéal.

Chez Kafka, la *Gleichniss* structure ainsi plusieurs récits et fragments narratifs au contexte onirique : dans la pratique de l'autoanalyse, l'observation de la réalité objective de soi-même est impossible, sinon du point de vue du défaut et de l'offense subies, tandis que « les rêves semblent être déjà prêts pour la transcription, ils possèdent une forme qui n'a pas besoin d'être retouchée, valent comme une littérature spontanée, mêlant fiction et vérité, complexité et automatisme¹. » Comme l'avaient déjà relevé Groethuysen et Willy Haas, « en rêve rien ne s'imagine. Seule compte la présence. Tout est vision. Tout est là. Il n'y a pas autre chose, il n'y a pas de ces choses dont on ne sait si elles sont ou ne sont pas [...]. Tout alors se tient. Il n'y a pas de vide. Tout est nécessaire². » L'atmosphère onirique, caractéristique de toute la fiction kafkaïenne, ne montre pas des apparences surréelles ou un désordre des perceptions, mais au contraire se fait remarquer pour le parfait enchaînement des faits, ce qui donne un sens de nécessité impossible à percevoir dans l'expérience diurne. En même temps, cette nécessité est chargée de l'ambivalence propre à la *Gleichniss*, capable de « charger chaque élément avec une potentielle allusion. Les images du rêve ont ceci de typique. [...] : chaque mot doit valoir aussi pour les autres³. » Le monde du rêve chez Kafka montre la réalité dans sa nécessité, et selon le principe d'affinité entre les choses, qui ne permet pas la distinction propre à la *Wirklichkeit*.

Les mondes fictionnels du *Procès* et du *Château* ont en commun le fait de se construire à travers l'opposition entre la réalité empirique et une réalité idéale allant au-delà du langage linéaire « au fond » du « souci quotidien », et qui donc n'apparaît jamais dans les termes de la réalité commune. La parabole donne pourtant des indices sur la possibilité de « tromper le tribunal humain » en établissant un idéal humain, toujours illusoire, toujours exposé aux risques

¹ M. F. Solari, *Il demone distratto*, cit., p. 26.

² Bernard de Groethuysen, « À propos de Kafka » [1933], in *Mythes et portraits*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 1947 (1997), p. 115-116.

³ M. F. Solari, *Il demone distratto*, cit., p. 27.

d'interprétations subjectives¹, comme ces figures du langage fondées sur le principe de la ressemblance qui permettent de mettre en relation le concret et l'abstrait.

Ces deux sphères apparaissent séparées si l'on considère les aspects macroscopiques de l'interaction entre K. et le Château du point de vue des habitants du village, instruits par « l'expérience » sur l'inaccessibilité de l'administration. Cette ligne de séparation aussi nette dans l'imagination des habitants est pourtant traversée d'ambivalences : ambivalent est le contenu des propos tenus dans les conversations, ainsi que celui des messages officiels, mais surtout c'est souvent l'apparence extérieure des choses et des personnes qui suggère d'autres significations, parfois en contradiction avec la lettre de leurs propos.

Toutes les ambiguïtés sont à reconduire à une ambivalence structurelle du récit, celle du Château, expliquée dans le dialogue entre K. et Olga dans la maison de Barnabé : « On dit bien que nous sommes tous du Château et qu'il n'y a aucune distance à supprimer, et c'est peut-être vrai aussi en général, mais nous avons eu malheureusement l'occasion de voir que, le cas échéant, les choses se passaient autrement². »

Le changement dans la relation au Château détermine aussi le changement extérieur des personnages, ou au moins sa perception de la part de K. Après avoir franchi le seuil de l'humble demeure de Barnabé, le messenger perd toute sa beauté aux yeux de K. : « – Ah ! dit K., tu ne voulais pas aller au Château ? Tu ne voulais aller qu'ici ? – son sourire lui semblait plus las et sa personne même moins brillante³. » La première vision du messenger, avait suscité en K. une impression de distinction, mais il comprend qu'il s'est mépris, quand le messenger enlève sa blouse : « Il s'était laissé prendre au charme d'une tunique et sous laquelle

¹ Cf. F. Kafka, *Le Château*, *OC I*, p. 678 : « Le faux Klammer a beau n'avoir rien de commun avec le vrai, la ressemblance a beau n'exister qu'aux yeux aveugles de Barnabé, [...] quelqu'un l'a tout de même placé là, et il l'a placé avec une intention. »

² *Ibid.*, p. 691.

³ *Ibid.*, p. 523.

apparaissait, sur la poitrine vigoureuse d'un valet taillé à coups de hache¹, une grossière chemise grise, sale et toute reprise². »

Il en va de même avec Frieda : lors de leur première rencontre sexuelle, celle-ci apparaît à K. surtout comme la maîtresse de Klamm, et par là comme un objet appartenant au Château. K. sent dans leur étreinte le passage vers une autre dimension, cette fois vraiment distincte de la réalité humaine, qui rappelle l'épiphanie de Stephen Dedalus au Bull : « K. ne cessa d'éprouver l'impression qu'il se perdait, qu'il s'était enfoncé si loin que nul être avant lui n'avait fait plus de chemin ; à l'étranger, dans un pays où l'air même n'avait plus rien des éléments de l'air natal »³. Par contre, une fois quitté son travail à l'hôtel des Messieurs, où vont les fonctionnaires au Château, aussi que son rôle de maîtresse de Klamm, Frieda perd tous ses liens avec le monde idéal de l'administration. Lors de leur deuxième nuit ensemble, Frieda n'est plus pour K. le passage vers un monde étranger, mais au contraire, quelque chose de familier et de terrestre, où chercher un refuge : « ils ne retrouvaient pas l'abandon de la première nuit à l'hôtel. [...] ; comme des chiens qui grattent désespérément le sol, c'était ainsi qu'ils s'acharnaient l'un contre l'autre »⁴. Enfin, K. doit reconnaître la misère physique de Frieda, une fois éloignée du monde idéal que Klamm lui avait ouvert :

K., assis sur un banc d'écolier, se contentait de suivre ses mouvements fatigués. C'était la promptitude et la décision de son allure qui avait toujours embelli son corps insignifiant, et maintenant cette beauté était partie. Quelques jours de vie commune avec K. avaient suffi pour la faire envoler. [...] C'était le voisinage de Klamm qui l'avait rendue si follement belle ; l'éclat de cette séduction avait jeté K. dans ses bras et maintenant elle s'y fanait.

L'appartenance au château est, selon les mots de l'hôtesse, « un grand honneur », et K. peut vérifier la puissance séductrice de l'apparence de Barnabé et de Frieda, lorsqu'ils portent les signes de l'autorité des fonctionnaires. Dans ce sens, K.

¹ Barnabé révèle ainsi son appartenance au village et son étrangeté au Château. Cf. *ibid.*, p. 514, à l'égard des paysans : « leur crâne avait l'air d'avoir été aplati à coups de maillet ».

² *Ibid.*, p. 523.

³ *Ibid.*, p. 535.

⁴ *Ibid.*, p. 539.

regarde ces personnages comme s'ils étaient des « symboles », puisqu'ils montrent une « ressemblance » avec la beauté mystérieuse du Château.

Il n'en va pas de même dans la « réalité », c'est-à-dire, du point de vue de la périphérie du village. Il n'y a pas de vraie différence entre le château et le village. Cette affirmation est donnée une première fois par le maître d'école, qui confirme ainsi les impressions de l'arpenteur sur la constitution matérielle des édifices. Le Château lui apparaît aussi misérable que le village :

si l'on n'avait pas su que c'était un Château on aurait pu croire qu'on avait affaire à une petite ville. K. ne vit qu'une tour et ne put discerner si elle faisait partie d'une maison d'habitation ou d'une église.

[...] en se rapprochant il fut déçu ; ce Château n'était après tout qu'une petite ville misérable, un ramassis de bicoques villageoises que rien ne distinguait¹

L'action du roman ne se déroule pas tellement dans le sens d'un rapprochement du Château par K. – en ce sens, il ne fait pas plus de progrès que Joseph K. dans la résolution de son procès. Ce qui se donne c'est plutôt un échange des points de vue entre l'institution totale et l'individu, une série de points de raccord entre les deux logiques. K. comprend l'insuffisance de son point de vue purement subjectif sur les choses. L'essence idéale du Château n'est pas accessible à la seule psychologie individuelle² : le sujet accepte progressivement l'existence « d'un monde si grand, d'un univers si invraisemblable qu'il ne pouvait s'empêcher de le confronter un peu avec ses petites expériences pour se convaincre plus nettement de l'existence de ce monde aussi bien que du sien³. »

La position de K. par rapport aux ambivalences s'explique par la tâche d'arpenteur, qui demande de mesurer l'espace, et donc de faire rejoindre la réalité par des critères abstraits et idéaux de mesure, est perçue comme inutile de la part du village, mais pas de la part du Château, qui a, d'une façon mystérieuse, émis l'ordre de recruter un arpenteur au village. K. appartient donc au Château, pas au village, et pourtant il se trouve contraint dans le monde de la réalité empirique, où

¹ *Ibid.*, p. 499-500.

² Cf. la note du 19 octobre 1917, *Journaux, OC III*, p. 441 : « La psychologie est une description du reflet du monde terrestre réfléchi sur la surface du ciel, ou plus exactement : la description d'un reflet que nous nous figurons voir, nous autres nourrissons repus de la terre, car il ne se produit aucun reflet, nous sommes seuls à voir de la terre, de quelque côté que nous nous tournions. »

³ F. Kafka, *Le Château, OC I*, p. 711.

il revêt un rôle messianique : « pour tout avouer : tu es venu il y a une semaine. [...] Barnabé [...] pose sa tête sur mon épaule et se met à pleurer. C'est le petit garçon d'autrefois. Il lui est arrivé quelque chose qui le dépasse. Il semble qu'un monde tout nouveau se soit ouvert devant ses yeux, et il ne peut supporter le bonheur et le souci d'une si grande nouveauté¹. »

Pour que cela soit possible, nécessairement K. doit devenir lui-même un symbole aux yeux des habitants du village. Toute l'histoire de K. sort d'un mensonge, créé pour mieux « seconder le monde » : une fausse identité entre K. et la charge d'arpenteur, qui ne devrait servir qu'à lui permettre d'avoir un abri pour la nuit. Mais le Château prend au sérieux la qualification de K., qui devient officiellement arpenteur, sans l'être vraiment ni à son sens, ni pour les habitants du village, tout comme Joseph K. n'était pas « réellement » coupable. Cependant « ce qui est ridicule dans le monde physique est possible dans le monde spirituel »², note Kafka, et le moyen de les rejoindre n'est pas un message qui parcourt le chemin en ligne droite, mais une distorsion du sens des choses : « Le vrai chemin passe par une corde en l'air, mais presque au ras du sol. Elle paraît plus destinée à faire trébucher qu'à être parcourue³. »

La différence entre leurs destins, c'est l'incompréhension de la part de Joseph K. qu'il existe une correspondance entre le monde de l'idéal et celui de la vie, entre la totalité et l'individu, mais que cette correspondance n'est pas une équivalence : les raisons de son innocence peuvent ainsi être celles de sa culpabilité de l'autre côté. C'est en ce sens que le protagoniste du *Château* accepte de « jouer la comédie ». Il comprend sa nomination comme un défi :

K. dressa l'oreille. Le Château l'avait donc nommé arpenteur. D'un côté c'était mauvais ; cela montrait qu'au Château on savait de lui tout ce qu'il fallait, qu'on avait pesé les forces en présence et qu'on acceptait le combat en souriant. Mais d'autre part c'était bon signe aussi, car cela prouvait, à son avis, qu'on sous-estimait ses forces et qu'il aurait plus de liberté qu'il n'en eût pu espérer de prime abord. Si l'on croyait pouvoir le tenir en état de crainte constante en reconnaissant ainsi sa qualité d'arpenteur – ce qui donnait évidemment au Château la supériorité

¹ *Ibid.*, p. 723.

² Note du 11 décembre 1917, *OC III*, p. 441.

³ *Ibid.*, p. 440

morale –, on se trompait ; il en éprouvait bien un petit frisson passager, mais c'était tout.¹

K. accepte d'être nommé arpenteur, il ne conteste pas l'autorité du Château mais au contraire cherche à la seconder le mieux possible : d'un côté donc, le monde symbolique est pris au pied de la lettre de la part de K., qui ce faisant devient à son tour un « symbole », un produit du monde du Château.

Kafka semble projeter ici son état après la découverte de sa maladie en 1917, selon la description qu'il en donnait dans les journaux : « Tu as, si tant est que cette possibilité existe, la possibilité de faire un commencement. [...] Si, comme tu le prétends, la blessure de tes poumons n'est qu'un symbole [*Sinnbild*] – symbole de la blessure dont l'inflammation s'appelle F. [...] – s'il est bien ainsi, les conseils des médecins (air, soleil, lumière, repos) sont aussi un symbole. Saisis-toi de ce symbole. »² Felice, que dans une lettre Kafka définissait comme « [s]on tribunal humain », revient en ces termes dans les lignes écrites après la découverte de la maladie aux poumons, qui coïncide aussi avec la décision de Kafka de rompre définitivement ses fiançailles : « Le monde – F. est son représentant – et mon moi déchirent mon corps dans un conflit insoluble³. »

Le principe de la ressemblance entre les êtres spirituels et les êtres empiriques caractérise le sens kafkaïen de la « lutte » qui structure ses mondes fictionnels dans sa maturité. Une telle lutte procède chez Kafka vers une dérive infinie : les romans se configurent comme des déchaînements métonymiques avec des étapes cycliques, où les faits sont destinés à répéter leur variation sans que l'auteur ne parvienne jamais à conclure, sinon avec une interruption brutale, comme dans le cas du *Procès*. Les conclusions qu'il donne aux récits, par contre, ne sont qu'apparents : « Devant la loi », « Un message impérial » et « Des Symboles » se renferment sur un contenu incommunicable ou paradoxal qui, comme le montre le commentaire de l'abbé dans *Le Procès*, provoque une dérive du sens qui prend la forme d'infinies interprétations. Pourtant ces romans permettent l'institution d'une forme de vie dans l'ambivalence : à partir de leur interpellation, Karl Rossmann, Joseph K. et K. posent un problème avec leur

¹ F. Kafka, *Le Château*, OC I, p. 496-497.

² Note du 15 septembre 1917, OC III, p. 432.

³ Note du 5 août 1917, *ibid.*, p. 431.

existence même, qui n'est ni entièrement comprise par la société, la Loi ou le pouvoir bureaucratique, ni entièrement refusée.

Les projets d'écriture que nous avons examinés chez Proust, Joyce et Kafka ont ceci en commun, de donner une forme objective à un malaise que l'auteur ressent personnellement dans ses rapports quotidiens. La fiction littéraire relève ainsi d'une compréhension des conditions particulières d'existence – la prose du quotidien privé et social chez Proust, la paralysie des peuples aux marges de l'Histoire chez Joyce, l'exclusion individuelle chez Kafka –, par un rapprochement direct d'idées objectives qui transcendent le point de vue individuel : la nature et le temps forment ainsi la perspective d'une rédemption du monde chez Proust, tandis que chez Joyce, ce sont des fissures dans la texture opaque du réel qui révèlent la possibilité d'un ailleurs dans le présent immédiat des perceptions. On a vu finalement chez Kafka que la fiction devient le moyen de représenter une séparation entre vie et signification : les institutions totales de ses romans, ont cette fonction de montrer la déformation prosaïque de la perte absolue et tragique des liens entre les choses et leur sens. Dans ces mondes dépourvus de centre, des périphéries idéales se forment, qui sans hériter du contenu clair et univoque des vérités perdues, en reconstituent les hiérarchies et les relations de pouvoir, remplaçant la Loi devenue inaccessible avec des ambivalents intermédiaires symboliques.

La conception de l'œuvre littéraire chez les trois écrivains repose donc sur des structures dyadiques, où d'un côté on a le monde désenchanté, héritage de la tradition réaliste du roman, et de l'autre un idéal esthétique désormais émancipé des stéréotypes décadents : la tradition romanesque de la subjectivité est réinterprétée dans les édifices narratifs de Proust, Joyce et Kafka selon des postures différentes, qui relèvent de leurs particulières reconstitution du contenu idéal au sein du discours littéraire.

Chapitre VII. Trois différentes narrations du sujet

Les romanciers modernistes créent une combinaison complexe entre les différents modèles esthétiques et épistémologiques de l'autonomie de l'art fixés au cours du XIX^e siècle. En même temps l'art du roman, suite à l'influence du naturalisme, prend pour but la *mimésis* fidèle à la vie selon la réalité des phénomènes sociaux, mais se détache de son principe central, à savoir l'expulsion systématique de l'idéal, de l'imagination et de l'irrationnel du regard du romancier : « l'homme métaphysique est mort, tout notre terrain se transforme avec l'homme physiologique »,¹ écrivait Zola dans *Le roman expérimental*, voulant affirmer l'abandon définitif du subjectivisme romantique et l'introduction de la méthode scientifique dans l'art, impliquant ainsi un certain rapport entre le narrateur-scientifique et les personnages : celui-ci est désormais encadré par un ensemble complexe de facteurs économiques, sexuels, sociaux, privilégiant ainsi les conditions objectives de son existence, au détriment de toute velléité « métaphysique ».

Le mélange des deux héritages culturels, symboliste et naturaliste, a pour effet un nouveau genre de roman qui réintroduit le plan transcendant de l'existence au sein d'une narration réaliste et désenchantée, produisant systématiquement un contraste avec la réalité qui lui interdit une totale transfiguration dans le merveilleux ou le fantastique ; la transposition fictionnelle de l'idéal est d'abord posée du point de vue subjectif, à l'intérieur de la conscience du personnage ou en opposition directe avec celle-ci, ou encore dans le propos du narrateur.

Malgré le rejet du subjectivisme romantique déclaré par le modernisme institutionnel, les poétiques au tournant du siècle, même dans leur forme plus impersonnelle, impliquent une extension du domaine de la subjectivité ; pour Matei Calinescu,

Prise au sens le plus large, la modernité s'est affirmée historiquement par l'opposition inconciliable entre des valeurs correspondant (1) au temps objectif, mesurable socialement, de la civilisation capitaliste (temps comme marchandise

¹ E. Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 89.

plus ou moins précieuse, vendue et achetée sur le marché), et (2) à la *durée* personnelle, subjective et imaginaire du temps privé, déployé par le « moi ». Cette dernière identification entre temps et subjectivité constitue le fondement de la culture moderniste.¹

Le sujet moderniste surgit de la contradiction provoquée par une notion hautement individualisée du moi, et en même temps soumise à de nombreuses contraintes extérieures. La littérature et l'art deviennent alors le moyen de donner forme aux instances individuelles dans le monde, suivant les catégories communes du discours du récit, à savoir l'espace et le temps.

Chez Proust, la subjectivité possède un noyau authentique qui est d'abord lié à l'idée de nature, puis devient reconnaissable grâce à l'action du temps et à la mémoire ; chez Joyce l'idéal se manifeste d'abord dans une configuration paralysante, à travers l'institution et le dogme religieux, le passé mythique de la nation et la morale affective bourgeoise, puis est remplacé par l'image développée par la personnalité géniale de l'artiste, selon l'explication donnée par l'alter-ego de Joyce, Stephen Dedalus ; enfin, chez Kafka, la sphère transcendante se matérialise dans une figure allégorique et interpelle directement le sujet, l'exilant ainsi de son monde sans pourtant l'absorber entièrement dans la nouvelle condition, mais le gardant dans une situation ambivalente et incertaine, qui est en même temps la seule possible.

Proust, Joyce et Kafka proposent donc trois possibilités distinctes par rapport à la manière dont l'idéal se présente dans la vie de sujets déterminés : Franco Moretti a bien remarqué le caractère *a posteriori* de l'inspiration proustienne, inévitablement attachée au passé de la vie personnelle du narrateur protagoniste, l'opposant de manière significative à l'esthétique que Joyce exprime avec *Ulysse*, où les phénomènes psychiques et physiques sont montrés dans l'instant même de leur perception par le sujet, sans la sélection ou l'enchaînement qui seraient impliqués par un récit au passé fait par un narrateur omniscient. Chez Proust, l'idéal prend effectivement l'aspect d'une rédemption des erreurs commises par le sujet lui-même, tandis que Joyce oppose à l'éternité paralytique des dogmes cléricaux la beauté immédiate de tous les moments vitaux que le sujet

¹ M. Calinescu, *Five Faces of Modernity*, *op. cit.*, p. 5.

expérimente, sans aucune censure. Dans le cas de Kafka on a encore affaire à une configuration différente : l'idéal détermine, comme chez Proust, un dédoublement entre la vraie vie et la vie authentique du sujet, mais comme chez Joyce, cette division reste toujours ambivalente, sans qu'on puisse dire avec certitude si, par exemple, la métamorphose de Gregor Samsa est aussi une métaphore, donc le « devenir symbole » de sa condition réelle, ou plutôt le resurgissement d'une essence intérieure, et pourtant obscure, mystérieuse, en tout cas antérieure à sa personnalité et indépendante de ses actions.

Dans le chapitre précédent on a considéré l'idéal selon sa configuration à la fois abstraite et concrète, transcendante et mondaine, comprenant ainsi les scénarios narratifs des derniers romans comme des mondes dominés par la ressemblance et l'ambivalence. Maintenant, il s'agit de parcourir dans l'autre direction l'oscillation de sens provoquée par la lecture des romans kafkaïens : explorant le thème de la prédestination, on reviendra au premier roman de Kafka, *L'Oublié*, où le thème de la « justification *a priori* » de la vie terrestre peut être mieux observé justement grâce au contraste avec le style narratif encore marqué par le moralisme et le réalisme de ses modèles.

VII. 1 *Ante rem* : éthique du personnage kafkaïen

La dissolution du sujet

Les trois romans de Kafka reproduisent un schéma narratif où le personnage se trouve interpellé par une situation de contrainte, c'est-à-dire mis face à des forces qui déterminent son comportement et en même temps jugent les conséquences d'une façon qui ne lui est jamais favorable. Les effets de cette interpellation sont globaux, puisqu'ils n'excluent aucun aspect de sa personne : toute manifestation de la personnalité individuelle devient objet de considération de la part d'un « tribunal », dont les règles et les critères sont toujours ambivalents. Le sujet réplique cette attitude qu'on a envers lui vers l'extérieur : voyant son existence radicalement mise en doute, il commence à douter du monde qui l'entoure. Cette incompréhension que le sujet éprouve par rapport à sa

situation se traduit bientôt en processus d'anéantissement du sujet lui-même, comme si l'absurdité du monde qui l'entoure signifiait l'impossibilité de vivre.

Ces aspects de la narration kafkaïenne confirment sa position dans le champ littéraire du modernisme, qu'on n'a pas classé comme minoritaire seulement en raison des conditions particulières de la réception de Kafka ou de sa supposée « solitude » au sein du milieu intellectuel, mais en raison d'un projet littéraire qui se déroule dans l'« écriture » commune aux journaux, les romans et les récits de façon systémique, comme l'ont indiqué Deleuze et Guattari :

Il n'y a pas de sujet, il n'y a que des agencements collectifs d'énonciation – et la littérature exprime ces agencements, dans les conditions où ils ne sont pas donnés au-dehors, et où ils existent seulement comme puissances diaboliques à venir ou comme forces révolutionnaires à construire. [...] La lettre K ne désigne plus un narrateur ni un personnage, mais un agencement d'autant plus machinique, un agent d'autant plus collectif qu'un individu s'y trouve branché dans sa solitude (ce n'est que par rapport à un sujet que l'individuel serait séparable du collectif et mènerait sa propre affaire).¹

Dans les romans modernes, on a communément affaire à un ou plusieurs personnages exprimant des désirs éminemment subjectifs, expressions du libre arbitre qui en forment le caractère personnel et en déterminent les actions. Kafka adapte au genre une écriture exprimant des « forces » et des « puissances » dont l'individu ne constitue que la « fonction » capable de les mettre en relation, suivant une pulsion qui ne ressortit pas de lui-même, mais d'un « collectif » qui le précède. Malgré leur manque d'orthodoxie philologique², des suppositions comme celle qu'on vient de citer ont quelque chose de très persuasif ; si l'on suit l'évolution de la poétique kafkaïenne du récit dans sa phase tardive, on peut remarquer une attention mineure au personnage par rapport à la phase juvénile et moyenne de sa production où l'écriture est encore envisagée comme expression et exploration de la subjectivité. La narration se configure de plus en plus comme dispositif autonome et impersonnel, comme il l'affirme dans une lettre de 1920 :

jeter sur l'histoire, dans un accès de colère que partagera tout le monde, moi le premier, tout ce qu'elle a en magasin, jusqu'à ce que ladite histoire, qui ne mérite

¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka, op. cit.*, Paris, Minuit, 1975, p. 32-33.

² Voir Marie-Odile Thirouin, « Kafka, père des littératures mineures ? », *art. cit.*.

rien de mieux, périclisse sous le coup de ses propres éléments. D'ailleurs, il n'est plus beau destin pour une histoire que de disparaître, et de cette façon.¹

Si les narrations conçues entre 1912 et 1913, telles *La Métamorphose* ou *Le Verdict*, se structurent encore sur le destin tragique d'un personnage, un récit comme *Dans la colonie pénitentiaire* (1914-1919) où une machine de torture devient l'arme du suicide du bourreau pour finalement se détruire elle-même, contient déjà la mise en abîme de l'automatisme narratif tel que Kafka le décrit dans la lettre de 1920.

Dans les romans, ce procédé est mis en place par la réduction de la subjectivité du personnage. Dans *L'Oublié* et *Le Procès* les obstacles prolifèrent, empêchant l'action de s'achever positivement, mais c'est surtout la corrélation entre la psychologie du personnage et les événements qui devient douteuse. On dirait qu'il se passe justement le contraire de ce qu'affirment Deleuze et Guattari : les personnages maintiennent leur caractérisation extérieure, tandis que l'« agencement » de leurs interactions reste obscur. Les hommes du tribunal qui sont venus pour communiquer à K. son arrestation font initialement résistance à la question « qui êtes-vous ? », mais consentent finalement à donner leur prénom, ce qui est suffisant pour les identifier en tant que personnages. C'est par contre à la question « pourquoi ? » qu'ils répondent évasivement : « “Nous ne sommes pas ici pour vous le dire. [...] vous apprendrez tout au moment voulu². »

Ce « pourquoi » sans réponse constitue le centre vide de toute narration kafkaïenne, il crée la même tension que dans un roman policier, mais pas de la même manière qu'une *detective story*. Dans le roman policier traditionnel, de type *whodunit*, la logique et les informations sont les armes du détective pour reconstituer la trame du crime ; ce procédé syllogistique forme l'intrigue du roman, situant l'action dans le temps et dans l'espace avec exactitude et

¹ Lettre à Milena Jesenská du 13 juillet 1920, *OC IV*, p. 967-968. « aufzureizen alles was sie im Laden hat im höchsten Zorn, an dem die ganze Welt teilnehmen wird, ich vor allen, der Geschichte nachzuwerfen, bis so die Geschichte, die nichts besseresverdient, an ihren eigenen Elementen zugrundegeht. Allerdings gibt es kein schöneres Schicksal für eine Geschichte als zu verschwinden und auf diese Weise. » (*BM*, p. 108).

² F. Kafka, *Le Procès*, *OC I*, p. 261.

déterminant le rôle de chaque personnage¹ ; en revanche, dans le récit de Kafka le crime commis par le protagoniste n'a pas de forme factuelle, et par conséquent, en absence d'une trame de l'action à reconstruire, le questionnement sur l'innocence ou la culpabilité du personnage a même de l'embarras à se poser, restant ainsi inexprimée. Le procès contre Joseph K. peut ainsi se renverser en procès contre l'autorité qui l'accuse :

derrière les manifestations de cette justice, derrière mon arrestation par conséquent, pour parler de moi, et derrière l'interrogatoire qu'on me fait subir aujourd'hui, se trouve une grande organisation [...]. Et maintenant le sens, messieurs, de cette grande organisation ? [...] Comment, au milieu du non-sens de l'ensemble d'un tel système, la vénalité des fonctionnaires n'éclaterait-elle pas ?²

L'institution représentant la justice dans *Le Procès* n'a pas de vérité sur le protagoniste, qui ne fait au cours du roman qu'affronter les débris de réel laissés par la Loi : les fonctionnaires « vénaux », les bureaux dégradés, un avocat qui le reçoit dans son lit. Le sujet ne disparaît donc pas en tant que catégorie narrative : ce qui vient à disparaître, ou, en utilisant l'expression de Deleuze et Guattari, a être « ségmentarisé », c'est sa configuration identitaire, l'image unitaire de la personne au niveau social et psychologique, que seule une vision unitaire de l'univers pourrait garantir, mais qui justement se décompose sous les yeux du lecteur au fur et à mesure que la narration avance, entraînant avec elle le personnage et la justice elle-même. Ce processus de dissolution chez Kafka peut proliférer à l'infini, comme le soulignent Deleuze et Guattari, mais il est également irréversible et totalitaire, concernant tous les aspects d'une personnalité qui déterminent les libres choix qui font la responsabilité individuelle et permettent la reconnaissance des identités personnelles.

¹ Peter Brooks a souligné la valeur exemplaires des *detective stories*, comme « des allégories de la trame », notamment d'un point de vue épistémologique : à travers la reconstruction faite par le détective, « nous [les lecteurs] sommes témoins d'une acquisition de connaissance, d'une création consciente de sens. [...] La trame [...] est le travail actif de l'interprétation. » (*Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, New York, Alfred Knopf, 1984, p. 26-27).

² *Ibid.*, p. 308.

Innocence et prédestination : analyse de L'Oublié

Plusieurs aspects de la formation du personnage dans les romans de Kafka peuvent être remarqués dans *L'Oublié*, l'ouvrage qui ressemble le moins à la description donnée par Deleuze et Guattari d'une narration « machinique » où le sujet est remplacé par un pur « agencement » impersonnel. Le premier roman kafkaïen reprend des structures typiques de la biographie et du *Bildungsroman*, se structurant sur le progrès dans la vie d'un seul personnage ; le cours de l'histoire suit un mouvement linéaire orienté vers le futur, mais aussi circulaire, faisant ainsi coïncider les prémisses de la vie du personnage – ses conditions sociales, motivations personnelles et capacités – avec les débouchés de son parcours, dessinant ainsi à la fois l'existence comme un chemin¹ et la refermant dans un cercle où chaque moment singulière prend du sens en fonction du tout. À ces aspects formels, les romans inspirés par l'idée de *Bildung* font correspondre aussi deux modèles anthropologiques concernant directement le personnage : il faut qu'il commence son chemin à l'état de *tabula rasa*, prêt à accueillir les leçons de l'expérience, mais en même temps, puisqu'elles prennent leur sens dans l'ensemble de son cercle vital, ses actions apparaîtront conduites par un dessin préétabli, le *Bild* ou image cohérente de soi que chacun développe inconsciemment dès la naissance.

Quand Kafka compose son premier roman, *L'Oublié*, parmi ses lectures figurent aussi des auteurs de romans de formation tels Flaubert, Goethe, et surtout Dickens ; mais il montre également une passion pour les autobiographies, qui à l'instar des romans de formation racontent des histoires basées sur la vie d'un seul personnage principal. Nous ne disposons pas de déclarations de Kafka à l'égard des genres et modèles du roman à l'époque de sa composition, mais *a posteriori* il laisse quelques indices qui montrent justement l'idée d'écrire un roman de formation : une *Bildung* s'accomplit lorsqu'un destin recueille les instants

¹ Sur les implications narratives du « chronotope de la route », voir M. Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope », in *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 385 : « Dans le roman, les rencontres se font, habituellement, “en route”, lieu de choix des contacts fortuits. [...] La route est particulièrement propre à la représentation d'un événement régi par le hasard [...]. » Ces remarques, valables aussi, comme nous le verrons, pour le premier roman de Kafka, montrent une fois de plus l'étrangeté de ce dernier par rapport au concept deleuzien de narration « machinique ».

singuliers dans un ensemble organique, et Kafka se sent poussé à interrompre le roman justement parce qu'il n'arrive pas à trouver une solution à son état fragmentaire, et ce alors que l'histoire procède linéairement.

Un autre aspect qui rapproche *L'Oublié* des romans de formation, c'est la présence d'une règle commune à la formation de destins individuels. Dans le chapitre *Le Soutier*, le seul à avoir été publié du vivant de Kafka, le protagoniste Karl Rossmann joue le rôle de témoin d'injustice qui frappe le soutier du navire sur lequel le protagoniste est arrivé en Amérique. La punition du soutier anticipe en effet, comme un récit enchâssé, les mésaventures de Karl, qui comme les picaros, se trouve forcé à se déplacer d'un lieu à l'autre dans la terre américaine : hébergé d'abord par son oncle, qui pourrait lui donner une instruction et des avantages sociaux, Karl en est chassé et commence un voyage qui le mène d'abord à travailler dans un hôtel puis à subir le chantage de Robinson et Delamarche, deux compagnons de voyage qui tirent parti de l'innocence de Karl.

À la différence d'autres personnages de la tradition du *Bildungsroman*, comme Wilhelm Meister, Rastignac ou Frédéric Moreau¹, Karl ne se préoccupe guère de sa propre formation personnelle, ni de son élévation sociale : comme le note Claude David, « le héros de Kafka se retrouve à la fin tel qu'il était au commencement ; les épreuves ne l'ont pas mieux armé pour la vie ; l'éducation, autrefois parée de tous les prestiges, a maintenant perdu son sens². » Karl ne fait que ce qu'on lui commande de faire, et pourtant, sans qu'il y ait aucune démesure de sa part, il est toujours châtié par un exil. Quelque chose d'assez semblable se trouve dans les romans de Charles Dickens, et c'est Kafka même qui indique son œuvre comme la source primaire du roman :

¹ Il faut bien remarquer la distance qui sépare ces personnages et l'idée de « formation » cultivée par leurs auteurs : comme le note Franco Moretti (*Il romanzo di formazione, op. cit.*), les personnages du roman de formation français au XIX^e ne lient plus l'idée de formation à l'éthique du travail comme c'est le cas pour Wilhelm Meister (*Ibid.*, p. 183) et, comme on le verra, aussi pour le jeune Karl Rossmann, bien que, chez lui, le travail ne soit pas vu comme la voie d'un avancement personnel, mais de sa propre conservation. Le protagonistes du grand roman français sont des « sujets désirants » (*ibid.*, p. 185). Dans *L'Éducation sentimentale*, roman de la crise de la *Bildung* traditionnelle, le désir du sujet ne prend plus une forme stable, relevant désormais à un « refus incoercible pour tout ce qui est déterminé » (*ibid.*, p. 196) fortement régressif, qui montre par sa parabole tous les éléments de la crise du genre.

² Notice à *L'Amérique [L'Oublié]*, OCI, p. 815.

Copperfield de Dickens (*Le Soutier* en est une pure imitation, plus encore le roman tel que je l'ai projeté). Sont imités entre autres : l'histoire de la valise, le garçon qui fait le bonheur de tout le monde et enchante tout le monde, les travaux humbles, la bien-aimée dans une maison de campagne, les maisons sordides, mais surtout la méthode. Comme je m'en aperçois maintenant, mon intention était d'écrire un roman à la Dickens, mais enrichi de tons plus vifs que j'aurais empruntés à mon époque et de tons plus mats que j'aurais mis de mon propre cru.¹

Le roman de formation anglais se joue entre l'innocence inoxydable du protagoniste et sa malchance. Le type du personnage dickensien en particulier n'est pas vraiment éduqué, il cherche plutôt à sauvegarder son intégrité malgré les difficultés, et c'est là pourtant que nous trouvons une différence substantielle : « dans le roman anglais les expériences les plus significatives ne sont pas celles qui altèrent, mais celles qui *confirment* les choix faits par "l'innocence" » enfantine². » On peut dire, en citant le sous-titre de *Pamela* de Richardson, que dans la tradition du roman anglais la vertu est toujours récompensée. Tout le contraire du jeune protagoniste de *L'Oublié* : son innocence est toujours inversée en culpabilité, dès le début de son voyage – le scandale avec la bonne – jusqu'à la fin. Une fois que Karl est devenu l'esclave de Brunelda et Delamarche à cause d'un malentendu avec la police, le roman s'enlise dans une situation sans issue, où le dispositif habituel du roman, par lequel Karl est finalement chassé par ceux qui l'on accueilli, n'est plus applicable : « Qu'on ne le chasse pas ! dit Delamarche. On ne chasse pas un voleur échappé, on le remet entre les mains de la police ! Et c'est ce qui pourrait fort bien lui arriver demain matin s'il ne veut pas se tenir tranquille³. »

Ce qui surtout fait la différence de Karl par rapport au modèle anglais, c'est le manque de conscience de sa propre innocence, ce qui implique également l'incapacité d'imaginer un futur meilleur ; laissé seul pour dormir, il ne rêve de sortir de la maison de Brunelda que pour trouver une autre condition de servage, à peu près identique à l'actuelle :

Au moment où il s'endormit, l'idée apaisante lui vint, qu'après tout il était jeune et que Delamarche finirait bien quelque jour par le laisser aller ; ce ménage n'avait pas

¹ Note du 8 octobre 1917, in F. Kafka, *Journaux*, OC III, p. 438.

² Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Turin, Einaudi, 1987 (1999), p. 202.

³ F. Kafka, *L'Amérique [L'Oublié]*, OC I, p. 206.

l'air d'être bâti pour l'éternité. Et si Karl arrivait à trouver ce fameux poste il se proposait bien de ne s'occuper de rien d'autre que de son travail de bureau et de ne pas disperser ses forces comme l'étudiant. S'il le fallait, il y consacrerait ses nuits, ce qu'on exigerait de lui de toute façon au début, vu les lacunes de son éducation commerciale. Il ne penserait qu'à l'intérêt de la maison qu'il devrait servir et accepterait toutes les besognes, mêmes celles que les autres employés refuseraient comme indignes d'eux. Les bonnes intentions se pressaient dans sa tête comme si son futur chef s'était tenu là devant le canapé et les eût lues sur son visage.¹

Les mésaventures du personnage ne semblent pas le résultat d'une injustice sociale, comme c'est le cas dans le modèle dickensien, où, comme le note Steven Cohan, « l'univers dickensien de la fiction postule l'existence d'un monde déchu, dont tous les déviations du désir et de la culpabilité servent à alimenter la confiance en l'innocence du moi »². mais plutôt l'effet d'une prédestination immanente au caractère du personnage, mais dont l'origine reste obscure. Le protagoniste de *L'Oublié* incarne ainsi un modèle qui se répète chez les autres personnages. Dans les romans de Kafka l'innocence est une forme vide, toujours ambivalente :

– Mais je ne suis pas coupable ! dit K. ; c'est une erreur. D'ailleurs, comment un homme peut-il être coupable ? Nous sommes tous des hommes ici, l'un comme l'autre.

– C'est juste, répondit l'abbé, mais c'est ainsi que parlent les coupables.³

Innocence et culpabilité sont deux concepts relatifs, qui n'ont rien à voir avec le caractère ou l'intention individuels, mais ne sont que des perspectives différentes sur le même destin : Joseph K. proteste de son innocence en invoquant le principe abstrait de l'égalité des hommes face au péché, par laquelle on est tous coupables et tous innocents, personne n'est donc vraiment légitimé à accuser l'autre. L'abbé

¹ *Ibid.*, p. 219. Cf. note du 25 octobre 1917, §13, *OC III*, p. 446 : « Le premier signe d'un début de connaissance est le désir de mourir. Cette vie paraît insupportable, une autre, inaccessible. On n'a plus honte de vouloir mourir ; on demande à quitter la vieille cellule que l'on hait pour être transféré dans une cellule nouvelle que l'on apprendra à haïr. Un reste de foi continue en même temps à vous faire croire que, pendant le transfert, le maître passera par hasard dans le couloir, regardera le prisonnier et dira : "Celui-là, vous ne le remettrez pas en prison, il viendra chez moi." »

² Stephen Cohan, *Violation and Repair in the English Novel. The Paradigm of Experience from Richardson to Woolf*, Detroit, Wayne State University Press, 1986, p. 114.

³ F. Kafka, *Le Procès*, *OC I*, p. 451. « "Ich bin aber nicht schuldig", sagte K. "Es ist ein Irrtum. Wie kann denn ein Mensch überhaupt schuldig sein. Wir sind hier doch alle Menschen, einer wie der andere." "Das ist richtig", sagte der Geistliche, "aber so pflegen die Schuldigen zu reden." » (*FKKA 4*, p. 289).

ne fait ainsi que remarquer que, faisant ainsi, Joseph ne démontre pas son innocence mais au contraire admet sa culpabilité : la justification du péché est la condition même pour qu'on puisse en commettre dans le futur, et vice-versa seule l'admission de la culpabilité rend possible le pardon. Pour cette raison, déjà en début de roman, le brigadier lui dit « ne faites pas tant d'histoires avec votre innocence, cela gâche l'impression plutôt bonne que vous produisez par ailleurs¹. » Joseph K. est arrêté également *ante rem*, pour un crime qu'il n'a pas encore commis, mais qu'il est destiné à accomplir : « “Les autorités que nous représentons [...] ne sont pas de celles qui recherchent les délits de la population, mais de celles qui, comme la loi le dit, sont « attirées » [...] par le délit” [*wird (...) von der Schuld angezogen*] »². Pour définir la tâche de l'autorité, le gardien utilise une expression ambivalente, indiquant un espace indéfini, qui dissout la distinction entre l'être et le non-être du crime. Les différents personnages qui « appartiennent à la justice » parlent le langage de la ressemblance, et non celui de la réalité : « cela n'a pas l'ombre de sens commun »³, c'est la protestation de Joseph K. face aux explications du système de la justice. Sa culpabilité au sens de la responsabilité individuelle reste ainsi inexplicée, car il n'y a dans le roman aucun texte de la sentence qui l'a condamné. Le seul reflet réel de la culpabilité c'est la honte, un phénomène social ambivalent et partiellement indépendant de l'éthique personnelle : « c'était comme si la honte [*Scham*] dût lui survivre »⁴, comme Kafka souligne dans le finale du *Procès*.

Il en va de même dans *Le Château* où la famille de Barnabé expérimente le même traitement que le protagoniste du *Procès*, mais leur cas est pour ainsi dire inversé : Joseph K. croit fermement à son innocence, tandis que le père d'Amalia cherche à montrer avec autant de désespoir la culpabilité de sa fille, pour se libérer ainsi de la honte publique qui les a frappés : « son but n'était pas de lui retrouver son honneur, mais de se faire pardonner. Seulement, pour se faire pardonner, il eût fallu d'abord faire établir la faute, et les bureaux la niaient⁵. » La honte et le

¹ *Ibid.*, p. 269.

² *Ibid.*, p. 264.

³ *Ibid.*, p. 270.

⁴ *Ibid.*, p. 466.

⁵ F. Kafka, *Le Château*, OC I, p. 708.

mépris subis par les parents d'Amalia sont donc la conséquence paradoxale de leur innocence : « On ne parlait plus de nous comme d'êtres humains, on ne prononçait plus notre nom de famille, on nous appelait les Barnabé, du nom du plus innocent d'entre nous¹. »

Est-ce pourtant vraiment un paradoxe que celui de l'innocence chez Kafka ? Dans *Le Procès* et *Le Château*, le thème de l'innocence n'a qu'une signification ironique, comme une insulte jetée contre ceux qui désormais ne sont traités que comme des objets, ayant perdu leur statut d'êtres humains. La métaphore animale dans le finale du *Procès* permet d'envisager la logique de ce lien : s'écriant « comme un chien ! » avant de mourir, Joseph K. proclame pour la dernière fois son innocence, en même temps qu'il dénonce sa déshumanisation. Ainsi, la désobéissance d'Amalia n'est pas le résultat du mépris contre le Château, ce qui en ferait effectivement un délit, mais de son amour pour Sortini, inconcevable face à la distance qui les sépare du point de vue du village, mais qui ne peut pas être dénoncée par le Château, au nom du principe de la ressemblance, selon lequel « il n'y a pas de différence entre les paysans et le Château »². Une autre raison pour laquelle Amalia ne peut pas être culpabilisée par l'autorité est l'origine non-subjective de l'amour dans le pays où K. est arrivé : « nous savons, nous, que les femmes ne peuvent s'empêcher d'aimer les fonctionnaires quand ils laissent tomber leurs yeux sur elles »³. Pour cette raison entre Amalia, la coupable, et Frieda, l'innocente, il n'y a pas de vraie différence bien que leurs actions aient provoqué des conséquences opposées : les deux filles sont épargnées, l'une avec la bonne réputation des maîtresses des fonctionnaires, l'autre avec la honte provoquée par son refus, mais leur situation par rapport à l'autorité qui définit la faute et l'innocence demeure la même. Il en va de même dans les cas de Karl Rossmann et Joseph K. : l'adolescent et le jeune homme sont également condamnés, mais dans les deux cas cela semble dépendre non de leurs actions, mais d'une prédestination.

¹ *Ibid.*, p. 706.

² *Ibid.*, p. 501.

³ *Ibid.*, p. 692.

Une autre différence importante existe à cet égard entre les deux premiers romans de Kafka : comme la faute de K., l'innocence de Karl n'a pas de contenu ni de direction, mais elle possède une histoire. La vie de Karl précédant son exil révèle toute son importance quand, vers le milieu du roman, quand Karl perd la photo de ses parents. Il sort la photo de sa valise pour la première fois dans le quatrième chapitre, « Sur la route de Ramsès » : « le petit homme qu'était son père se tenait tout droit sur cette image tandis que la mère restait prostrée dans un fauteuil »¹. On dirait qu'il s'agit d'une image opposée à celle représentée dans la première partie du *Verdict*, où le père, malgré sa faiblesse, « est encore un géant ». Les effets de l'oppression paternelle semblent s'exercer sur la mère du protagoniste plutôt que directement sur lui, comme c'était le cas dans *Le Verdict*. Dans le récit, les positions prostrée et dominante étaient prises par le père, d'abord souffrant et malade, quand tout d'un coup « il rejeta la couverture avec une telle force qu'elle se déploya un instant toute entière dans son vol ; puis il se dressa sur son lit. Il s'appuyait seulement d'une main contre le plafond². » Se mettant debout, la figure du père exprime toute sa supériorité et sa force, mais le moyen pour l'exercer est son regard : « “Regarde-moi”, cria le père, et Georges presque distraitement courut vers le lit pour bien le saisir »³.

Dans *L'Oublié* les parents représentent la sphère morale de référence pour les actions de Karl. Comme dans *Le Verdict*, c'est le regard qui transmet l'« avoir commun » constituant à la fois le monde familial et les valeurs morales du fils.

Pour Karl, le fait d'être vu par ses parents est très important :

Si ses pauvres parents avaient pu le voir ici ! Comme il savait, sur une terre étrangère, devant des personnalités notables, défendre la cause du bien ! [...] S'ils assistaient à ce spectacle, réviseraient-ils leur opinion ? Feraient-ils asseoir leur fils entre eux pour le louer ? *Regarderaient-ils une fois dans ses yeux* qui leur disaient tant de dévouement ?⁴

¹ F. Kafka, *L'Oublié*, OC I, p. 83.

² F. Kafka, *Le Verdict*, OC II, p. 188.

³ *Ibidem*.

⁴ F. Kafka, *L'Oublié*, OC I, p. 20 (nous soulignons). « Wenn ihn doch seine Eltern sehen könnten, wie er in fremdem Land vor angesehenen Persönlichkeiten das Gute verfocht und, wenn er es auch noch nicht zum Siege gebracht hatte, so doch zur letzten Eroberung sich vollkommen bereitstellte! [...] Ihn zwischen sich niedersetzen und loben? Ihm einmal, einmal in die ihnen so ergebenen Augen sehn? » (*FKKA 2*, p. 33)

L'exil de Karl ressemble donc à la condamnation subie par Georg Bendemann, mais Kafka souligne la tentative de la part de Karl de garder le lien avec ses parents. La photo, qui permet au moins un échange de regards illusoire, est le moyen pour garder ce lien, comme cela semble confirmé par le fait que Karl a choisi cette image, et pas l'autre où il se trouve compris dans la position qu'il souhaite, c'est-à-dire « assis entre eux » :

Karl avait bien une autre photographie, qui le montrait avec ses parents ; on les voyait fronçant le sourcil pour l'obliger à regarder l'appareil comme le demandait le photographe [...] ; mais il n'avait pas pris cette photo avec lui.¹

Cette photo refusée dit pourtant la vérité des rapports entre Karl et ses parents. Dans sa famille, Karl est innocent car dépourvu de toute libre volonté à cause du contrôle parental, mais en même temps, la photo contient les germes de la séparation : obligé de regarder dans l'objectif de la caméra, son regard ne peut pas rencontrer celui des parents qui par ailleurs exercent sur lui un autre regard qui, comme celui du père de Bendemann, sert à immobiliser le fils sous leur volonté. Le destin ambivalent des relations familiales est aussi l'objet du *Verdict* : « Tu étais, au fond, un enfant innocent, mais, plus au fond encore, un être diabolique. »²

Cette ambivalence semble confirmée par la description de la photo que Karl a gardée pour son voyage. Le narrateur évoque la sévérité du père, mais surtout, il prend en considération les futiles tentatives de Karl pour retrouver un contact visuel avec la photo, sans y réussir :

Il n'en regardait que plus attentivement celle qu'il avait sous les yeux, et cherchait à capter le regard de son père en la tournant sous divers angles. Mais il avait beau la tourner, et modifier la position de la bougie, le père refusait de vivre ; sa grosse moustache horizontale ne ressemblait pas à la réalité, ce n'était pas une bonne photo.³

¹ *Ibid.*, p. 83. « *Es gab auch eine andere Photographie, auf welcher Karl mit seinen Eltern abgebildet war. Vater und Mutter sahen ihn dort scharf an, während er nach dem Auftrag des Photographen den Apparat hatte anschauen müssen [...].* » (*Ibid.*, p. 134)

² F. Kafka, *Le Verdict*, OC II, p. 190-191.

³ F. Kafka, *L'Oublié*, op. cit., p. 83. « *Desto genauer sah er die vor ihm liegende an und suchte von verschiedenen Seiten den Blick des Vaters aufzufangen. Aber der Vater wollte, wie er auch den Anblick durch verschiedene Kerzenstellungen änderte, nicht lebendig werden, sein waagerechter, starker Schnurrbart sah der Wirklichkeit auch gar nicht ähnlich, es war keine gute Aufnahme.* » (*Ibid.*, p. 135)

Rendu partiellement inidentifiable à cause de la mauvaise qualité de la photo, la vérité insupportable des relations familiales, qui pousse Karl à détourner ses yeux, est donc confiée à la mère : elle « pinçait la bouche comme une femme outragée qui se serait contrainte à sourire. [...] Comment une photo pouvait-elle donner si fortement la conviction définitive d'un sentiment caché sous le visage ? Il détourna ses yeux de l'image¹. »

L'image contenue dans la photo est donc doublement faussée : la vraie mère est cachée par son expression faciale, le vrai père par la mauvaise qualité de l'empreinte. Elle nie le vrai lien de famille, montrant la mère comme souriante, tandis que le père dépourvu de ses connotations personnelles, devient une forme vide à remplir avec les sentiments filiaux. C'est justement pour cela que la photo est si importante pour Karl : « Elle avait plus de prix pour moi que tout le reste, dit Karl au garçon qui tournait en cherchant dans l'herbe. Elle est irremplaçable. Je ne pourrai jamais retrouver la même »². Irremplaçable justement parce qu'elle représente l'« avoir commun » entre Karl et ses parents, comme dans *Le Verdict*. Ce n'est pas un hasard que la disparition de la photo coïncide avec la perte de liberté de Karl : elle a été volée avec toute probabilité par Delamarche et Robinson qui, en prenant leur place deviennent en effet les nouveaux maîtres de Karl.

Les rapports familiaux, et notamment la figure du père, forment d'avance le caractère du personnage (ou plutôt son non-caractère), mais pour que le processus de la *Bildung* puisse se mettre en marche, il est également nécessaire que les liens particuliers avec la famille puissent évoluer en vrai destin. De ce point de vue se trouve confirmée l'homogénéité thématique entre les protagonistes du premier roman et ceux de « La Métamorphose » et *Le Verdict* : « puisque leur répulsion n'est pas une conséquence de leurs choix, Georges et Gregor sont tous les deux

¹ *Ibidem*. « Die Mutter dagegen war schon besser abgebildet, ihr Mund war so verzogen, als sei ihr ein Leid angetan worden und als zwingte sie sich zu lächeln. [...] Wie könne man von einem Bild so sehr die unumstößliche Überzeugung eines verborgenen Gefühls des Abgebildeten erhalten! Und er sah vom Bild ein Weilchen lang weg. » (*Ibidem*)

² *Ibid.*, p. 103. « "Sie war mir wichtiger als alles, was ich sonst im Koffer habe", sagte Karl zum Kellner, der herumging und im Grase suchte. "Sie ist nämlich unersetzlich, ich bekomme keine zweite." » (*Ibid.*, p. 167).

“innocents” de leur péché. ».¹ La spécificité de ces narrations est justement de renverser le cercle de la *Bildung* : il n’y a pas de personnalité qui *a posteriori* donne du sens aux actions singulières du personnage, mais au contraire il n’y a qu’un destin auquel elles finissent par se conformer, perdant ainsi tout sens par rapport à la sphère de la conscience individuelle.

Un a priori indestructible : Kafka contre la psychologie

Le caractère de Karl Rossmann rassemble par d’autres aspects à la tradition anglo-saxonne des romans de formation : des personnages comme la protagoniste de *Pamela* de Richardson ou David Copperfield résistent à la corruption du monde malgré tout, et à garder leur innocence jusqu’à la fin, ou à la démontrer après une suite de péripéties. Cependant, le passage dans le monde des personnages dickensiens ne laisse pas moins de traces de la contamination avec les affaires du monde : la narration reflète « la fusion entre la réalité et le désir, du moi avec l’autre qui l’entoure »² et un personnage comme Pip, le protagoniste et narrateur à la première personne de *Grandes espérances*, garde le sentiment d’une ambivalence éthique jusqu’à la fin, se manifestant comme conflit intérieur tout au long du roman : « en adulte, il ne parvient jamais à secouer “la poussière de la prison” de ses vêtements, car il ne peut pas parvenir à un accord avec sa propre identité adulte. [...] Les émotions réprimées de Pip le ramènent toujours au moment originel de sa conscience de soi, [...] de façon que sa narration doit toujours regarder en arrière comme en avant³. »

Aucune trace de conflit intérieur n’est par contre observable chez Karl Rossmann et auprès du personnage kafkaïen en général : la même prédestination qui empêche Karl d’avancer dans la société est aussi la raison de son opacité psychique, tandis que le héros dickensien est toujours prêt à projeter la décadence morale du monde en sentiment de culpabilité. Peu après l’interruption de *L’Oublié*, Kafka notait dans son journal des objections à l’observation psychologique, au sens large :

¹ M. Spilka, *Dickens and Kafka*, op. cit., p. 139.

² S. Cohan, *Violation and Repair*, op. cit., p. 104.

³ *Ibid.*, p. 126-127.

Haine de l'introspection active. Des interprétations psychiques telles que : hier j'étais comme ceci et pour telle raison, aujourd'hui je suis comme ceci et pour telle raison. Ce n'est pas vrai, ce n'est pas pour telle raison, ni pour telle raison, ni à cause de cela, pas davantage comme ceci ou comme cela. Se supporter tranquillement, sans précipitation, *vivre comme on y est obligé*, ne pas tourner cyniquement autour de soi-même.¹

Le refus de l'introspection a surtout des raisons éthiques, qui semblent confirmer l'absence de décision du personnage kafkaïen, mais ces dernières se caractérisent par une radicalité qui n'est pas encore présente dans le premier roman : Kafka ne s'oppose pas au seul excès de réflexivité, mais refuse toute expression commune de son état d'âme comme étant fausse *a priori*. Dans le contexte de sa réflexion existentielle, Kafka développe le thème de la personnalité individuelle qu'il remplace par l'idée d'une « force » supra-personnelle. Ce sont notamment trois aphorismes où il pose la nécessité d'une substance intérieure de nature à la fois divine et personnelle, singulière et universelle :

L'homme ne peut pas vivre sans une confiance constante en quelque chose d'indestructible en lui, ce qui n'empêche pas qu'indestructible et confiance peuvent lui rester constamment cachés. L'une des possibilités d'expression de cette existence est la croyance en un dieu personnel.²

La théorie de l'« indestructible » prend la place de la science psychologique que Kafka, jadis familier de la doctrine de Brentano³, rejette dans la période postérieure à sa maladie. Dans ce premier aphorisme, Kafka conçoit pour la première fois une idée pareille à celle que Proust exprimait par des expressions comme « essence durable », et qui pareillement produit une définition contradictoire comme celle de « croyance en un dieu personnel ». À la différence de Proust, qui posait l'idée de la substance à la fois universelle et individuelle dans le cadre du contact entre l'homme et le monde naturel, chez Kafka il s'agit d'une attitude qui ne dépend pas de telle ou telle action, mais qui constitue la base commune aux décisions particulières dans la sphère pratique du comportement humain. À une psychologie qui ne saurait être que descriptive, observatrice

¹ Note du 9 décembre 1913, *OC III*, p. 322 (nous soulignons).

² F. Kafka, note du 7 décembre 1917, §50, *OC III*, p. 455.

³ K. Wagenbach, *Kafka, op. cit.*, p. 57 : Kafka a [...] été largement influencé par la doctrine de Brentano. Et ce d'autant plus qu'après avoir quitté l'université, il ne lira plus guère d'ouvrages philosophiques, et ne reviendra jamais sur ces quelques notions fondamentales. »

capable d'éclaircir les phénomènes à condition d'adopter un point de vue détaché et non impliqué avec le point de vue du sujet, Kafka oppose une psychologie non-descriptive sur une base entièrement éthique ne visant pas à décrire l'âme humaine comme l'on ferait avec la réalité extérieure :

Comme ma connaissance de moi-même est lamentable comparée par exemple à la connaissance que j'ai de ma chambre. Pourquoi ? Il n'y a pas d'observation du monde intérieur qui puisse se comparer à celle du monde extérieur. [...] la psychologie descriptive, est probablement une forme d'anthropomorphisme, une manière de grignoter les limites. Le monde intérieur peut seulement se vivre, non se décrire. La psychologie est une description du reflet du monde terrestre réfléchi sur la surface du ciel, ou plus exactement : la description d'un reflet que nous nous figurons voir, nous autres nourrissons repus de la terre, car il ne se produit aucun reflet, nous sommes seuls à voir de la terre, de quelque côté que nous nous tournions.¹

Kafka conteste la psychologie en tant qu'attitude épistémologique. Son anthropomorphisme provoque deux erreurs différentes : d'un côté on a l'erreur gnoséologique, ou réification du monde spirituel à travers la projection des catégories de la pensée liées à la manière humaine d'être dans le monde ; de l'autre l'erreur éthique de la psychologie, dont l'erreur gnoséologique n'est au fond qu'un corollaire, c'est-à-dire la non reconnaissance des limites de l'humain, que Kafka classe comme « impatience ». Kafka cherche donc à concevoir une autre éthique non-anthropomorphe, considérant d'abord les limites *in interiore homine* :

Théoriquement, il existe une possibilité de bonheur parfait : croire à ce qu'il y a d'indestructible en soi [*das Unzerstörbare in sich*] et ne pas s'efforcer de l'atteindre [*zu ihm streben*].²

Dans cet aphorisme, Kafka rend explicite l'étrangeté de l'existence intérieure, proposant la foi dans sa substance divine comme acceptation de ce détachement intérieur. Le choix éthique de Kafka provoque le renversement d'un précepte fondamental de la psychologie développé au cours du XIX^e siècle, c'est-à-dire l'identification du bonheur spirituel avec la recomposition de la personnalité individuelle dans l'unité de ses parties grâce à l'explication des actes inconscients.

¹ *Ibid.*, note du 19 octobre 1917, p. 441.

² Note du 19 décembre, § 69, *ibid.*, è. 460.

L'individu trouve son bonheur lorsqu'il reconnaît la cohérence non-particulière et non-humaine de l'existence, par rapport auquel les objectifs personnels, le fait d'agir par soi-même ne sont que des illusions empêchant de voir la configuration holiste et sociale de la subjectivité :

L'indestructible est un ; chaque individu l'est et en même temps, il est commun à tous ; d'où ce lien indissoluble entre les hommes, qui est sans exemple.¹

En adoptant le point de vue du sujet, Kafka le conçoit comme ignorant le fond inconscient de son esprit qui n'apparaît pas d'ailleurs comme pluralité contradictoire des passions incontrôlées, selon le modèle romantique, mais au contraire comme le seul facteur de cohérence individuelle qui lui permette de vivre en affrontant tous les obstacles. Cela nous donne la clé pour considérer la question de l'innocence dans les récits kafkaïens. En allemand deux mots définissent l'innocence, et dans les deux cas il s'agit de dénégations : on dit *harmlos* la personne incapable d'endommager, de blesser, de nuire, et c'est l'équivalent le plus direct de l'*innocence*, trait propre de ceux qui sont trop faibles pour faire du mal ; les personnages kafkaïens ne cherchent pas à garder ce type d'innocence, mais plutôt la pureté et justesse de leur être, leur *Unschuld* donc, ou absence de faute. L'innocent de Kafka ne pourrait donc être comme les héros et les héroïnes des romans de formation anglais dont l'innocence se manifeste par le tourment intérieur. Si l'innocent dickensien ne peut pas renoncer à revenir sur son passé et par là à souffrir en raison du sentiment de culpabilité malgré « sa séparation de toute action causale identifiable »², la théorie kafkaïenne de la personnalité prend une direction opposée, où l'innocence est une sorte d'oubli, de déviation par rapport au « vrai chemin » du sujet dont le modèle idéal de son existence n'est pas à la fin de l'achèvement personnel à travers les actions, mais avant le début de sa vie matérielle, dans le monde spirituel qui demeure le seul à être vrai :

Il importe peu qu'en apparence, tout homme travaille pour se nourrir, se vêtir, etc., car avec chaque bouchée visible, il reçoit une bouchée invisible, etc. C'est là la justification de tout être humain. Il semble qu'il reprenne son existence en sous-œuvre avec des justifications faites après coup, mais ce n'est là que l'effet de miroir

¹ Note du 23 décembre 1917, §70-71, *ibid.*, p. 461

² S. Cohan, *Violation and Repair*, *op. cit.*, p. 106.

de la psychologie, en réalité il édifie sa vie sur ses justifications. Il est vrai que tout être humain doit pouvoir justifier sa vie (ou sa mort, ce qui revient au même), il n'échappe pas à cette tâche-là.¹

Chaque instant de temps et chaque petit détail de l'existence contient en son sein le destin, ou « justification », de la vie du sujet, comme cette unité qui lui préexiste et qui transcende sa singularité. Néanmoins, chacun est responsable et répond singulièrement de ce destin collectif. Kafka avait expérimenté ce sentiment tragique de la prédestination dans la relation au père, où il sentait de répondre à travers les souffrances de sa personne à des fautes collectives, relevant de son origine : « La question du père n'est pas comment devenir libre par rapport à lui (question œdipienne), mais comment trouver un chemin là où il n'en a pas trouvé². »

Le cercle de l'idéal chez Kafka se referme donc finalement sur lui-même : dans son premier moment, l'écriture s'opposait à la donnée autobiographique, devenant le monde idéal où Franz trouve une issue au malaise qu'il identifie avec la figure du père Hermann Kafka, mais dont les implications existentielle sont beaucoup plus vastes ; l'écriture prend donc la forme de mondes de fiction de plus en plus abstraits, où la possibilité d'un ordre idéal est envisagée au-delà de l'expérience immédiate du monde. Les deux instances trouvent une synthèse finale dans la subjectivité du personnage kafkaïen, qui loin d'être un simple alter-ego, mise en fiction de certains thèmes de l'auteur, est l'engrenage permettant à la machine narrative de mettre en contact le monde spirituel et le monde terrestre, à travers de figures symboliques où le sens littéral des choses s'unit au sens métaphorique et idéal : la métamorphose, le procès, le Château, ne sont pas simplement des similitudes au sens rhétorique du terme, mais des dispositifs narratifs où c'est le monde subjectif à « devenir une figure [*Gleichniss*] ».

Le sens pris par le processus narratif est conditionné par l'idée de la prédestination, où la vérité du sujet précède ses intentions et ses actions : de cette manière, la question autobiographique de l'héritage paternel devient la question

¹ F. Kafka, *Journaux*, note du 25 février 1918, in *OC*, III, p. 482-483.

² G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka, op. cit.*, p. 19.

existentielle de la justification *a priori* de la vie individuelle que Kafka transmet à ses personnages fictionnels.

VII. 2 *In re* : le monde de Bloom

Comme Kafka, Joyce présente également son alter-ego Stephen comme ayant un destin : le *Portrait* montre les expériences précédant le devenir artistique de Stephen, suivant le schéma d'une spécialisation progressive, des expériences les plus communes de découverte des sensations et des significations des mots jusqu'à la formulation d'une théorie esthétique et à la certitude de son génie. Les dernières pages du roman contiennent une transcription du journal de Stephen : le destin de l'artiste est transformé en vocation, le personnage a finalement dessiné son idéal devant lui comme une piste dans le monde, comme le but qui finalise ses choix et ses actions. De cette manière, l'art est, en termes kafkaïens, « l'issue » de Stephen, le moyen efficace qui lui permet de s'émanciper de la condition de *Dubliner* : transformer le destin en vocation, signifie aussi s'y soustraire, se donner les meilleures conditions possibles pour réaliser son travail signifie s'éloigner de l'objet de ce travail, c'est-à-dire du monde et de la vie des irlandais.

Ulysse est l'ouvrage qui réalise les tâches de l'artiste idéalisé par Stephen dans le *Portrait*, mais sa conformité aux théories esthétiques que Stephen avait rendues explicites dans le *Portrait* ne va pas sans la mise en scène de son échec personnel en tant qu'artiste. Le Stephen d'*Ulysse* n'est plus le sujet d'un autoportrait littéraire, mais plutôt un être venant d'un univers parallèle : à travers son personnage, Joyce imagine comment serait sa vie à Dublin si son exil volontaire et sa mission littéraire avaient échoué. Obligé de revenir à cause de la mort de sa mère, Stephen s'aperçoit ainsi des nombreuses contradictions qui semblent appauvrir l'ancien horizon de son idéal esthétique ; sa journée de dublinois malgré lui se déroule selon un itinéraire régressif et autodestructeur, qui se termine par la rencontre avec Leopold Bloom, le vrai protagoniste du roman. L'évolution de Stephen dans *Ulysse* permet de comprendre la poétique des personnages joyciens, pour la représentation desquels Joyce provoque une discontinuité macroscopique du point de vue formel avec son œuvre précédente.

Grâce à la triade formée par Stephen Dedalus, Leopold et Molly Bloom, Joyce parvient à la réalisation positive de la subjectivité fictionnelle : la vie n'apparaît plus marquée par l'écart définitif entre l'idéal et la paralysie qui structurait les nouvelles de *Dublinois*, ni par l'horizon futur de l'artiste, mais par une vision immanente de l'idéal où la puissance cyclique de la vie dépasse le sentiment de finitude provoqué par la mort.

L'évolution de Stephen Dedalus, du Portrait à Ulysse

Poursuivre l'évolution du personnage de Stephen signifie comprendre aussi les variations du projet esthétique de Joyce. Il faut commencer par s'interroger sur la signification de sa présence : quel rôle joue Stephen dans l'économie de l'œuvre ? Nous avons déjà traité le personnage de Stephen pour mieux comprendre la relation de l'auteur à la tradition : Stephen se présentait comme l'intellectuel anticonformiste typique, héritier de la tradition de l'Art pour l'Art, comme ses détracteurs lui le font remarquer. Mais Stephen est bien plus qu'une caricature de l'esthète décadent, et il n'est pas non plus un simple prétexte pour décrire la situation de l'artiste moderne en Irlande, selon le modèle du portrait naturaliste. Engagé contre la paralysie culturelle et l'insularité qui affecte son pays, Stephen est bien loin du stéréotype courant de l'artiste, et ses conflits sont bien différents de ceux qu'affrontent les intellectuels et la bourgeoisie en France à la fin du XIX^e siècle. Plutôt que de vouloir « devenir écrivain », comme le protagoniste de l'œuvre proustienne, il cherche à constituer une existence totalement libérée des conditionnements de l'extérieur. Les cinq chapitres du *Portrait de l'artiste en jeune homme* constituent les étapes d'un isolement constant et progressif, qui a pour but final l'exil volontaire.

Stephen est en même temps le témoin de la réalité qui l'entoure ainsi que le spectateur passif de ses pulsions et réactions. Cette dernière attitude n'échappe pas à ses camarades : « Cranly finit par prendre l'habitude de voir enregistrer et analyser devant lui les sensations et les impressions à l'instant même où elles se

produisaient. Une telle concentration sur soi-même lui était inconnue¹... » Stephen est pris par une sorte de nausée à l'égard de tout ce qui l'entoure, qui ne lui permet pas de vraiment se mêler à son environnement. Sa réaction à cette étrangeté se compose de deux attitudes à la fois complémentaires, mais fort contradictoires : la méfiance par rapport à l'instant émotionnel et la vocation d'artiste, entreprise pour répondre au sens de *dullness* qui est provoquée par son entourage. Refus du présent prosaïque et confiance dans le futur poétique font partie d'un programme qui apparaît d'abord fort cohérent :

6 avril. [...] Le passé se consume dans le présent, et le présent ne vit que parce qu'il donne naissance à l'avenir.

[...]

6 avril, plus tard. Je désire presser dans mes bras la beauté qui n'a pas encore paru au monde.²

Mais Stephen ne parvient pas à donner un contenu réel à ses anticipations esthétiques : il relit les notes les plus poétiques de son journal, où il s'efforce de rendre beaux les moments du vécu avec l'*hornatus* stylistique, et il admet avec déception d'avoir employé des « mots vagues pour traduire une émotion vague »³. Plus précisément, c'est la ferme conscience de son génie, la force froide de son modèle d'artiste indifférent qui l'empêche d'être poète : devant l'occasion d'un contenu émotionnel, offert par la jeune fille dont il est sans doute amoureux, il brandit « l'appareil réfrigérant spirituo-héïque, inventé et patenté dans tous les pays par Dante Alighieri »,⁴ ce dernier adopté par Stephen comme modèle d'un poète forcé à l'exil, inspiré par le ressentiment contre son peuple. Mais Dante n'était pas un jeune génie incompris et velléitaire, pas plus que Stephen n'est vraiment un nouveau Dante : l'idéal poétique abstrait est la justification du refus de l'influence extérieure, pour se sauvegarder de toute implication sentimentale. La dernière scène du livre montre le contraste avec sa mère, qui le met en garde encore une fois contre son manque de sensibilité aux émotions : « Elle prie à

¹ J. Joyce, *Stephen le Héros*, OC I, p. 431.

² J. Joyce, *Portrait*, OC I, p. 778-779. « *The past is consumed in the present and the present is living only because it brings forth the future. [...] I desire to press in my arms the loveliness which has not yet come into the world.* » (PAYM, 280)

³ *Ibid.*, p. 779.

⁴ *Ibid.*, p. 780.

présent, me dit-elle, pour que j'apprenne par ma propre existence, loin de ma famille et de mes amis, ce que c'est que le cœur et ce qu'il ressent. Amen. »¹

Selon Micheal Groden, dans *Ulysse* « on a deux développements considérables en ce qui concerne la personnalité de Stephen, l'échec de son séjour à Paris et le sentiment de culpabilité venant de sa désobéissance aux désirs de sa mère mourante². » Les prières de la mère pour conjurer l'aridité morale de Stephen ne seront pas entendues, et elle sera la première à en souffrir les conséquences : il est revenu de son exil sur le continent encore plus blasé qu'avant son départ. Ses ambitions d'indépendance intellectuelle se sont révélées velléitaires : hébergé chez un camarade vulgaire et opportuniste, il gagne sa vie avec un travail de répétiteur d'école ; sa rébellion antireligieuse ne lui a laissé enfin qu'un remords de conscience, pour n'avoir pas voulu prier devant sa mère mourante. Sa *Bildung* est terminée sans aucun résultat concret, l'expérience qu'il voulait embrasser³ ne lui a rien enseigné, et « l'histoire est un cauchemar dont j'essaie de m'éveiller »⁴. Son idéal d'indépendance intellectuelle n'a pas produit de chef-d'œuvre littéraire, mais a abouti à un acte de nihilisme extrême : rentré de son exil pour assister sa mère pendant ses derniers jours de maladie, il a pourtant refusé de s'agenouiller en prière pour elle, malgré sa requête explicite. Cette désobéissance, signifie pour Stephen l'acte ultime de détachement du sens commun de la morale. Cette crise de la sphère affective était anticipée dans la conversation finale du *Portrait* :

« [...] Permets-moi de te poser une question. Aimes-tu ta mère ?

Stephen secoua la tête lentement.

« Je ne sais pas ce que signifient tes paroles, dit-il avec simplicité. [...] »⁵

Après avoir désobéi à la prière de la mère dans *Ulysse*, Stephen développe un sentiment de scepticisme universel, où tout principe transcendant, Dieu ou nature, apparaît compromis par l'idée de la mort, qui l'envahit complètement après avoir assisté à la décadence physique du corps qui l'a mis au monde, contredisant enfin

¹ *Ibidem.*

² M. Groden, *Ulysses in Progress, op. cit.*, p. 25.

³ « *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.* »

⁴ J. Joyce, *Ulysse, OC II*, p. 38.

⁵ J. Joyce, *Portrait, OC I*, p. 768.

la réalité morale la plus originaire : le sentiment d'affection à la base des liens parentaux.

Par le personnage de Stephen Dedalus, Joyce critique l'abstraction intellectuelle occidentale ; le sentiment de sa stérilité est expliqué dans son dernier monologue intérieur, qui occupe tout entier le troisième chapitre du livre, *Protée* :

Inéluctable modalité du visible : tout au moins cela, sinon plus, qui est pensé à travers mes yeux. Signatures de tout ce que je suis appelé à lire ici, frai et varech qu'apporte la vague, la marée qui monte, ce soulier rouilleux. Verte pituite, bleu argent, rouille : signes colorés. Limites du diaphane. [...] Diaphane, adiaphane. Si on peut passer ses cinq doigts à travers, c'est une grille, sinon, une porte. Fermons les yeux pour voir.¹

Les « limites du diaphane » sont ici, à la fois, le point où la mer se termine et où la terre, le monde des objets concrets et clairement définis, commence. Mais elles sont aussi le résultat d'un acte de séparation exercé par Stephen entre l'apparence des choses, et leur réalité. Stephen contredit dans la pratique ce qu'il a appris d'Aristote, c'est-à-dire que les qualités et les prédicats, dans ce cas les couleurs du paysage et la transparence de la mer, sont inséparables des objets mêmes, et que la même transparence ne se donne à percevoir que par contraste avec les objets colorés, ce que Stephen appelle « l'inéluctable modalité du visible ». Le personnage isole l'activité sensorielle, suspendant ainsi les automatismes de la conscience, mais de cela il n'apprend qu'une série de données dépourvues de tout sens, ce qui donne lieu à un scepticisme² face aux possibilités de la connaissance empirique dans l'instant où elle s'accomplit.

La réflexion sur les conséquences de la vision sensible sur la pensée revient à l'esprit de Stephen dans un point éloigné du roman, dans l'épisode « Circé », où

¹ J. Joyce, *Ulysse*, OC II, p. 41.

² « Il ne faut pas se fier aux apparences » est aussi le titre d'une composition scolaire de Joyce, datant de 1896, où la mer est prise comme l'élément susceptible de se transformer. C'est selon le même critère que le chapitre où Stephen se promène sur la plage, est indiqué dans le schéma Linati sous le titre « Protée », la multiforme divinité marine: « Il n'est rien de plus trompeur, et cependant de plus attirant, qu'une surface calme. La mer, dans la chaude lumière d'un jour d'été ; ou le ciel bleu, dans la lumière diffuse et ambrée d'un soleil d'automne, sont agréables à regarder ; mais quel tableau différent lorsque la colère déchaînée des éléments réveille à nouveau le désordre, quel visage différent de celui de la mer placide et calme qui luisait et clapotait joyeusement au soleil, que l'océan crachant son écume et ses embruns ! » (J. Joyce, *Essais, articles, conférences*, OC, I, p. 893.)

l'occasion pour évoquer la suprématie de l'activité cérébrale sur l'organe visuel est donnée par le détail prosaïque de la myopie :

STEPHEN

(S'approche de la table) Cigarette, s.v.p. [...] (énigmatique et mélancolique il craque une allumette et se met en devoir d'allumer la cigarette)

LYNCH

(Qui l'observe) Vous auriez plus de chance de l'allumer en tenant l'allumette plus près.

STEPHEN

(Approche l'allumette à son œil) Œil de Lynx. Faut que je m'achète des lunettes. Les ai cassés hier. Il y a seize ans. La distance. L'œil voit tout plat. [...] Le cerveau pense. Près ; loin. Inéluctable modalité du visible.¹

Le sens de ce passage est à compléter avec un autre épisode contenu dans le *Portrait* : un accident avec les lunettes auquel Stephen fait ici brièvement allusion, mais qui à l'époque avait provoqué une association entre la vue et la peur face à la punition de l'autorité :

« [...] – Approche, Dedalus. Vilain petit combinard ! Je vois sur ta figure que tu es un combinard. Où as-tu cassé tes lunettes ? »

Stephen s'avança en titubant jusqu'au milieu de la classe, aveuglé par la peur et la hâte.

[...] »

Stephen leva les yeux avec étonnement et vit pendant un instant le visage du père Dolan, son visage grisâtre, vieillot, sa tête chauve, grise, encadrée de duvet, le bord métallique des lunettes et ses yeux sans couleur regardant à travers les verres.²

Un homme portant des lunettes est une autre image primordiale de la contrainte et de l'injustice, le fait de les casser et de se priver de la vue apparaît comme un acte manqué signifiant la révolte. Et pourtant, la question de la myopie est beaucoup moins marquée dans *Ulysse* que dans les précédentes « versions » de Stephen : « Ironiquement, Stephen développe une vue excellente du *Portrait* à *Ulysse*,

¹ J. Joyce, *Ulysse*, OC II, p.

² J. Joyce, *Portrait*, OC I, p. 579.

« – Out here, Dedalus. Lazy little schemer. I see schemer in your face. Where did you break your glasses? »

Stephen stumbled into the middle of the class, blinded by fear and haste.

[...]

Stephen lifted his eyes in wonder and saw for a moment Father Dolan's whitegrey not young face, his baldy whitegrey head with fluff at the sides of it, the steel rims of his spectacles and his nocoloured eyes looking through the glasses. » (PAYM, p. 70-71).

comme le montre l'allusion ironique à la proverbiale capacité de vision du lynx. [...] Joyce [...] semble avoir consciemment enlevé à son personnage ses défauts visuels¹. » Constatant son astigmatisme, l'incapacité de ses yeux de saisir la profondeur, Stephen parvient à reconnaître l'origine idéale et cérébrale de « l'inéluctable modalité du visible » : ses yeux sont la preuve que le sens de la distance physique, « proximité et éloignement », autant que le sentiment de la distance temporelle, qui nous fait percevoir la différence entre ce qui s'est passé hier et un événement d'il y a seize ans, n'est qu'un schéma auquel nous obéissons sans réfléchir, mais sa validité reste tout à fait relative. L'expérience joycienne ou, plus exactement, « dédalienne » de la mémoire involontaire² confirme sa distance par rapport à son équivalent proustien : elle est contextuelle à la minimisation des facultés formant les bases communes de la personnalité, comme le sens de la perspective dans la perception de l'espace et la notion subjective de la temporalité.

Revenons à l'épisode « Protée » : après avoir séparé les choses de leurs « signatures » visuelles, Stephen ferme les yeux, espérant avoir une vision intérieure qui n'arrive pas. À sa place, il est déplacé vers un autre plan de la perception que la vue et l'instant, formé par l'ouïe et la durée, le toucher et l'illusion d'éternité :

Stephen ferma les yeux pour écouter ses chaussures broyer bruyamment goémon et coquilles. Il n'y a pas à dire, tu marches bien à travers. Oui, une enjambée à la fois. Très court espace de temps à travers de très courts temps d'espace. Cinq, six : le *nacheinander* [« l'un après l'autre »]. Exactement, et voilà l'inéluctable modalité de l'ouïe. Mes deux pieds dans ses bottines sont au bout de ses jambes, *nebeinander* [« l'un à côté de l'autre »]. Ça sonne plein : la frappe du maillet de Los Demiurgos. Suis-je en route pour l'éternité sur cette grève de Sandymount ? Cric, crac, cron, cron.³

Pendant que l'ouïe lui donne la certitude d'être dans le temps, le toucher lui donne la sensation de plénitude des choses et la certitude d'être compris dans le plan de la création, corps fragile parmi les autres corps fragiles. L'interrogation finale ne peut accepter pour réponse qu'une affirmation d'un plan de réalité supérieur à la

¹ Jan Leendert van Velze, *Joyce's Myopia, Irisitis, and Blind Prophecy. A Critical Introduction*, Thèse en Littérature comparée soutenue auprès de l'Université d'Utrecht, 2010, p. 23-24.

² Cfr. *supra*, chapitre VI. 2,

³ J. Joyce, *Ulysse, OC II*, p. 41.

réalité empirique, et le bruit des chaussures sur les débris déposés sur la plage par l'arbitre, « monnaies de la mer sauvage », décrit par onomatopée, est à la fois la négation comique d'une instance de signification transcendante, et l'affirmation positive du réel comme pure matière.

L'épisode de « Protée » montre la crise d'une approche intentionnelle aux rapports sujet-objet : l'ordre des perceptions dans le temps et dans l'espace se révèle une pure illusion du sujet. Avec son abstraction, Stephen mène les facultés à la base de cette projection à leur degré zéro, mais dans la contingence, montrant ainsi toute sa stérilité : la construction de soi-même aboutit dans une séparation entre la conscience individuelle et le monde extérieur. Poussant son individualisme au-delà de toute implication, il se trouve dominé par le seul sentiment de scepticisme, qu'il applique aussi à ses propres pensées :

– Vous êtes un trompe-l'œil, dit carrément John Eglinton à Stephen. Vous nous avez fait faire tout ce chemin pour nous montrer Monsieur, Madame et l'autre. Croyez-vous vous-même à votre théorie ?

– Non, dit Stephen sans hésiter.¹

Portrait d'un homme sentimental

Selon certains commentateurs, *Ulysse* n'est que l'expression des poétiques de Stephen Dedalus, tels qu'il les exprime dans *Stephen le Héros* et dans le *Portrait*². L'épisode où le jeune alter-ego de Joyce utilise certains détails de son expérience pour raconter une anecdote semble en effet anticiper le travail de transformation de la matière verbale qui constitue la fonction primaire de la machine d'écriture d'*Ulysse* :

Quand Stephen commence à conter son histoire de la visite au Pilier de Nelson³, le lecteur reconnaît instamment Fumbally's Lane, le parapluie et les deux vieilles : ce sont tous des moments de la promenade matinale de Stephen. La réapparition

¹ *Ibid.*, p. 242. « —You are a delusion, said roundly John Eglinton to Stephen. You have brought us all this way to show us a French triangle. Do you believe your own theory? | —No, Stephen said promptly. » (*U*, t. I, p. 459).

² Cette thèse a été soutenue notamment dans Margaret McBride, *Ulysses and the Metamorphosis of Stephen Dedalus*, Londres, Associated University Presses, 2001.

³ Il s'agit de l'histoire racontée par Stephen dans l'épisode « Éole », lors de sa visite à la rédaction du journal. Les autres références se trouvent dans l'épisode « Protée ».

renforce l'idée que tout ce que Stephen observe (même si c'est d'un seul clin d'œil), peut être transformé en art. Toutes les occasions apportent de l'eau à son moulin.¹

Nous reconnaissons ici la fameuse esthétique des épiphanies, selon laquelle, la révélation se donne en regardant d'une certaine façon n'importe quel objet : « Son âme, sa quiddité se dégage d'un bond devant nous du vêtement de son apparence. L'âme de l'objet le plus commun dont la structure est ainsi mise au point prend un rayonnement à nos yeux. L'objet accomplit son épiphanie². » On a vu pourtant que les épiphanies de Stephen sont aussi décevantes : elles ne produisent que « des vagues mots pour une vague émotion », puisqu'en isolant des particules de réel pour les fixer abstraitement en matière pour l'« après-crétion » esthétique, l'artiste ne produit qu'une matière destinée aux déchets de la grande machine biologique.

Cependant, le monde d'*Ulysse* n'est pas le monde de Stephen Dedalus : ce personnage obsédé par ses propres pensées, et habitué à considérer sa personne comme le centre de l'univers (« mon âme chemine avec moi, forme des formes »³) et émotionnellement détaché de toute expérience ne possède pas l'ouverture d'esprit nécessaire à la richesse figurative qui caractérise le roman. À l'instar des nouvelles de *Dublinois*, *Ulysse* reprend avec exactitude personnes, lieux, événements et situations familières pour l'habitant qui se serait trouvé à Dublin le 16 juin 1904 ; en même temps, le lecteur ne trouve plus la platitude du style des nouvelles : la prose narrative se complique à plusieurs niveaux, mêlant la première personne à la troisième, des syntagmes provenant de la sphère psychique à ceux du langage parlé, souvent utilisés là où on attendrait l'énoncé objectif du narrateur. Et pourtant, l'idée d'un ensemble, d'un « tout » organique se laisse également percevoir : même s'il doit fatiguer plus que d'habitude, le lecteur est mis en condition de reporter le complexe organisme linguistique à une image vraisemblable. *Dublinois* avait pour structure récurrente l'opposition entre le monde intérieur des personnages et la réalité prise dans sa contingence historique ; au contraire, *Ulysse* se structure à travers le mélange des deux instances, annulant toute barrière qui sépare les personnages prises dans leur singularité. Ce travail est

¹ M. McBride, *Ulysses and the Metamorphosis of Stephen Dedalus*, op. cit., p. 93.

² J. Joyce, *Stephen le Héros*, OC I, p. 514.

³ J. Joyce, *Ulysse*, OC II, p. 50.

un « *handiwork* » : le mélange des différents niveaux de l'expérience se fait en utilisant des matériaux linguistiques pris au premier degré, sans qu'il n'y ait une priorité du plan de la signification sur celui de la pure sonorité, comme dans le premier chapitre du *Portrait*. En suivant ce critère de sélection, la réalité linguistique est transformée non pas en étant sublimée, c'est-à-dire en cherchant l'universel dans le particulier de façon métaphorique, mais en étant « digérée », décomposée en segments qui prennent ainsi une nouvelle fonction, non plus pratique mais esthétique.

Le procédé verbal de l'écriture qu'on trouve dans *Ulysse* était déjà partiellement suggéré par la théorie esthétique de Stephen à la fin du *Portrait*, mais l'idée d'une décomposition du réel finalisée à la création révèle maintenant tout son côté destructeur. L'image qui conduit les pensées de Stephen n'est plus celle de l'artiste idéalisé, mais celle du spectacle macabre du cadavre de sa mère :

Une souffrance qui n'était pas encore de la tendresse agitait son cœur. Depuis sa mort elle lui était apparue en rêve : son corps dévasté, flottant dans la robe brune avec laquelle on l'avait enterrée, exhalait une odeur de cire et de bois de rose ; son souffle que muette et pleine de reproche elle exhalait vers lui, fleurait faiblement les cendres mouillées. À travers le parement élimé de sa manche, il voyait cette mer qu'à son côté une voix bien nourrie saluait comme une mère grande et douce. Le rond de la baie et de l'horizon encerclait une masse liquide d'un vert terne. Un bol de porcelaine blanche à côté de son lit de mort avait contenu la bile verte et visqueuse qu'elle avait arrachée à son foie gangrené dans des accès de vomissements qui la faisaient hurler.¹

La vision du corps en décomposition de sa mère hante Stephen tout au cours du roman, déterminant sa dérive nihiliste : dans cet extrait, l'image de la mort s'étend déjà à la baie de Dublin, qu'il compare à la bassine utilisée pour contenir le vomissement de la mère. Durant sa promenade à Sandymount, Stephen envisage le cycle de la vie comme cycle de la mort. La condition humaine est tout à fait relative, sa substance divine ne la mène pas vers un au-delà sublime, transcendant

¹ *Ibid.*, p. 6. « *Pain, that was not yet the pain of love, fretted his heart. Silently, in a dream she had come to him after her death, her wasted body within its loose brown graveclothes giving off an odour of wax and rosewood, her breath, that had bent upon him, mute, reproachful, a faint odour of wetted ashes. Across the threadbare cuffedge he saw the sea hailed as a great sweet mother by the wellfed voice beside him. The ring of bay and skyline held a dull green mass of liquid. A bowl of white china had stood beside her deathbed holding the green sluggish bile which she had torn up from her rotting liver by fits of loud groaning vomiting.* » (*U*, t. I, p. 9)

et immatériel, mais au contraire l'entraîne à se mêler aux niveaux plus bas de la vie biologique :

Sac de gaz cadavériques macérant dans une saumure infecte. Un frisson de fretin engraisé d'un spongieux morceau de choix fuit des interstices de sa braguette boutonnée. Dieu se fait homme se fait poisson se fait oie barnacle se fait édreon. Vivant, je respire des souffles morts, foule la poussière de mort, décore un urineux rebut de chairs mortes. Hissé roide sur le plat-bord, il exhale aux cieux la puanteur de son tombeau vert, le trou lépreux de son nez ronflant au soleil.¹

L'idée de mort, dominant la vision de Stephen après le trépas de sa mère, a remplacé d'une certaine manière l'idée de paralysie. L'artiste ne cherche plus à imiter Dieu, traitant sa matière avec indifférence et détachement afin de poursuivre son dessin, mais s'engage dans une lutte contre son action destructrice selon un nouveau programme qui ne vise pas tant à moderniser la mentalité de son peuple, mais à dépasser la caducité de la condition humaine en l'embrassant dans sa totalité :

Sachez hommes, dit-il, que ruines du temps bâtissent demeures d'éternité. [...] Ès ventre la femme le verbe s'est fait chair mais en l'esprit du créateur toute chair qui passe devient le mot qui onques ne passera. Ceci est l'après-crédation. *Omnis caro ad te veniet.*²

Le vrai défi pour l'artiste n'est pas de créer « la vie de la vie » mais l'éternité de la mort, à partir d'un modèle cyclique qu'il oppose aux « inéluctable[s] modalité[s] » de l'intellect humain. Stephen identifie la nature avec la destruction plutôt qu'avec la création, montrant sa face vorace et indifférente à la complexité humaine qui doit lui apparaître nivelée à l'état de simple masse organique qui cycliquement participe de l'immense œuvre divine de recyclage :

un être omnivore qui peut mastiquer, déglutir, digérer et faire apparemment digérer et faire apparemment passer par le canal ordinaire avec une imperturbabilité plus que parfaite des éléments aussi divers que les femmes cancéreuses dévastées par

¹ *Ibid.*, p. 58. « *Bag of corpse gas sopping in foul brine. A quiver of minnows, fat of a spongy titbit, flash through the slits of his buttoned trouserfly. God becomes man becomes fish becomes barnacle goose becomes featherbed mountain. Dead breaths I living breathe, tread dead dust, devour a urinous offal from all dead. Hauled stark over the gunwale he breathes upward the stench of his green grave, his leprous nosehole snoring to the sun.* » (*U*, t. I, p. 101).

² *Ibid.*, p. 442.

les accouchements, les gros messieurs des professions libérales, sans parler des politiciens bilieux et des religieuses chlorotiques¹

Ces attributions, d'être omnivore et nécrophage, sont les premières qui caractérisent Bloom dès son entrée en scène :

M. Léopold Bloom se nourrissait avec délectation des organes internes des mammifères et des oiseaux. Il aimait une épaisse soupe d'abatis, les gésiers au goût de noisette, un cœur rôti avec sa farce, des tranches de foie frites dans la chapelure, des œufs de morue rissolés. Par-dessus tout il aimait les rognons de mouton au grill qui flattaient ses papilles gustatives d'une belle saveur au léger parfum d'urine.²

La vraie voracité de Bloom concerne pourtant l'expérience humaine : il ne refuse sa contemplation à aucun être, animé ou inanimé, et notamment tout ce qui est déchet semble attirer son attention. La plupart des commentateurs soulignent l'opposition symétrique entre les deux personnages principaux d'*Ulysse* : le lecteur trouve assez naturellement une compensation à la figure pâle et sinistre de Stephen dans les gestes pantagruéliques de Leopold Bloom. L'antagonisme implicite des deux personnalités est peut-être la seule chose facile à comprendre du livre³, et pourtant Bloom ne fait que reproduire positivement les principes abstraits énoncés par Stephen : les deux sont complémentaires pour l'économie structurale d'*Ulysse*, Bloom offrant un contenu positif à la forme poétique élaborée par Stephen.

Le but final de l'art selon la théorie esthétique de Stephen Dedalus, c'est de rendre éternel l'éphémère, ce que le temps et l'histoire ont laissé à l'état de ruine ; cette vérité de l'art ne se réalise pas pourtant dans la personnalité de l'artiste en tant qu'artiste, mais dans une subjectivité impliquée sentimentalement avec le monde :

Sentir signifie être impliqué [involviert sein] avec quelque chose.

[...] Ce « quelque chose » peut signifier *tout* (par exemple, une autre personne, une idée, moi-même, un événement, un problème, une situation, un autre

¹ *Ibid.*, p. 474.

² *Ibid.*, p. 59.

³ Facile à noter, non pas à interpréter ; dans notre cas, nous nous accordons à la synthèse donnée par Sara Crangle : dans *Ulysse* « Stephen [...] est encore une figure intellectuellement assuré, excessivement concerné par l'épistémologie, l'ontologie, l'esthétique. Mais l'apparition de Bloom dans le roman accentue les aspects abrutissants de la personnalité de Stephen : Bloom est viscéral, émotif, insouciant de l'absolu, préférant toujours le "séjour impermanent" à l'épiphanique "permanence dans la fixité" de Stephen. » (*Prosaic Desires. Modernist Knowledge, Boredom, Laughter and Anticipation*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2010, p. 51).

sentiment = une autre implication). Le fait d'être impliqué avec *quelque chose* ne signifie absolument pas que ce « quelque chose » soit un objet concrètement déterminé. Un désir peut exister « sans objet » et ainsi on peut avoir peur « sans objet ». Ce « quelque chose » avec lequel je suis impliqué est pourtant *présent en tout cas en tant qu'instance objective non déterminée*.¹

L'idéalisme de Dedalus le conduit à méconnaître ses propres sentiments, tandis que l'immanentisme de Bloom, sa simplicité d'esprit et son ouverture au présent, font de l'implication la forme absolue de son être : l'abstraction est autant constante chez Stephen qu'absente chez Leopold qui ne peut articuler sa pensée sans subir une stimulation extérieure. Pour cette raison, Stephen et Leopold représentent aussi deux formes de vie différentes au sein de la narration : dans son journal, Stephen dégradait le présent à l'état de temps vide et nocif, parce que facteur d'oubli par rapport au passé, et de consommation par rapport au futur ; chez Bloom il n'y a que le *hic et nunc*, le passé et le futur étant harmonisés avec la sensation présente. Pour cette raison, la modernité d'*Ulysse* est due à la création du personnage de Bloom, à la fois impliqué et distrait par le spectacle du monde : « la distraction est une forme spéciale de l'attention par laquelle plusieurs objets différents pénètrent le sujet. [...] Le sujet moderne parvient à la conscience de soi en étant soumis à des processus mécaniques, non intentionnels et accidentels². » L'écart esthétique entre la réalité et l'idéal est dépassé dans une narration qui idéalise, le rendant esthétique, l'instant immanent de l'expérience ; cette narration avait pourtant besoin d'un héros, une sorte d'« *everyman* », un individu qui devient universel à force d'être banal, commun, loin du questionnement vertical sur le sens du monde comme totalité donnée qui empêche l'intellectuel de reconnaître le sens infini des implications horizontales de choses, et que Bloom expérimente créant ainsi une nouvelle totalité.

¹ Ágnes Heller, *A Theory of Feelings* [1977], trad. par Érzelmek Elmélete, Lanham, Lexington, 2009, p. 11 (notre traduction, nous soulignons la dernière phrase).

² E. Van Alpen, « Configurations of Self », *art. cit.*, p. 343.

Le cercle s'accomplit : « Penelope »

Leopold Bloom était d'abord le protagoniste possible pour une nouvelle de *Dublinois*. Toutefois, les nouvelles de jeunesse reflétaient au fond l'esthétique individualiste de Stephen, selon laquelle les objets montrent leur vérité, et donc leur profonde étrangeté, une fois dépouillés de toute implication sentimentale avec le sujet. Le personnage de Bloom exprime par contre une réalité sentimentale inconciliable avec l'esprit de *Dublinois* : « Les Morts » renfermait le recueil en montrant que toute pulsion vitale est la conséquence d'une idéalisation fictive du sujet à l'égard d'une réalité qui lui est profondément étrangère ; les transports sentimentaux de Gabriel et Gretta suivent des binaires parallèles, chacun détaché des contenus émotionnels de l'autre.

La désillusion nihiliste qui renferme « Les Morts » est en réalité l'ultime acte de l'individualisme ascétique du protagoniste : il ne diffère pas beaucoup, en cela, de l'attitude que Stephen adopte entre les notes prises dans son journal à la fin du *Portrait*, et ses méditations sur la plage de Sandymount après son retour à Dublin. Pontifier en toute liberté de conscience sur le néant d'un monde réduit à l'état de pure matière indifférente, n'est que l'expression extrême du narcissisme qui parvient à nier la vie même au nom d'un pur moi, idéalisé et libéré de toutes les contraintes extérieures, incorporant des catégories qui président à la perception subjective. Bloom fait son apparition dans le monde de Joyce une fois épuisés les modèles du « moi sans sujet », afin d'incarner un sujet sans moi¹, une pure puissance vitale qui trouve la manière de s'impliquer dans les petits espaces de la grande ville moderne, non pas pour agir en vision d'un but, mais simplement pour être, sans aucune détermination *a priori*.

Bloom complète de cette façon la figure de Stephen, il représente sa plus grande épiphanie lorsqu'il oppose sa forme de vie à l'abstraction de l'intellectuel-esthète. Pourtant Stephen n'est pas une épiphanie pour Bloom : ce personnage est par constitution incapable de se fixer dans un objet, sa réalisation en tant

¹ Selon Richard Ellmann, l'idée d'un protagoniste dépourvu d'une identité définie, est à la base du choix du titre *Ulysse* : « Joyce [...] établit sa propre étymologie [d'Odysseus], *outis* + Zeus, le divin moins-que-rien, à la fois unique et quelconque. » In R. Ellmann, *The Consciousness of James Joyce*, *op. cit.*, p. 13.

qu'individu nécessite le point de vue d'un autre sujet, et c'est à Molly, la protagoniste du dernier épisode d'*Ulysse*, que revient le droit de dire le dernier mot du livre.

Le style « paratactique » d'*Ulysse* et la technique du « courant de conscience » expriment la forme de vie de Bloom en nuançant les barrières entre le réel et l'imaginaire, les personnes et les objets, les paroles et les choses ; dans le cas de Bloom, la notion de *persona* est donc parfois douteuse, notamment si l'on compare avec l'individualisme de Stephen Dedalus. Le dernier épisode du roman revêt un rôle clé de ce point de vue : dans le modèle épique originel d'Ulysse, le *nostos* (le voyage de retour affronté par les héros achéens après la guerre de Troie) à Ithaque articule en itinéraire les aventures du héros, qui à chaque étape évite de périr ou de se perdre dans le monde grâce à la tension qui le mène vers sa femme ; sans Pénélope, Ulysse serait difficilement un individu complet, son voyage n'aurait pas de but réel et son histoire manquerait ainsi d'unité, demeurant à l'état d'une succession d'épisodes décousus. De la même manière, c'est seulement grâce au personnage de Molly que Leopold possède une identité individuelle et une histoire personnelle : si dans l'avant-dernier chapitre, l'épisode « Ithaque », « Bloom et Stephen deviennent des corps célestes, vagabonds comme les étoiles qu'ils contemplent », à cause du style énumératif qui les décrit « de la façon la plus nue et la plus froide », « le dernier mot (humain, bien trop humain) est laissé à Pénélope. C'est l'indispensable visa du passeport de Bloom pour l'éternité¹. »

Bien que la dispersion de leurs personnalités en détails dépourvus de corrélation soit un trait commun à Stephen et Bloom dans le chapitre « Ithaque », il existe entre les deux personnages une différence proprement « caractérielle ». Stephen Dedalus utilise sa conscience pour se regarder de l'extérieur : il invente un point de vue neutre et absolument abstrait, pour considérer son être au monde comme un corps matériel parmi les autres, et ne pas se confondre entièrement avec ses perceptions. Les « symptômes » de Bloom sont de signe opposé :

¹ Lettre à Frank Budgen du 28 février 1921, *OC II*, p. 926. « *I am writing Ithaca in the form of a mathematical catechism. [...] the reader will know everything and know it in the baldest and coldest way, but Bloom and Stephen thereby become heavenly bodies, wanderers like the stars they gaze. The last word (human all-too-human) is left to Penelope. This is the indispensable countersign to Bloom's passport to eternity.* » (*LLJ*, t. I, p. 159-160).

constamment impliqué avec le monde, il n'a pas développé la faculté réflexive qui permettait à Stephen de séparer le sensible de l'intelligible, l'éternité de l'âme de la contingence matérielle et donc de se penser en tant qu'individu : pour cette raison, comme le note Micheal Groden « le monologue de Molly [...] présente des faits et des attitudes sans lesquelles l'énorme image de Bloom resterait incomplète¹. » Or, si le roman de Stephen se termine avec la rencontre et la séparation de Bloom, pour ce dernier la journée commence et se termine en rejoignant sa femme dans le boudoir : le courant de conscience qui traverse les derniers instants de veille de Molly a été transcrit par Joyce sans ponctuation, et évidemment sans disposition organique ou ordre chronologique, mais comme une suite d'associations métaphoriques et métonymiques entre les différents éléments du discours. L'énorme flux de pensées et de souvenirs a comme seul facteur de rythme la répétition régulière de la particule affirmative « yes », qui permet de diviser le monologue en sections. L'épisode s'ouvre et se referme circulairement sur ce « yes », prononcé mentalement par Molly tout au cours du chapitre, ce qui a pour effet de faire « redémarrer » le discours avec une force affirmative renouvelée.

La répétition rythmique du « yes », fréquente et variant sa signification selon le contexte, permet de comprendre le ton général du discours intérieur de Molly : elle affirme mentalement un monde à part, son monde prenant consistance par l'enchevêtrement des pensées, souvenirs et intentions, que la narration représente de façon plastique et dynamique.

Cette création mentale ne serait qu'une suite non-signifiante de pensées en liberté entrecoupées par des particules affirmatives, si Leopold n'y revêtait un rôle central, constamment évoqué : la présence du compagnon, couché à son côté en position renversée avec la tête à la hauteur de ses pieds, et surtout sa requête d'avoir le petit déjeuner servi au lit le lendemain, déterminent le contenu de la phrase initiale du monologue : « Oui puisque avant il n'a jamais fait une chose

¹ M. Groden, *Ulysses in Progress*, op. cit., p. 53.

pareille de demander sont petit déjeuner au lit avec deux œufs depuis l'hôtel des Armes de la Cité quand [...] »¹.

« *He* », c'est la façon la plus fréquent que Molly utilise pour se référer à Leopold, avec un effet de confusion qui apparaît intentionnel ; Leopold n'a pas d'individualité définie dans la pensée mi-consciente de sa femme, « *he* » peut se transformer en « *they* » sans transition : « [...] oui parce qu'ils sont si faibles et si pleurnicheurs quand ils sont malades ils ont besoin d'une femme pour aller mieux si son nez saigne vous croiriez que c'est O quel drame et cet air de moribond en descendant du south circular quand *il* s'était foulé le pied à la fête de la chorale [...] »².

« *He* » désigne également les amants, réels ou imaginaires, de Molly : le lecteur peut avoir un moment d'hésitation lorsqu'elle rappelle le sexe de Blaze Boylan, et s'imaginer qu'elle parle encore de Leopold : « [...] oui quand j'ai allumé la lampe oui parce qu'il a dû jouir 3 ou 4 fois avec cette terrible énorme chose comme une bête rouge qu'il a [...] ».³

L'indistinction que la figure de Leopold assume dans le monologue n'est pourtant qu'apparente : en réalité elle fait partie d'un procès d'individuation progressive du personnage, à travers une série de traits affirmatifs. Joyce a décidé de construire le point de vue féminin autour du thème de l'infidélité à son homme ; cependant, le monologue se fait à travers une description sérielle des actes sexuels qui décompose l'unité des événements en éléments discrets, uniquement de la sphère du sensible. Il n'y a pas d'alternative entre deux objets de désir opposés (Boylan et Bloom), car le désir passe instantanément, sans jamais se fixer sur un sujet particulier, d'une sensation à l'autre. Micheal Groden rappelle le contraste joué au niveau du style entre les deux derniers chapitres, où « "Pénélope" s'oppose effectivement aux questions et réponses ordonnées

¹ J. Joyce, *Ulysse*, OC II, p. 802. « *Yes because he never did a thing like that before as ask to get his breakfast in bed with a couple of eggs since the City Arms hotel when [...]* ». (U, t. III, p. 1635).

² *Ibid.*, p. 803 (nous soulignons). « *[...] yes because theyre so weak and puling when theyre sick they want a woman to get well if his nose bleeds youd think it was O tragic and that dyinglooking one off the south circular when he sprained his foot at the choir party [...]* ». (*Ibidem*).

³ *Ibid.*, p. 807. « *[...] yes when I lit the lamp because he must have come 3 or 4 times with that tremendous big red brute of a thing he has [...]* ». (*Ibid.* p. 1643).

obsessivement dans la première partie de la fin d'*Ulysse*, "Ithaque"¹. » Joyce raconte ainsi ce qu'Hegel appelait le « conflit entre la poésie du cœur et la prose des rapports sociales », remplaçant l'ancien vocabulaire bourgeois de la distinction sentimentale qui était un des facteurs de ce conflit, par une dérive associative des différents éléments de l'expérience subjective.

Joyce oriente narrativement la dérive de Molly/Penelope vers un portrait de Leopold composé par les fragments de son expérience. D'une idée générique et interchangeable de l'être masculin, il surgit parmi tous les hommes comme terme de comparaison :

[...] vous enfonce[r] ça parce que c'est tout ce qu'ils désirent de nous avec cet œil décidé et mauvais qu'il faisait j'étais forcée de fermer à moitié les yeux pourtant il n'a pas une telle quantité de sperme quand je l'ai fait se retirer pour le faire sur moi étant donné comme c'est gros [...] 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 [...] ²

Le profil de Leopold Bloom se précise ainsi comme personnage imaginaire dans l'état suspendu entre le sommeil et la veille du monologue de Molly. Tous les souvenirs et les sensations passées, y compris les scènes de ses infidélités, se rapportent à lui d'une façon ou de l'autre, soit en renvoyant aux moments passés de leur relation, comme à des modèles, soit au contraire pour revendiquer son indépendance envers lui : « [...] je lui raconterai un jour ça un jour pas tout de suite pour l'étonner et je l'emmènerai et je lui montrerai l'endroit où nous l'avons fait voilà mon ami si ça ne vous convient pas mettez-vous-le quelque part il croit que rien ne peut arriver sans qu'il sache [...] »³.

Leopold est également évoqué en relation aux autres thèmes abordés : elle pense à son aspect physique, cela renvoie à la lotion qu'elle lui avait demandé d'acheter le matin ; elle se plaint de la pauvreté de sa garde-robe, ce qui se rattache aux

¹ M. Groden, *Ulysses in Progress*, op. cit., p. 53.

² J. Joyce, *Ulysse*, op. cit., p.808. « [...] driving it up into you because thats all they want out of you with that determined vicious look in his eye I had to halfshut my eyes still he hasnt such a tremendous amount of spunk in him when I made him pull out and do it on me considering how big it is [...] 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 [...] ». (U., t. III, p. 1643-1645).

³ *Ibid.*, p. 811-812. « [...] Ill tell him about that some day not now and surprise him ay and Ill take him there and show him the very place too we did it so now there you are like it or lump it he thinks nothing can happen without him knowing [...] ». (*Ibid.*, p. 1651).

conditions économiques précaires dues aux petits métiers instables du mari, ainsi qu'à ses interférences en matière de vêtements : « [...] il croit qu'il s'y connaît très bien en toilette et en cuisine il assaisonne avec tout ce qu'il peut ramasser sur les étagères si je l'écoutais n'importe quel chapeau que j'essaie [...] »¹.

Le portrait que Molly fait de Leopold au cours de son monologue est plein de ressentiment à cause de leur crise : « [...] c'est entièrement sa faute si je suis une femme adultère [...] »²; sa pensée est extrêmement centrée sur elle-même, sur ses besoins et frustrations sexuelles, dominée par le regard des autres, et notamment par le regard des hommes. Pour de nombreux critiques, Molly est surtout un phantasme de Joyce à l'égard de sa femme, Nora Barnacle : Molly hérite beaucoup de Nora, comme par exemple son faible niveau de culture, mais surtout elle rappelle la conviction que Joyce avait de son infidélité après un triste épisode de leur vie conjugale. Enfin, le chapitre de Molly est le résultat de l'effort d'un écrivain pour dépasser les frontières de genre et représenter un être féminin en totale indépendance, effort inévitablement défectueux et encore fort contaminé par un point de vue masculin de la psychologie féminine, mais qui achève une image extraordinairement complexe et complète où Joyce semble surtout vouloir briser les modèles masculins abstraits du monde féminin.

Pour le seul fait de nous montrer Bloom dans son imagination, Molly nous fait le seul portrait véridique de Leopold. On comprendra mieux cette fonction du regard de Molly si l'on compare à l'autre chapitre où « pour la première fois depuis "Calypso", nous quittons complètement le monologue bloomien et Bloom n'apparaît [...] que comme un protagoniste parmi les autres, non seulement vu de l'extérieur, mais mis en perspective »³ : l'épisode des « Cyclopes ». Les événements de ce chapitre sont racontés pour la plus grande partie du point de vue d'un témoin anonyme, mais non impartial, des événements, qui voient Bloom menacé par « le Citoyen », un nationaliste antisémite qui anime les conversations dans le bar où se situe l'épisode. Dans son étude sur la genèse de l'épisode,

¹ *Ibid.*, « [...] he thinks he knows a great lot about a womans dress andcooking mathering everything he can scour off the shelves into it if I went by his advices every blessed hat I put on [...] » (*Ibid.*, p. 1665).

² *Ibid.*, p. 854. « [...] its all his own fault if I am an adulteress [...] ». (*Ibid.*, p. 1721)

³ André Topia, « XII. Le cyclope », in *OC II*, p. 1491.

Michael Groden a noté, remarquant la réduction des informations sur Bloom, que Joyce « a transformé une longue discussion dans un petit morceau de narration sans sacrifier le sujet principal, l'attitude des Dublinois envers Bloom et leur penchant pour les ragots dénigrants ou malicieux¹. » Le monologue intérieur de Molly n'est pas plus flatteur des « ragots » des Dublinois ; sa spécificité relève de la qualité différente des matériaux que l'auteur a utilisé dans les deux chapitres : entre le portrait publique de Bloom et celui privé, le travail de Joyce a été respectivement celui d'une dispersion et falsification de la personnalité du personnage, et celui, de signe opposé, de composer sa figure à partir des matériaux hétérogènes de l'expérience de Molly.

Si le contenu du monologue de Molly est hanté par son rapport aux figures masculines, la forme de son discours sert par contre à tracer un dessin de sa personnalité. Priver Molly de toute son individualité serait par conséquent vouloir méconnaître l'intention de l'auteur, et notamment mal interpréter la fonction structurale du personnage dans *Ulysse*. D'un côté, Molly gagne son indépendance en refusant de se donner entièrement à Bloom, c'est-à-dire de l'idéaliser en lui attribuant exclusivement la clé de ses sentiments et de ses souvenirs : « [...] oui et comme il m'a embrassée sous le mur mauresque je me suis dit après tout aussi bien lui qu'un autre [...] »². La définition du profil de Bloom n'implique pas ainsi son individuation : le dernier « oui » de Molly, signifiant la reconnaissance de la personne de Leopold comme son mari, unique et irremplaçable, affirme en même temps sa relativité en tant qu'*everyman*.

En nous révélant quelques dessous de sa relation avec Bloom, et en contredisant les jugements à l'égard de ses infidélités, Molly nous donne un point de vue doté de la distance et de la profondeur nécessaires pour donner à la subjectivité explosée et éparpillée de Bloom la concentration et la perspective pour l'encadrer en tant que *persona*.

Les premiers trois chapitres d'*Ulysse*, ayant comme seul protagoniste Stephen Dedalus, et le dernier, occupé entièrement par le monologue de Molly,

¹ M. Groden, *Ulysses in Progress*, op. cit., p. 148.

² J. Joyce, *Ulysse*, op. cit., p. 857-858. « [...] yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another [...] » (*U*, t. III, p. 1727).

constituent les bornes du monde de Leopold Bloom, que Joyce raconte autrement qu'en suivant le déroulement linéaire des destins individuels, typique de la tradition romanesque au XIX^e siècle : en mêlant d'autres formes, allant de la *mythopoeia* ancienne au « *humorous novel* » à la *Tristram Shandy*, parvient à penser l'ensemble des interactions entre le sujet et le monde horizontalement dans l'instant présent.

Si la trame narrative qui se présente comme prédestination dans les romans et les récits de Kafka définit une transcendance *ante rem* par rapport à la sphère de la subjectivité, la narration de Joyce tend à excéder l'espace individuel traditionnel par une transcendance *in re* correspondant au nombre infini de rapports concrets que le sujet parvient à expérimenter dans l'instant de son expérience. Il s'agit d'une évolution décisive de cet « idéal concret » fixé par le bel objet dans l'esthétisme *fin de siècle* et qui se trouvait encore représenté par l'idée de nature dans le premier roman de Proust, avec la différence que le protagoniste de *Jean Santeuil* se sentait transporté par le « moment privilégié » dans une béatitude intemporelle, tandis que Joyce parvient à l'expansion des instants vécus sans en dénaturer leur caractère éphémère en les fixant en objets esthétiques¹. C'est en revanche ainsi que la transition proustienne au paradigme temporel de la mémoire involontaire dans la *Recherche* considère, d'une façon tragique, le trépas des moments vécus.

VII. 3 *Post rem* : la division temporelle des sujets

Dans *Jean Santeuil*, le protagoniste trouvait son image unitaire grâce au contact avec la nature idéalisée, qui grâce à sa constitution harmonique permettait au sujet de sentir sa vie comme un tout organique, participant de la même substance universelle lors des « moments privilégiés », où le phénomène de la mémoire involontaire sert à annuler les distances temporelles dans l'extase d'un

¹ Ce qui était la mission de Stephen Dedalus, « prêtre de l'imagination éternelle, capable de transformer le pain quotidien de l'expérience en un corps radieux de vie impérissable. » (J. Joyce, *Portrait*, OC I, p. 748).

« instant éternel ». Une fois que l'idée de nature a été remplacée et soumise à la force transcendante du temps, l'image unitaire du sujet devient ambivalente.

La permanence dans le temps suggère l'idée d'unité idéale des êtres, comme on l'a vu dans la description de l'église de Combray : la répétition d'une sensation à distance de temps, témoigne ainsi de cette permanence pour le sujet lui-même, mais seulement après coup, puisque seul le souvenir de l'expérience vécue personnellement par le sujet peut donner ce bonheur. D'autre part, le temps met en question la notion unitaire de « vie » comme terme signifiant la totalité existentielle des êtres, devenant le principal facteur de division au sein de cette totalité : la vérité de notre expérience n'est pas connaissable immédiatement, mais au contraire l'instant est proie d'illusions et d'erreurs, qu'on corrige quand désormais c'est trop tard, grâce aux révélations rétrospectives.

Dans la *Recherche* le temps agit à différents niveaux, contredisant l'identité au sein du même sujet, entre le sujet et son image dans le monde extérieur, et surtout dans les rapports intersubjectifs, comme le montre l'expérience de l'amour. Cette phénoménologie se déploie toujours selon la simple logique binaire qui divise le temps subjectif du temps chronologique, à savoir le point de vue du sujet projeté dans le souvenir et l'imagination de celui du sujet engagé dans l'action présente. Brisant l'unité subjective, la simple division entre réel et idéal connaît une complication proportionnelle à l'extension du monde romanesque qui se déroule dans la *Recherche* : après avoir montré à plusieurs niveaux de l'action romanesque la donnée matérielle du présent comme illusion, et le souvenir après coup comme la seule réalité, Proust referme l'œuvre en formulant la possibilité de transformer les matériaux du vécu personnel en réalité idéale *a posteriori* grâce à la conciliation entre le temps chronologique et la mémoire subjective. Cette conception advient dans un temps très postérieur à l'action initiale, quand le narrateur a perdu tout intérêt aux plaisirs et toute espérance de réaliser sa vie comme écrivain, puisque la constante recherche de la beauté, du bonheur et de la vérité dans la réalité de la nature, de l'amour et de l'amitié, l'a déçu.

Cette déception est pourtant essentielle à la révélation finale : le narrateur parvient à se convaincre de l'inexistence d'une vérité immanente, de la chose en soi ou de l'essence individuelle des êtres, et à découvrir comme seule possibilité

de racheter les expériences décevantes de la vie en les considérant comme le domaine exclusif de sa propre subjectivité, comme quelque chose qui a du sens dans la mesure où elle a été l'objet de l'expérience du sujet. Le temps devient ainsi la catégorie *a priori* de toute perspective sur le monde, et par conséquent, la vérité sur les sujets « dans le temps » ne pouvant pas être comprise par l'intuition directe et immédiate de l'expérience, mais seulement énoncée comme narration *a posteriori*.

Homologie entre les « états » et les « morts successives » du moi

Dans la *Recherche*, le temps est présenté comme agissant sur le sujet de l'extérieur, tel une force exogène, sérielle, quantitative et potentiellement infinie. Au début de l'ouvrage, cette action est déjà annoncée à travers une métaphore, quand le narrateur décrit les moments de confusion temporelle pendant les oscillations entre la veille et le sommeil :

Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil ; elle ne choquait pas ma raison mais pesait comme des écailles sur mes yeux et les empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était plus allumé. Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsycose les pensées d'une existence antérieure.¹

Le narrateur compare les effets des lectures faites avant de s'endormir sur son imagination avec la transmigration des âmes après la mort ; ainsi il a l'impression que son esprit s'est transféré entièrement dans la fiction du livre, de n'être plus lui, mais quelque personnage historique ou romanesque. L'accent est finalement posé sur l'oubli que les métempsycoses comportent dans le passage d'une vie à l'autre, mais le narrateur semble vouloir suggérer qu'une telle expérience de transmigration et multiplication oublieuse de la personnalité se fait déjà au niveau microscopique, pendant ces instants qui précèdent le sommeil où nous vivons des vies différentes de l'actuelle, ou entre les différents moments de la journée, marqués par des signes à la fois spatiaux et temporels :

j'ai appris à distinguer ces états qui se succèdent en moi, pendant certaines périodes, et vont jusqu'à se partager chaque journée, l'un revenant chasser l'autre, avec la

¹ *RTP I*, p. 3.

punctualité de la fièvre ; contigus, mais extérieurs l'un à l'autre, si dépourvus de moyens de communication entre eux, que je ne puis plus comprendre, plus même me représenter dans l'un, ce que j'ai désiré, ou redouté, ou accompli dans l'autre.¹

Grâce au rythme régulier des journées à Combray, où les événements du monde humain semblent s'accorder aux phénomènes naturels, le narrateur est capable de reconnaître comme homogènes l'apparition de ses états intérieurs et les moments du temps cyclique réglant la vie autour de la maison de tante Léonie et du clocher de St. Hilaire. Cette première division, « primitive » si l'on veut, que le temps provoque au sein de la subjectivité s'exprime d'abord de la façon la plus macroscopique dans la transformation intérieure provoquée par le passage du jour à la nuit : le narrateur ne peut pas se souvenir de la souffrance créée par la solitude, renfermé dans sa chambre et éloigné de sa mère, lorsqu'il se trouve dans le calme des journées à Combray, et vice-versa, le lumière du jour empêche le personnage de se reconnaître dans l'enfant nerveux et angoissé de la nuit précédente.

La métaphore de la métempsychose contient pourtant une autre perspective, ou « côté » du temps subjectif : comme les différents états qui traversent l'esprit du héros au cours de la même journées sont tous différents et surtout incommunicables parmi eux, à une échelle différente le narrateur considère les époques de sa vie comme également distincts l'un de l'autre, et de même que dans la description du coucher dans les premières pages du livre il utilisait la métaphore de la métempsychose, où l'idée du trépas est implicite, à la fin il utilise encore l'image de la mort pour expliquer les changements irréversibles que le temps a provoqué sur sa personnalité au cours des années :

je comprenais que mourir n'était pas quelque chose de nouveau, mais qu'au contraire depuis mon enfance j'étais déjà mort bien des fois. [...] Ces morts successives, si redoutées du moi qu'elles devaient anéantir, si indifférentes, si douces, une fois accomplies, et quand celui qui les craignait n'était plus là pour les sentir, m'avaient fait depuis quelque temps comprendre combien il serait peu sage de m'effrayer de la mort.²

¹ *RTP I*, p. 181.

² *RTP IV*, p. 615.

Comme dans le passage de la nuit au jour, les différentes phases de la longue durée de la vie du sujet sont aussi différentes et indifférentes l'une pour l'autre : plusieurs sujets et plusieurs vies se relaient au sein de la même subjectivité dans une succession linéaire de « moi » différents, de personnalités distinctes que donnent rétrospectivement l'impression que du temps a passé pour le sujet. Cette pluralité n'est pas pourtant « libre », fruit d'une volonté subjective, qui serait forcément dépendante de l'instant présent et de ses influences extérieures, mais par une nécessité intérieure que le narrateur identifie comme action objective du temps dans la subjectivité.

Si le temps détermine notre évolution personnelle comme une série de moments séparés l'un de l'autre comme par des morts successives d'individus différents, il s'agit par conséquent de vraies résurrections quand la mémoire involontaire fait surgir un instant passé tel qu'il était grâce à la répétition d'une sensation dans l'instant présent : dans le souvenir la réalité apparaît avec une nécessité et une force d'évidence qu'elle ne possédait pas lors de l'instant vécu, et qu'elle hérite toujours du temps. En ouverture du livre, les images suscitées lectures du soir forment « des écailles » sur ses yeux : transporté dans le domaine de l'imagination, il perd tout contact avec l'unité réelle de temps et espace constitué par sa chambre plongée dans l'obscurité du soir. La perception la plus immédiate des choses est forclosée par le sujet quand il est proie de son imagination : la sphère empirique des sensations réelles est donc soumise à la sphère idéale des sensations imaginaires, qui tend à se superposer sur les données objectives de la perception, mettant ainsi en doute leur existence même. Cette interruption du contact avec la réalité provoquée par l'imagination est d'ailleurs énoncée telle une donnée objective, comme s'il ne s'agissait pas d'un trait particulier du personnage qui dit « je », mais d'un phénomène naturel dont on peut déduire les lois.

Chez Proust, les différentes notions holistes de la vie appartiennent au domaine de l'imagination individuelle, et sont par conséquent soumises à la condition particulière de chacun. Le narrateur du roman proustien ne prend pas en compte les vérités statistiques et générales selon la notion positiviste du savoir :

cette vérité n'est pas scientifique, et par là s'expose à n'être qu'une approche de la vérité, une version personnelle et « partielle » [...]. En particulier, elles ne sont pas vérifiables par un protocole expérimental ; ce qui ne les empêche pas de posséder une certaine objectivité, que l'on comprendra ici comme synonyme de *portée générale*¹

La vérité évoquée ici n'est pas quelque chose qu'on puisse vérifier dans la réalité des faits ; en même temps l'imagination et le souvenir ne sont pas pour le sujet quelque chose de relatif, bien qu'ils soient liés à la singularité d'une personnalité individuelle, mais ce qu'il y a de plus objectif et donc de plus vrai. La métaphore de la métempsychose n'est pas à interpréter au sens de l'inéluctable caducité et fragmentation de cette totalité abstraite que nous considérons comme notre vie, mais plutôt pour penser la substance imaginaire du souvenir comme ayant le statut de réalité que par erreur nous attribuons aux instants vécus dans la sphère empirique. En effet, seule l'intelligence pose la distinction entre les mondes d'invention créés par l'imagination et la géographie réelle de la mémoire ; l'écart entre le passé et le présent de la vie du protagoniste est tellement profond que les sphères du vécu réel et de l'imagination irréaliste se confondent :

ces rues de Combray existent dans une partie de ma mémoire si reculée, peinte de couleurs si différentes de celles qui maintenant revêtent pour moi le monde, qu'en vérité elles me paraissent toutes, et l'église qui les dominait sur la Place, plus irréelles encore que les projections de la lanterne magique²

La division entre le monde imaginaire du souvenir et celui du présent actuel a comme équivalent la mémoire en tant que temps subjectif et le temps effectivement vécu. Cette distinction était implicite dans la lettre à Jacques Rivière : « si je cherchais simplement à me souvenir et à faire double emploi par ces souvenirs avec les jours vécus, je ne prendrais pas, malade comme je suis, la peine d'écrire ». ³ Cette distinction entre le souvenir qui fait le matériau du roman et les jours vécus dans le passé du sujet revient quelques pages avant l'épisode de la madeleine comme opposition entre souvenir volontaire et mémoire involontaire :

¹ V. Ferré, *L'Essai fictionnel*, op. cit., p. 479.

² *RTP I*, p. 48.

³ Lettre à Jacques Rivière du février 1914, in M. Proust, *Correspondance*, cit., t. VIII, p. 98.

À vrai dire, j'aurais pu répondre à qui m'eût interrogé que Combray comprenait encore autre chose et existait à d'autres heures. Mais comme ce que je m'en serais rappelé m'eût été fourni seulement par la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, et comme les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui, je n'aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray. Tout cela était en réalité mort pour moi.¹

La mémoire volontaire correspond à l'exposition impersonnelle des faits et des événements vécus par le sujet : cette mémoire ne fait que « rendre présent » le souvenir, séparant les « jours vécus » de la présence du sujet qui seule constitue la vérité du passé. Cette conception temporelle de la vérité, possible seulement après avoir fait l'expérience de la mémoire involontaire, constitue l'idéal proustien du sujet. Que les souvenirs ne sont pas tous du même genre, c'est la seule explication rationnelle que le narrateur peut donner au fait d'avoir retrouvé le passé dans la saveur d'une madeleine :

La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté ; peut-être parce que, en ayant souvent aperçu depuis, sans en manger, sur les tablettes des pâtisseries, leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à d'autres plus récents ; peut-être parce que de *ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire*, rien ne survivait, tout s'était désagrégé²

La distinction que le narrateur fait ici entre l'image visuelle de la madeleine et son goût concerne moins le contenu du souvenir que son emplacement : dans la sphère empirique une dissociation se produit entre les sensations qui forment la connaissance immédiate des choses ; ce n'est qu'une fois intégrés dans une nouvelle totalité, dans « l'édifice immense du souvenir »³, que les détails du temps vécu prennent un sens nécessaire.

La métaphore de la métempsychose anticipe l'idée d'évolution dans le temps du sujet qui se fait à travers une série unidirectionnelle de transmigrations, qui dissocient la personnalité au niveau macroscopique en tranches de vie, et au niveau microscopique divisent l'expérience vécue en sensations dispersées. La mémoire involontaire renverse ainsi le principe de transmigration à la base du temps subjectif, permettant à l'esprit du narrateur de revenir sur les moments de

¹ M. Proust, *RTP I*, p. 43.

² *Ibid.*, p. 46, (nous soulignons).

³ *Ibidem.*

vie oubliés et de reconstituer l'expérience vécue. Ce processus se fait grâce à la relation dialectique entre temps et mémoire, constituant l'idée proustienne de subjectivité : en opposition à l'arbitraire de l'intelligence, le temps donne au sujet son fondement ontologique, la réalité objective et méconnue de son existence ; malgré sa constitution imaginaire, la mémoire hérite du temps son caractère de nécessité, permettant ainsi au sujet de reconnaître *après coup* la vérité de son être. Bien que les phénomènes de la mémoire involontaire soient déjà présents à l'époque de *Jean Santeuil*, la fonction narrative de la mémoire que Proust développe dans la *Recherche* est au fond le résultat de la conception ambivalente de la temporalité qui divise la subjectivité en lui donnant le seul critère de vérité accessible.

La mémoire contre le temps

L'importance narrative de la mémoire dans la *Recherche* ne relève pas de sa puissance surnaturelle d'énonciation, qui la désignerait comme étant la source primaire du livre, ni du miracle d'un passé qui revient intact dans le présent : cette puissance créatrice est le temps, redoublé en temps subjectif et temps réel. Dans le roman proustien se dissout l'identification bergsonienne entre l'expérience vécue et la durée temporelle¹, puisque cette dernière reste toujours cachée à notre

¹ Cette correspondance positive entre l'expérience et la durée est un élément qui apparaît constamment dans la doctrine de Bergson, mais qu'il formule de la manière sans doute la plus explicite dans une conférence de 1911 : « le changement [...] est évidemment constitutif de toute notre expérience, est la chose fuyante dont la plupart des philosophes ont parlé, si l'on n'y voit qu'une poussière d'états qui remplacent des états [...]. Faisons effort, au contraire, pour apercevoir le changement tel qu'il est, dans son indivisibilité naturelle : nous voyons qu'il est la substance même des choses, et ni le mouvement ne nous apparaît plus sous la forme évanouissante qui le rendait insaisissable à la pensée, ni la substance avec l'immutabilité qui la rendait inaccessible à notre expérience. » (« La perception du changement », in *La pensée et le mouvant : essais et conférences* [1934], Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2009, p. 173-174). Les relations entre la doctrine de Bergson et les principes philosophiques sous-jacents à la notion proustienne de la temporalité, de la mémoire et de la subjectivité sont l'un des sujets les plus controversés du débat critique. Luc Fraisse a récemment proposé une analyse détaillée montrant des divergences partielles qui empêchent toute identification entre les deux auteurs, malgré la présence d'une « concordance au sommet » ; parmi les discordances, on voit justement le différent approche à la relation entre l'expérience et le « moi profond » : « Les ouvrages de Bergson que Proust a lus lui donnent l'orientation générale de distinguer un moi superficiel et un moi profond ; mais à partir de là, les données reçues sont à peine esquissées [...]. Il ne retiendra guère, par exemple, la distinction

conscience. Le temps chronologique se révèle au sujet seulement lorsque le personnage est détrompé à l'égard des erreurs de son imagination. Cette découverte est éclatante à la fin du *Temps retrouvé*, quand le héros s'introduit dans la salle de la princesse de Guermantes et peut juste s'apercevoir du travail que le temps a exercé sur les personnes connues au cours de sa vie, transformées par l'âge et par les rotations du « kaléidoscope social ». Il y a pourtant un premier moment de déception bien avant dans l'histoire du personnage, à l'époque de sa jeunesse, causée par les propos de son père à l'égard de sa carrière littéraire :

Mais surtout en parlant de mes goûts qui ne changeraient plus, de ce qui était destiné à rendre mon existence heureuse, il insinuait en moi deux terribles soupçons. Le premier, c'était que (alors que chaque jour je me considérais comme sur le seuil de ma vie encore intacte et qui ne débiterait que le lendemain matin) mon existence était déjà commencée, bien plus, que ce qui allait en suivre ne serait pas très différent de ce qui avait précédé. Le second soupçon, qui n'était à vrai dire qu'une autre forme du premier, c'est que je n'étais pas situé en dehors du Temps, mais soumis à ses lois, tout comme ces personnages de roman qui, à cause de cela, me jetaient dans une telle tristesse, quand je lisais leur vie, à Combray, au fond de ma guérite d'osier.¹

Dans ce passage Proust décrit un mécanisme des modèles romanesque traditionnels, où le temps subjectif est identifié avec la durée : les romans de l'enfance racontent la vie des personnages dès leur début, mais l'abandonnent arbitrairement, et les personnages nous disent simplement adieu quand leur temps est expiré. Terminée la lecture, le héros est pris par un sentiment de tristesse, causé par l'impossibilité de prolonger ce monde imaginaire où la fiction l'avait plongé si profondément² : une fois terminé le temps de l'aventure, il n'est plus possible de revenir en arrière. Le temps réel et linéaire fait donc irruption, s'imposant à nouveau comme la seule réalité possible et effaçant le temps subjectif de l'imagination, qui devient ainsi du « temps perdu ». Le sentiment de déception et d'égarement sont d'autant plus forts que l'imagination sollicitée par

qu'opère logiquement Bergson, entre le moi concret et le moi philosophique, [...] entre ce que nous sommes et ce que nous nous percevons [...]. Du reste, chez Proust, *c'est la fragmentation des états de conscience qui signale le moi profond, et non sa fluidité continue comme chez Bergson.* » (*L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust, op. cit.*, p. 1138-1139, nous soulignons).

¹ RTP, I, p. 473.

² V. Descombes, *Proust : philosophie du roman, op. cit.*, p. 68 : « Le roman est, dans la *Recherche*, l'aventure surprenante, en général érotique. ».

le monde fictionnel possédait une vérité absente de l'expérience quotidienne qui sollicite une forme de « croyance » chez le héros¹.

Ces contenus vont former ce temps doublement perdu : perdu d'abord dans la marche irréversible des ans, puis parce que les choses et les êtres, qui ne prennent leur sens réel qu'une fois hors des abstractions de l'intelligence et entièrement dans notre imagination, laissent en nous une ombre vague et indéterminée, dépourvue de ce sens que nous seuls étions capables de leur conférer. Toute la matière humaine, y compris la mémoire qui permet de revivre les événements passés, est par conséquent destinée à périr, à devenir néant. La vie ne peut expliquer par elle-même sa propre essence, pour autant qu'elle essaie de se replier sur son passé ; par conséquent l'art et la vie sont conçus comme existant dans deux plans ontologiques séparés, que l'auteur range d'abord du côté respectivement de l'empirique et de l'idéal, du matériel et de l'imaginaire, deux plans séparés par l'intelligence, mais indistincts du point de vue du temps.

La théorie du temps coïncide par conséquent aussi avec la théorie proustienne du roman. Les romans peuvent nous donner l'intuition du temps que nous n'avons pas dans l'expérience vécue :

Théoriquement on sait que la terre tourne, mais en fait on ne s'en aperçoit pas, le sol sur lequel on marche semble ne pas bouger et on vit tranquille. Il en est ainsi du Temps dans la vie. Et pour rendre sa fuite sensible, les romanciers sont obligés, en accélérant follement les battements de l'aiguille, de faire franchir au lecteur dix, vingt, trente ans, en deux minutes.²

On dirait une observation narratologique : le concept de durée narrative s'explique à partir de son contraste avec le temps de lecture, par rapport auquel on a des accélérations ou des ralentissements dans le rythme narratif. Mais cet argument a une portée qui dépasse la description des techniques du récit, de ces « procédés de narration destinés à exciter la curiosité ou l'attendrissement, certaines façons de

¹ *RTP I*, p. 83: « tandis que je lisais, [...] ce qu'il y avait d'abord en moi de plus intime, la poignée sans cesse en mouvement qui gouvernait le reste, c'était ma croyance en la richesse philosophique, en la beauté du livre que je lisais, et mon désir de me les approprier, quel que fût ce livre. [...] Après cette croyance centrale qui, pendant ma lecture, exécutait d'incessants mouvements du dedans au dehors, vers la découverte de la vérité, venaient les émotions que me donnait l'action à laquelle je prenais part, car ces après-midi-là étaient plus remplis d'événements dramatiques que ne l'est souvent toute une vie. »

² *Ibid.*, p. 473-474. Proust amorce dans cette page sa conception des « blancs » qu'il rendra explicite dans son essai « À propos du style de Flaubert ».

dire qui éveillent l'inquiétude et la mélancolie, et qu'un lecteur un peu instruit reconnaît pour communs à beaucoup de romans »¹. En rendant « sensible » (et non seulement intelligible) le temps qui coule inexorablement, les romans procurent un sentiment de « tristesse » résumée par l'idée que l'existence n'est qu'une pure séquence temporelle, cette « durée bergsonienne » que Lukács constate chez Flaubert, et en général dans le roman au XIX^e siècle. Chez Proust, ce phénomène constitue la morale existentielle qui sous-tend toute narration, et qui peut bien s'appliquer au cas personnel du protagoniste, lorsqu'il est envahi par les deux « terribles soupçons » : la « soumission » à la force transcendante du temps réel, ce qui signifie aussi la fin du temps subjectif de l'aventure et de l'imagination romanesque, cette « espèce d'écran diapré d'états différents que, tandis que je lisais, déployait simultanément ma conscience »².

L'investissement subjectif dans la lecture ne concerne pas seulement la projection de sa propre vague idée de « vérité » mais aussi l'inclusion du plan temporel de l'action romanesque, où « les actions, les émotions de ces êtres d'un nouveau genre nous apparaissent comme vraies, puisque nous les avons faites nôtres, puisque c'est en nous qu'elles se produisent »³. Au contraire, la vie réelle où « ce qui allait en suivre ne serait pas très différent de ce qui avait précédé », doit sa tristesse au fait qu'à un moment donné, le livre des aventures doit se renfermer pour toujours :

En disant de moi : « Ce n'est plus un enfant, ses goûts ne changeront plus, etc. », mon père venait tout d'un coup de me faire apparaître à moi-même dans le Temps, et me causait le même genre de tristesse que si j'avais été non pas encore l'hospitalisé ramolli, mais ces héros dont l'auteur, sur un ton indifférent qui est particulièrement cruel, nous dit à la fin d'un livre : « Il quitte de moins en moins la campagne. Il a fini par s'y fixer définitivement, etc. »⁴

Dans son essai « À propos du style de Flaubert », Proust explicite sa théorie du temps romanesque, en reprenant le phénomène par lequel « les romanciers sont obligés, en accélérant follement les battements de l'aiguille, de faire franchir au lecteur dix, vingt, trente ans, en deux minutes ». Cette règle de la temporalité

¹ *RTP I*, p. 41.

² *Ibid.*, p. 83.

³ *Ibid.*, p. 84.

⁴ *Ibid.*, p. 474.

romanesque prend le nom de « blanc » dans l'essai sur Flaubert, mais dans le jugement du narrateur au début d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, il s'agit d'un aspect commun à tous les romans qu'on lit pendant la jeunesse. Il a été également noté par Mireille Naturel que les observations stylistiques de l'essai sont en réalité des idées d'esthétique du roman que Proust énonce en pensant surtout à son œuvre plutôt qu'à celle de son prédécesseur¹.

Dans l'essai de 1920, Flaubert apparaît pourtant Flaubert comme un auteur révolutionnaire, marquant un tournant dans l'évolution du système littéraire : Proust considère cette évolution du point de vue de l'intégration narrative des phénomènes purement extérieurs dans la vie intérieure des sujets, « dans *L'Éducation sentimentale*, la révolution est accomplie ; ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression »². Cette mutation advient au niveau de la microphysique du style, où Proust tient à remarquer le caractère novateur et expérimental de l'écriture flaubertienne : « le subjectivisme de Flaubert s'exprime par un emploi nouveau des temps des verbes, des prépositions, des adverbes »³. Ensuite, Proust souligne les cas où l'imparfait prend la place du passé simple, c'est-à-dire, où l'indéfini se substitue au défini, impliquant ainsi l'inversion entre la règle et l'exception dans l'emploi des temps verbaux. Si les autres aspects de la grammaire montrent l'originalité stylistique de la prose de Flaubert, c'est sa stratégie temporelle qui change réellement les règles du jeu : « cet imparfait, si nouveau dans la littérature, change entièrement l'aspect des choses et des êtres, comme font une lampe qu'on a déplacée, l'arrivée dans une maison nouvelle [...] »⁴.

Ce que Flaubert a découvert en tant qu'effet stylistique et « subjectivisme » trouve dans la *Recherche* une justification objective, se cristallisant en contenu réel de la fiction romanesque. La subversion que selon Proust Flaubert pratiquait au niveau des fonctions des temps verbaux et de leur hiérarchie, devient transition du monde des souvenirs impersonnels et des « jours vécus » au présent retrouvé

¹ M. Naturel, *Proust et Flaubert*, *op. cit.*, p. 108 : « Ce qui fait l'intérêt de ce texte, c'est que parlant de Flaubert, Proust nous livre des réflexions sur sa propre création. »

² M. Proust, « À propos du style de Flaubert », *art. cit.*, p. 588.

³ *Ibid.*, p. 589.

⁴ *Ibid.*, p. 590.

de la mémoire involontaire. Chez Proust, le roman commence là où se termine l'ontologie objective, logique purement abstraite des choses, et une ontologie du sujet commence, où la subjectivité s'impose avec la nécessité des choses qui ont passé, ce qui permet au monde de l'expérience de se manifester libéré des illusions du temps présent, mais avec la plénitude de sens propres à l'*hic et nunc* de l'instant vécu.

VII. 4 Conclusion : une commune dialectique du sujet

Les différences de conception de l'idéal esthétique entre les trois auteurs, à l'époque de leurs premiers projets littéraires, et la signification conséquente de son inclusion dans l'œuvre de la maturité, sont éclatantes et reflètent les différentes positions occupées dans le champ moderniste : chez Kafka, l'idéal est un *a priori* accablant et incontournable face auquel la forme de vie individuelle est dépourvue de valeur ; chez Joyce, après avoir été incarné par la figure de l'artiste-intellectuel, l'idéal s'incarne dans la totalité insaisissable des perceptions immédiates ; chez Proust enfin, la mémoire permet au sujet de restituer rétrospectivement sens et nécessité à l'expérience, posant ainsi la reconstitution *a posteriori* de l'unité immanente au sujet.

Au sein de ce schéma divergent il est pourtant toujours possible de tirer des analogies ou des symétries partielles : Proust et Kafka définissent l'idéal à partir de sa différence par rapport à la réalité immanente et immédiate de la vie commune, tandis que Joyce, après avoir conçu ce même point de vue à l'époque de son roman autobiographique, l'abandonne pour écrire une sorte d'épopée rabelaisienne de l'homme commun en opposition à tout dogmatisme de la transcendance ; Proust et Joyce se rejoignent pourtant en réévaluant esthétiquement le contenu individuel de l'expérience, tandis que chez Kafka, cette dignification par la fiction est niée, lorsqu'il garde la séparation ontologique entre le monde spirituel et la forme de vie individuelle de l'homme empirique ; enfin, Joyce et Kafka partagent une conception essentiellement négative du rapport à la transcendance, l'identifiant respectivement avec la paralysie du dogmatisme des institutions idéologiques, et avec le jugement annihilant du père, tandis que chez

Proust, l'idéal garde une qualité fort positive, héritage de son classicisme en matière de beau esthétique.

Les affinités et les divergences révélées par la lecture croisée des trois auteurs tournent autour de questions partagées, notamment concernant la fonction du sujet dans l'économie narrative des univers fictionnels : la question esthétique de l'idéal se détache chez les trois auteurs sur un fond nihiliste commun qui met en question la valeur et la signification des cadres qui constituent le sujet en tant qu'individu pensant et agissant par lui-même. Les protagonistes des romans kafkaïens doivent renoncer à tout ce qui les caractérisait positivement en tant qu'individus après leur interpellation, et dans certains cas ce dépouillement de la valeur de la vie particulière se configure comme procès de dissolution, aboutissant à la mort ou la disparition physique du personnage. Cette crise est montrée chez Joyce dans les portraits des *Dublinois* et incarnée par le personnage de Stephen Dedalus dans sa phase finale, où les idéaux artistiques ayant régressé au rang de velléités le plongent dans une vision nihiliste qui le rend étranger à toute possibilité de donner une forme à sa vie face à l'inexorable action de la mort qui enveloppe tout son monde ; chez Proust, l'ancienne imagination cosmologique, où l'idée de nature pouvait racheter le néant de la vie quotidienne dans la société humaine, laisse sa place à la désillusion rétrospective à l'égard des désirs, plaisirs et espérances qui donnaient corps aux différentes époques de la vie, désormais toutes équivalentes et également dépourvues de sens, rien que du « temps perdu » selon le point de vue du protagoniste vieilli, tel qu'il se présente au début du roman.

Le sens de l'œuvre littéraire se déploie donc comme opposition dialectique à cette réalité nihiliste : dans la structure conflictuelle des romans kafkaïens, où le personnage transforme activement son existence dans une « issue » ou une « ligne de fuite », ou entreprend la lutte pour sa réintégration ; dans l'ouverture et l'« implication » qui permettent à Leopold Bloom de reconstituer des figures de sens au sein de la réalité éphémère de l'expérience humaine ; dans le « miracle » de la mémoire involontaire, où le temps devient le fondement de la personnalité après avoir été la cause de sa dispersion.

La subjectivité prend forme dans les narrations de Proust, Joyce et Kafka, à partir de l'abandon des configurations identitaires traditionnellement attribuées aux figures du personnage, du héros ou du narrateur. Autrement dit, les sujets sont toujours présentes dans le discours de ces auteurs, mais n'obéissent plus à l'organisation géométrique tournant autour du concept d'action, qui les conçoit comme des sujets agissant selon en vision d'un but dans un contexte déterminé. Le moment nihiliste constitue la phase de passage à une autre configuration narrative de la subjectivité, n'ayant plus comme structure centrale l'action sur une base téléologique, comprise comme « faire », « dire » ou « penser » quelque chose, mais l'expérience au sens d'organisation subjective du pur fait d'être présent au monde.

TROISIÈME PARTIE

Donner une forme à l'expérience

L'impact immédiat [immediacy] de l'expérience est insaisissable ; il est déjà passé, déjà perdu, même si nous essayons de le représenter ou de l'enregistrer. Écrire à propos de l'expérience c'est la perdre, car la conscience qui rend possible le passage de la vie au monde du langage et de l'écriture à l'égard du monde est fatal pour l'effet immédiat de l'être, comme Yves Bonnefoy l'a affirmé : « Voir, penser, différencier l'univers, le pressentir dans sa vraie figure, c'est aussitôt, puisque nous parlons, quelle découverte!, le perdre ».¹

nous croyons savoir par expérience que rien au monde n'est plus loin d'un événement vécu— le chagrin causé par la mort d'un ami, par exemple — que la description de ce même événement.²

Chez Proust, Joyce et Kafka, l'antithèse entre l'idéal esthétique et la réalité empirique prend la forme d'une contradiction entre l'idéal de la vie bonne et authentique relevant de la littérature et une attitude nihiliste et indifférente à l'expérience. Ce n'est pas donc la recherche d'une authenticité abstraite qui mène à la constatation de la nécessité des changements stylistiques : le dépassement des conflits entre les poétiques principales au XIX^e siècle, fondées sur l'expression directe de sentiments subjectifs ou sur la représentation objective des événements, correspond à une problématisation du concept unitaire de « la vie » adopté par le sens commun.

Or, la notion d'expérience se complexifie à la fin du XIX^e siècle dans le domaine de la psychologie expérimentale et des philosophies de la vie. En critiquant l'approche positiviste, les écrits de Franz Brentano, Ernst Mach et William James influencent le débat autour de la corrélation entre perception et réalité objective du monde :

S'inspirant des idées préalablement développées par les empiristes du XVIII^e siècle, ils partaient de la prémisse que l'esprit ne voit pas les objets comme ils sont « réellement ». Par contre, en recueillant ensemble une série d'expériences

¹ Richard Statelman, *Lost Beyond Telling*, Ithaca, Cornell University Press, 1990, p. 5.

² F. Kafka, note du 9 [en réalité 10] décembre 1911, *OC III*, p. 178. « *wir nach unserer Erfahrung zu wissen glauben, daß von einem Erlebnis wie es z. B. die Trauer über den Tod eines Freundes ist, nicht auf der Welt ist weiter absteht, als die Beschreibung dieses Erlebnisses.* » (*FKKA 3*, p. 288).

connectées entre elles [*a series of related experiences*], on obtient une image totale de ce que nous percevons seulement de manière partielle et imparfaite.¹

L'idée d'expérience affirmée à la fin du siècle sous l'influence des sciences humaines conteste les psychologies positivistes, inspirées par le modèle des sciences « dures » et par le déterminisme. La psychologie expérimentale souligne le caractère individuel de toute expérience et sa différence par rapport au concept de réalité objective ; on pose surtout l'accent sur les formes de son organisation psychique plutôt que sur les manifestations événementielles qu'on peut observer de l'extérieur. L'expérience cesse d'être le produit objectif de la rencontre entre l'individu et le monde pour devenir l'image intérieure du phénomène, comme si « l'objet était effectivement créé par l'acte de la vision »². Dans un régime narratif donné, la notion d'expérience dépend inévitablement de celle du sujet narratif : un sujet sans expérience serait une pure conscience abstraite, comme celle que Descartes postule au commencement du *Cogito* ; l'expérience reste par ailleurs inconcevable sans un sujet qui l'éprouve, et par conséquent elle relève logiquement de la présence dans le monde physique d'au moins une personne déterminée.

Le nouveau réalisme de l'expérience s'adapte à la notion du réel des narrations modernistes : le monde fictionnel n'est plus seulement une représentation, mais une construction subjective qui se veut comme système cohérent capable d'englober la réalité concrète du monde. On peut dater de cette époque la pleine réalisation de l'idée que Roland Barthes a formulé lors de son dernier cours au Collège de France : Écrire un roman signifie alors ré-écrire les règles de notre rapport au monde à partir du degré zéro de l'expérience : la perception, les mouvements involontaires de la pensée, la logique élémentaire, afin de « dévoiler un autre royaume où la littérature peut reconnaître son domaine dans sa recherche de la vérité et de la connaissance »³. La notion reste pourtant à éclaircir : qu'est-ce qu'on désigne exactement quand on parle d'expérience ? Quelle différence par rapport à d'autres termes apparemment équivalents comme « action », « essai » ou « expérimentation » ? L'expérience est une catégorie

¹ J. Ryan, *The Vanishing Subject*, op. cit., p. 10.

² *Ibid.*, p. 11.

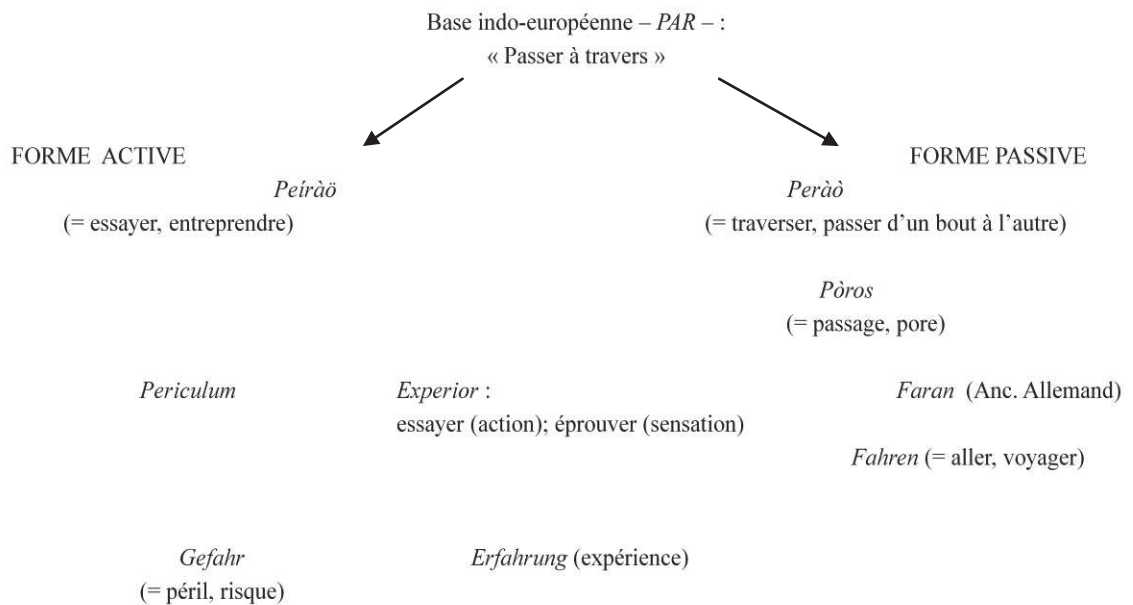
³ A. Thirer, *Fiction Rivals Science*, op. cit., p. 168.

spécifique de « l'être au monde » du sujet, dont la narration constitue le moyen de transmission et de mise en valeur. Si dans la deuxième partie on a considéré trois différentes modalités d'inclusion de l'idéal dans la narration moderniste et la façon où celui-ci produit le sujet, ce chapitre et le suivant envisageront les conséquences sur la notion commune d'expérience, qu'on analyse à part dans le huitième chapitre, tandis que les chapitres neuf et dix montreront respectivement l'autonomie que cette notion prend dans la narration de Proust, Joyce et Kafka, et la façon où elle est modifiée par leurs poétiques.

Chapitre VIII. Le paradigme narratif de l'expérience

VIII. 1 Sémantique historique

Dans le langage commun et philosophique, on parle d'expérience pour indiquer la rencontre d'un sujet et d'une réalité qui lui est extérieure. Cette définition large demeure ambiguë, et il faut retracer la source de cette ambiguïté dans l'histoire du terme. L'origine du mot « expérience » est à trouver dans la particule indo-européenne – PAR –, qui signifie « passer à travers quelque chose ». La particule donne lieu à une pluralité d'emplois qui font la richesse de la notion actuelle d'expérience. Cette pluralité peut pourtant être réduite à une ambivalence fondamentale, comme le montre le schéma suivant :



En grec ancien les verbes *peiràö* et *peràö* signifient respectivement « essayer, entreprendre » et « traverser ». Du deuxième terme dérive *pòros*, qui signifie « passage », mais aussi « les pores de la peau » à travers lesquelles, selon l'ancienne physiologie, passent les perceptions sensorielles. Le terme *pòros* est aussi employé dans de nombreux mythes et comptes rendus de voyages en mer [*póntos*], ce dernier espace étant considéré chez les grecs comme étant celui de l'épreuve : « au moment où le pilote fait l'expérience angoissante d'un *póntos* infranchissable, Athéna vient lui ouvrir une route, lui tracer un *pòros* qui est à la fois une issue et un moyen de sortir de l'*aporia* dans laquelle la mer plonge les marins et les navigateurs¹. » On rattache par conséquent à la descendance de *peràö* la signification de danger et de risque, comme le montre le mot latin *periculum*.

En suivant la généalogie du terme, on s'aperçoit que la particule originare s'est divisée en deux branches correspondant aux deux possibles diathèses, passive et active, qui déclinent l'ensemble des possibilités pour « passer à travers quelque chose » selon que cela se vérifie par un geste volontaire ou que l'on subisse une

¹ Marcel Detienne, Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974 (2008), p. 212.

sensation. Cette division est conservée dans les emplois qu'on trouve dans l'ancien allemand et le latin, et desquels dérivent les notions courantes d'expérience. L'ancien allemand *faran*, qui signifie se déplacer, donne lieu soit à *Erfahrung*, notion commune d'expérience, qu'à *Gefahr*, danger. Le latin *experior* signifiait à la fois « essayer », au sens d'entreprendre, et « éprouver » une sensation.

À cette ambivalence de type linguistique il faut en ajouter une autre, qui ressort plutôt du débat philosophique mais qui n'est pas tout à fait étrangère au sens commun. On dit qu'on est expert en cuisine, en soin des maladies cardiaques, en folklore ancien, alors que notre « passage à travers » ces expériences nous a éduqués en nous fournissant une compétence pratique ou une connaissance. Dans le premier livre de la *Métaphysique* (980b 29-30 et 981a7-10) Aristote nous parle justement de l'*empeiria*, le savoir que les hommes extraient de la mémoire sensorielle des événements et qu'ils sont capables, à la différence des animaux, d'élaborer et de partager collectivement. Le philosophe Frédéric Gros a récemment critiqué la base aristotélicienne des approches épistémologiques de l'expérience, proposant une conception différente où l'être dans le monde ne soit pas envisagé seulement du point de vue de la question de la connaissance ou des cadres qui la permettent :

l'horizon mis en jeu, dans tout ce rapport que la philosophie entretient avec l'idée d'expérience, c'est le problème de la science, et de ce qui relève, dans une connaissance vraie, du donné et du construit. L'expérience n'est jamais interrogée qu'à l'intérieur de problématiques épistémologiques, ce qui suppose une certaine image du sujet comme capacité logique, et une certaine restriction aussi du sens de l'expérience : l'expérience, surtout, c'est ce qui est donné dans l'espace et le temps, c'est l'extériorité du sensible.¹

En s'opposant à cette réduction de l'expérience à une forme de la connaissance du sensible, Gros ne fait qu'actualiser et étendre la diathèse passive déjà comprise dans la cellule linguistique originelle du terme. Il s'agit de considérer l'expérience comme une modalité spécifique de l'existence et non seulement comme une catégorie de l'intelligence :

¹ Frédéric Gros, « L'idée d'expérience en philosophie : de l'épistémologie à l'éthique, le travail de la vérité », in Françoise Bort (dir.), *L'Expérience I*, Paris, Michel Houdiard, 2012, p. 15.

l'expression "faire de l'expérience" dit encore autre chose : elle dit un essai ou une rencontre susceptible de dé-couvrir quelque chose de nouveau. En tant que telle, elle ne peut d'une part être répétée, et elle met d'autre part en question ce qui s'est constitué comme acquis au terme d'un processus cumulatif. L'expérience en ce sens est plutôt "ce qui nous arrive" de manière imprévisible.¹

On peut faire plusieurs remarques : d'un côté, l'expérience comme patrimoine mémoriel du sensible a perdu l'acception collective que lui attribuait Aristote en présupposant maintenant « un sujet logique », c'est-à-dire un individu propriétaire actif d'une expérience. De l'autre côté, on introduit une idée d'expérience actuelle mais non active, détachée de toute implication épistémologique, comme le simple fait d'être au monde dans le hic et nunc, l'ici et maintenant, où quelque chose nous arrive « de manière imprévisible. » Cette notion d'expérience comme *Erlebnis*, et son rapport au côté événementiel, est à la base des romans picaresques.

VIII. 2 Expérience et roman

Le titre originel de *La vie de Lazarillo de Tormes* (1554) montre l'existence comme faite de *fortunas y adversidades*², à savoir d'épisodes fortuits particuliers décidés par le hasard, bon ou mauvais, face auxquels le sujet peut seulement réagir. La figure du picaresque, tellement dominée par les caprices du destin, exalte une différence par rapport à la figure du héros dont les « gestes », les « actions » et les « entreprises » sont la marque d'un destin qu'il poursuit en pleine conscience. En revanche, les romans bourgeois britanniques écrits aux XVII^e et XVIII^e siècles opposent à la diathèse passive des expériences des personnages de romans picaresques l'esprit d'aventure de héros bourgeois comme ceux inventés par Daniel Defoe.

Le titre en couverture du *Robinson Crusoé* (1719), « *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* », a une structure dyadique, où on présente d'abord la vie en tant qu'instance unitaire, « *The Life* », puis les « *Strange Surprising Adventures* », les expériences fragmentaires dans leur

¹ *Ibid.*, p. 10.

² Voir l'annexe 1.

multiplicité qu'elle recueille. Vie et expérience sont finalement déclarées comme appartenant à la personne privée du marin Robinson qui les a aussi « rédigées », « *written by himself* »¹. Les aventures sont des instantanés de la vie d'une personne où quelque chose d'imprévu arrive. La première action de Robinson Crusoé une fois arrivé sur l'île est de fabriquer un calendrier pour maîtriser le temps, coloniser le territoire pour contrôler l'espace et enfin écrire un journal pour avoir la maîtrise de ses actions. La maîtrise de l'espace et du temps se fait sans l'aide d'aucune divinité, d'aucune connaissance a priori : tout se déroule dans l'expérience et reste dans l'expérience, formant l'unité solide de la personnalité individuelle. « Le caractère d'un homme c'est son histoire » est une idée encore présente dans *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister* (Goethe), à la fin du XVIII^e siècle.

Des romans d'expériences comme *Robinson Crusoé*, *Tom Jones* ou plus tard *Les Grandes Espérances* partagent une certaine configuration des actions du personnage en tant qu'ensemble unitaire et homogène, qu'on peut résumer en trois moments constitutifs.

Il faut d'abord que le personnage principal soit au début une sorte de *tabula rasa* sur laquelle le monde puisse laisser ses traces. Les commentateurs parlent à cet égard d'une innocence mise à l'épreuve par les événements : « Le paradigme de l'expérience dans le roman anglais c'est le fait, démontré par le genre à plusieurs reprises, que l'innocence doit se faire défier [*challenge*] par la réalité, si on veut que les personnages se forment une personnalité »² ; il est donc nécessaire d'accepter en première personne de s'exposer aux multiples accidents de la vie comme un défi, un « *challenge* ». Je nomme ici cet aspect principe de non-délégation.

Le deuxième élément du paradigme d'expérience c'est le fait que le défi continu de la réalité produit une accumulation : les inscriptions sur la *tabula rasa* restent gravées en donnant la possibilité d'apprendre quelque chose aux personnages, mais aussi aux lecteurs, parce que accumuler veut dire aussi

¹ Voir l'annexe 2.

² Stephen Cohan, *Violation and Repair in the English Novel*, op. cit., p. 5.

objectiver. Cette objectivation ressort de la convergence mécanique entre le sujet et la réalité extérieure :

L'innocence sert à établir une perspective intérieure cruciale pour les ouvrages de fiction ; il s'agit d'une pression vers l'extérieur pour interpréter l'expérience qui l'approche en sens inverse. L'expérience extérieure exerce à son tour une pression vers l'intérieur. Le résultat, du point de vue du personnage, c'est un flux sériel de réponses dans la perception et l'action qui constitue sa représentation de soi-même ainsi que celle du monde.¹

Si l'on n'apprenait rien de l'expérience la fonction moralisante que le roman des origines revendiquait ne serait pas possible, et on peut dire que grâce à ce simple principe de la sérialité ou de l'accumulation d'expériences elle résiste même dans des régimes de complexité psychologique beaucoup plus raffinée, comme dans le cas des romans d'Henry James :

Le pouvoir d'induire l'invisible du visible, de dépister le sens caché des choses, de juger d'un objet entier par ses grandes lignes, l'aptitude à ressentir tous les traits de la vie si profondément qu'on n'est pas loin d'en connaître jusqu'aux moindres recoins – ce faisceau de dons, on pourrait presque dire qu'il constitue l'expérience; [...]. Si l'expérience se compose d'impressions, alors on peut dire que les impressions *sont* l'expérience, exactement (ne l'avons-nous pas vu?) comme elles sont l'air même que nous respirons.²

Le dernier principe prévoit donc que l'expérience puisse transformer le personnage, de personne innocente à personne experte et souvent désenchantée. Un autre commentateur affirme à cet égard que « le roman enregistre le passage d'une condition d'innocence à une condition d'expérience, de la joyeuse ignorance à la reconnaissance mature du monde actuel, la réalité de la vie

¹ Alan Friedman, *The Turn of the Novel. The Transition to Modern Fiction*, New York, Oxford University Press, 1966, p. 7.

² Henry James, « L'Art de la fiction » [1884-1888], in Michel Zérafra (dir.), « L'Art de la fiction », *Henry James. The art of fiction, Gustave Flaubert, Julia Bride et neuf études*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 25. « *The power to guess the unseen from the seen, to trace the implication of things, to judge the whole piece by the pattern, the condition of feeling life, in general, so completely that you are well on your way to knowing any particular corner of it--this cluster of gifts may almost be said to constitute experience, and they occur in country and in town, and in the most differing stages of education. If experience consists of impressions, it may be said that impressions are experience, just as (have we not seen it?) they are the very air we breathe.* » (Henry James, « The Art of Fiction » in *The Art of Criticism. Henry James on the theory and the practice of fiction*, ed. par William Veeder et Susan M. Griffin, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1986, p. 172.)

bourgeoise et des affaires dans les villes modernes »¹. Il s'agit du passage d'une idée passive de l'expérience selon le paradigme de l'innocence l'innocent contaminée par les vicissitudes, à une modalité active où le sujet se voit comme agent dans le monde. La vie bourgeoise demande la formation d'individus qui soient capables de faire valoir leur talent autant que leur autonomie décisionnelle. Les commentateurs soulignent d'ailleurs l'aspect quotidien et privé de ces histoires, plutôt que le caractère exceptionnel des événements racontés :

dans sa phase de développement, le roman est vu comme étant l'expression d'un nouvel intérêt pour l'expérience individuelle, immédiate et quotidienne, et pour la subordination des valeurs du groupe ou de la communauté à la vie personnelle ; dans les premiers romans, on peut remarquer la perte de la notion de normes publiques ou transcendantes qui assuraient aux individus la définition de soi, et par là une emphase sur la conscience de soi dans la sphère privée.²

L'accent ne tombe pas sur le caractère exceptionnel des expériences, mais plutôt sur leur exclusivité, sur le fait d'appartenir aux individus comme une sorte de propriété privée, en opposition aux déclinaisons publiques de la vie. Le roman ne connaît donc pas l'existence selon la figure de l'antonomase, mais par litote : il présente des cas particuliers qui ne sont intéressants que dans la perspective particulière des personnages singuliers, qui héritent du statut juridique de la personne privée, à condition que « privé » puisse impliquer aussi la maîtrise de soi-même.

Ce dernier aspect est peut-être le plus important, car enfin il réunit les deux moments précédents – celui de la participation subjective de la réalité et celui de la réalisation objective des instants vécus en traits composant le caractère – dans une compréhension *a posteriori* de l'expérience vécue : les événements auxquels on réagit au moment où ils arrivent sont, après coup, ordonnés selon le plan de la volonté individuelle, comme un destin que l'homme s'est construit tout seul, dans l'immanence de son expérience. Les instants de l'expérience actuelle sont subordonnés à une maîtrise du passé et du futur par l'individu adulte, qui ne vit

¹ Maurice Z. Shroder, « The Novel as a Genre », in Philip Stevick (dir.), *The Theory of the Novel*, New York, Free Press, 1967, p. 14.

² Wallace A. Flanders, *Structures of Experience. History, Society and Personal Life in the Eighteenth-Century British Novel*, Columbia, University of South Carolina Press, 1984, p. 7.

plus dans le présent « jouissant » de l'innocence, mais adopte une perspective temporelle de l'existence, se projetant vers le passé et le futur.

Le primat temporel de l'expérience : instant et durée

Les trois principes structurels de l'expérience définissent ensemble un paradigme temporel : nécessairement, pour faire une expérience il faut d'abord que je sois « ici et maintenant » dans un espace et un temps déterminés ; deuxièmement, l'expérience s'articule en des moments individuels et distincts ; pour finir, le changement que mon passage dans le monde signifie est irréversible. Le troisième aspect organise donc la vie en instants significatifs et séries d'événements dans la durée, projetés rétrospectivement et prospectivement dans l'action. Il y a, dans le champ de la théorie littéraire, deux positions qui assignent la priorité à l'une ou à l'autre configuration temporelle de l'expérience.

La première position peut être nommée comme étant de « l'action » en raison de sa filiation aristotélicienne concernant l'agencement des événements en totalité : « la tragédie consiste en la représentation d'une action menée jusqu'à son terme, qui forme un tout et a une certaine étendue ; car une chose peut bien former un tout et n'avoir aucune étendue. Un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin¹. » De la même manière, nous trouvons la narration évaluée comme opération de mise en ordre du temps vécu, dans le passé et dans le futur, dans l'ouvrage de Paul Ricœur, *Temps et récit* (1983-1985), où la notion fondamentale du temps vécu est élaborée à partir du onzième livre des *Confessions* d'Augustin d'Hippone : dans ces textes où la méditation se mêle à l'hymne, Augustin cherche à délier le fondement du temps de toute implication cosmologique, réfutant l'ancienne croyance qui identifiait le temps au mouvement des corps physiques. Cette décision donne pourtant lieu selon Ricœur à tout un ensemble d'apories.

Seule la narration peut en effet rendre compte des paradoxes temporels. La réflexion d'Augustin permet dès lors la mise en place des prémisses à toute l'argumentation suivante autour ce que Ricœur appelle « l'expérience du

¹ Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 59 (50b 23-27)

temps » : le temps ne pose pas de questions par rapport à son existence dont la certitude est donnée par son emploi dans le langage commun. Les apories commencent là où on s'interroge sur le « comment » et en général sur l'origine de la cognition humaine du temps. Augustin se préoccupe de défendre la fonction du temps dans le plan de la création divine contre les paradoxes avancés par les sceptiques : comment peut-on concevoir l'existence des choses passées, lorsque, en tant que passées, elles n'existent plus ? Pareillement, comment peut-on concevoir les choses futures, si elles n'existent encore ? Répondre à ces objections constitue un pas décisif : la question du le temps en tant qu'objet doué d'une existence propre est réglée comme une évidence puisque nous sommes tout simplement capables de le penser, tandis que les paradoxes concernant sa problématique sont automatiquement déplacés du temps objectif à la temporalité comme catégorie de la perception humaine :

Les termes futur et passé figurent désormais comme adjectifs : *futura et praeterita*. [...] Nous sommes en effet prêts à tenir pour des êtres, non le passé et le futur en tant que tels, mais des qualités temporelles qui peuvent exister dans le présent sans que les choses dont nous parlons quand nous le racontons ou les prédisons existent encore ou existent déjà.¹

En tant que catégorie, la temporalité « a son lieu » dans l'âme des hommes. « Avoir lieu » prend par là pleinement du sens, puisque l'âme donne au temps l'extension qui ne se trouve pas dans l'espace réel. Ricœur affirme donc qu'il n'y a pas de présent, passé et futur, mais un « triple présent » où les trois temporalités sont liées dialectiquement en formant le dispositif temporel : lorsqu'on fait une expérience dans le présent, les impressions restent gravées dans la mémoire, selon le modèle de la *tabula rasa* qu'Augustin reprend du *De Anima* d'Aristote ; selon le même principe, le présent se projette en avant vers les signes et les causes du futur. Le présent est donc le passage de l'intention subjective (*intentio animi*) vers l'avenir à un état la distension (*distentio animi*) d'où le sujet se souvient des choses qui reposent dans le passé, dans la mesure où il y a une mémoire qui les a enregistrées.

¹ Paul Ricœur, *Temps et récit I*, cit., p. 26.

Ricœur donne ainsi peut-être la meilleure définition possible de la temporalité selon le point de vue phénoménologique. On s'aperçoit pourtant que cette définition pose des problèmes ultérieurs aux apories dans la réflexion augustinienne : Ricœur veut montrer le fonctionnement de « l'expérience du temps », mais ce qu'il fait vraiment, c'est de donner « le temps (au sens de "cadre") de l'expérience », c'est-à-dire la temporalité comme une sorte d'outil que Dieu a concédé à l'homme pour se débrouiller dans le monde de la finitude, où tout est destiné à passer. Le présent en soi-même « n'est plus seulement caractérisé par ce qui ne demeure pas, mais par ce qui n'a pas d'extension »¹, mais en effet, il n'est que le trait d'union, transitoire et éphémère, du futur au passé, dépourvu de sens en lui-même. Le fait qu'il n'y a pas de présent à proprement parler a pour conséquence aussi la disparition du présent dans le passé et du présent dans le futur, à savoir le temps imparfait et le futur proprement dit, alors qu'il n'y a qu'un passé parfait, un *praeteritum*, c'est-à-dire de l'expérience vécue [*Erlebnis*], et un futur antérieur : « ce que j'anticipe, c'est non seulement le commencement de l'action, mais son achèvement ; [...] je vois son commencement comme le passé de son achèvement futur ; nous en parlons alors au futur antérieur »².

Les temps dont parle Augustin sont dès à présent morts, puisque le futur comme imprévu n'est pas contemplé. Significativement, l'exemple décisif pour la solution des apories qui concernent la dynamique du triple présent est celui « de la récitation par cœur d'un vers »³, dont les traits fondamentaux sont les mêmes que la notion musicale de la durée humaine : lorsqu'on écoute une pièce musicale, le son présent n'a aucune signification par lui-même, il ne prend en effet du sens pour nous qu'en le considérant selon la relation au son antécédent et au son successif. La source augustinienne de cet exemple donne à l'expérience humaine un caractère pleinement relevant de la planification anticipée des événements, où le passé est la mémoire qui enseigne, et le futur l'attente de quelque chose qu'on connaît ou qu'on imagine déjà : « L'aporie se résout si l'on parle non des syllabes

¹ *Ibid.*, p. 23-24.

² *Ibid.*, p. 29, note.

³ *Ibid.*, p. 36.

qui ne sont plus ou pas encore, mais de leurs empreintes dans la mémoire et de leurs signes dans l'attente »¹.

Dans ce modèle, la possibilité même du pur événement, à savoir d'un morceau d'expérience significatif dans et pour le moment et l'espace où il se passe, et par là indépendant des dispositifs des projections temporelles, n'est pas prise en compte. Le présent dans le temps humain signifie essentiellement caducité, il ne trouve sa plénitude que dans le non-temps de l'éternité qui se définit seulement par négation des conditions de l'expérience humaine, et donc au delà d'une différence ontologique indépassable : « Le présent éternel ne paraît être une notion purement positive qu'à la faveur de son homonymie avec le présent qui passe. Pour le dire éternel, il faut nier qu'il soit le transit, passif et actif, du futur vers le passé². » Le seul rapport que le temps humain peut avoir avec l'éternité, c'est celui de l'attraction rédemptrice que la condition humaine, depuis sa négativité, peut éprouver pour l'éternel de la condition divine. Ricœur, qui tout au long de son analyse du texte augustinien évite sa réduction à la pure spéculation pour en souligner l'appartenance au genre de l'hymne, le chant ayant pour but la communion avec la divinité, généralise l'exemple du vers récité par cœur à la condition humaine comprise dans son rapport au plan ontologique de l'éternité : « L'intention n'est plus alors l'anticipation du poème tout entier avant la récitation qui le fait transiter du futur vers le passé, mais l'espérance des choses dernières »³. C'est grâce à cette dialectique chrétienne entre temps et éternité que s'établit « une hiérarchie de niveaux de temporalisation, selon que cette expérience s'éloigne ou se rapproche de son pôle d'éternité. »⁴ Ricœur nous permet de comprendre mieux le paradigme de l'expérience selon sa formation à l'intérieur du genre romanesque : les trois principes de non-délégation, de la cumulation ou de la *tabula rasa* peuvent bien être expliqués séparément, mais ne trouvent leur signification finale que s'ils sont compris dans une certaine dialectique de l'instant et de la durée.

¹ *Ibid.*, p. 37.

² *Ibid.*, p. 48, note.

³ *Ibid.*, p. 50.

⁴ *Ibid.*, p. 51.

La deuxième position appartient à Roland Barthes, qui dans les notes pour son dernier cours au Collège de France, publiées en 2001 sous le titre *La Préparation du roman* (1979-1980), considère la narration comme la conséquence d'un événement singulier, duquel peut dériver un flux discursif potentiellement dérégulé et infini. Autrement dit, les genres narratifs comme le roman se distinguent des autres formes littéraires surtout à cause de leur extension, pour laquelle il n'y a pas de véritable convention à respecter, à la différence de la poésie dont le fonctionnement dépend de sa densité. Toutefois, entre narration et poésie, il ne s'agit essentiellement que d'une différence d'attitude face au même motif générateur que Barthes identifie avec l'instant d'un événement.

Toute la première partie de son cours sur la préparation du roman est consacrée à la définition d'une forme littéraire de l'instant qu'il trouve auprès du genre du haïku, « degré zéro » d'une poétique du moment présent. La deuxième partie du cours est concernée par le roman, mais surtout par la « volonté d'écrire »¹, les conditions pratiques de l'écriture et les implications existentielles d'une forme narrative qui n'a pas de limites à son extension, mais ce déploiement n'est qu'une attitude de détente d'une même intention instantanée, que Barthes identifie à un procès d'individuation qui commence par l'isolement d'une section de temps unique et d'une section singulière d'espace correspondante, ce qu'on appelle « une circonstance » : « Nous comprenons donc que le haïku va vers une individuation intense, sans compromission avec la généralité – malgré et en se servant du code des saisons, c'est-à-dire en trichant avec la loi de l'Instant vécu, souvenu »².

Cette connexion entre le temps et l'espace dans une cellule unique demande la présence d'un sujet, ce qui nous renvoie au principe de non-délégation : « Disons, Individuation : notion qui consiste à reporter l'irréductibilité, la nuance fondatrice, le Tel, le Spécial, de l'*individu* (sujet civique et psychologique) à tel moment de cet individu : donc, tout de suite, au Temps qu'il fait, à la couleur, au

¹ Roland Barthes, *La Préparation du roman*, *op. cit.*, p. 33-34 : « Dire qu'on veut écrire, voilà en fait la matière même de l'écriture ; seules donc les œuvres littéraires témoignent du Vouloir-Écrire [...]. Proust a écrit le [...] geste du Vouloir-Écrire [...] le seul grand Récit que suit la *Recherche du temps perdu* [...] »

² *Ibid.*, p. 74.

phénomène – à « l'âme » [...] en tant qu'elle passe et ne revient pas »¹. Cette individuation, que Barthes résume dans la notion de « *Nuance* », implique donc une différence décisive pour l'individuation de chaque instant, alors que le temps comme succession fait justement le contraire : voir les moments comme tous égaux, toujours remplaçables, toujours dans l'acte de passer. Le principe de non-délégation prend donc un sens actif, allant au-delà de la pure présence du sujet et de la responsabilité de l'action, pour devenir l'instant de la reconnaissance du présent en tant que tel.

L'instant donne un « sentiment d'existence », capable de se justifier par la seule force de son évidence immédiate. Le fait irréductible et non répétable d'être ce qu'on est là où on est dans le moment où on est suffit pour remplir la vie singulière de sens : « *découvert à fond*, le Temps qu'il fait suscite en nous ce seul discours (minimal) : qu'il vaut la peine de vivre². » L'instant ne prend pas sa signification profonde seulement à travers sa relation au passé et au futur, mais aussi par l'identité avec soi-même : l'existence se trouve justifiée dans ces moments d'intensité plutôt que dans un mécanisme de succession temporelle.

Enfin, le dernier trait essentiel à la définition des plénitudes instantanées est leur caractère involontaire : « il arrive au haïku de représenter le *tilt*, le *c'est ça* : apparition brusque du référent dans la promenade (de la vie) et du mot dans la phrase »³, qui « bloque l'interprétation », à savoir la possible substitution d'un objet par le signe. Si on pense à la mémoire involontaire il s'agit effectivement d'une expérience instantanée et qu'il est impossible de prolonger ou répéter dans le temps réel, comme il advient dans l'expérimentation scientifique. Cette temporalité oblige donc à concevoir une forme de subjectivité qui ne soit pas réductible à la volonté, au moi, à la rationalité.

Les trois principes qui constituaient la conception propriétaire, cumulative et active de l'expérience s'affirment dans le roman moderne dès son origine. En tant que narrateurs, Proust, Joyce et Kafka conçoivent une forme d'expérience

¹ *Ibid.*, p. 78.

² *Ibid.*, p. 84.

³ *Ibid.*, p. 125.

différente, qui peut être identifiée si on la considère du point de vue de la rupture, ou d'un inversement de ces aspects. Cette transformation ne devient pas consciente chez ces auteurs au même moment : chez Kafka, elle est présente en forme de motifs qui reviennent occasionnellement dans son écriture privée, dans ses notes de journal et dans sa correspondance, mais se trouve condensée dans les aphorismes notés pour la première fois dans les cahiers *in-octavo* entre 1917 et 1918 ; chez Joyce elle fait l'objet de la formation esthétique du personnage de Stephen Dedalus, et devient explicite dans le troisième chapitre de *Ulysse* ; dans le cas de Proust, elle apparaît déjà dans son premier roman inachevé, *Jean Santeuil*. Dans les chapitres suivants, à travers l'exemple de Joyce, Kafka et Proust, nous allons analyser la mutation que l'idée d'expérience subit au sein de la narration moderniste. Notre hypothèse est que chez les trois auteurs il est possible de trouver un nouveau paradigme d'expérience, qui nous éloigne du modèle décrit par Ricœur et nous rapproche de la poétique des instants que Barthes formule dans le cours sur *La Préparation du roman*.

VIII. 3 Vitalisme chez Proust et Joyce

Dans leurs débuts littéraires, Proust et Joyce partagent un optimisme épistémologique à l'égard des possibilités qu'a l'artiste de comprendre la vie au delà du sens commun. La notion même de « vie » est donc en même temps questionnée dans sa signification et mise au centre de la tâche d'artiste. Cette relation rapproche la première esthétique de Proust et Joyce de celle des pragmatistes et des « philosophes de la vie », chez lesquels « il ne s'agit pas de mettre en évidence ce qui serait latent dans d'autres formes de vie et pleinement réalisé dans l'homme, mais au contraire de manifester des formes d'expérience communes à partir desquelles prennent tout leur sens les différenciations¹. »

La problématisation du concept de vie ne relève donc pas tellement des réalités cachées, comme par exemple la vie psychique ou les mécanismes sociaux : elle est thématifiée plutôt qu'analysée, au niveau de ses manifestations

¹ Didier Debaise, « Introduction », in *Vie et expérimentation. Peirce, James, Dewey*, Paris, Vrin, 2007, p. 12.

les plus superficielles et spontanées, en les envisageant sous plusieurs angles. La vie semble ne plus désigner seulement « l'histoire d'un homme », plus ou moins édifiante ou exemplaire ; c'est sa signification holiste et incontournable qui lui fait hériter la fonction d'instance totalisante appartenant à l'idée ou au concept dans les modèles épistémologiques antérieurs. D'autre part, c'est comme si la vie particulière devenait relative aux yeux mêmes de l'individu à qui elle appartient, c'est-à-dire un objet détaché qu'on peut regarder du dehors, comme s'il était possible de suspendre notre participation en se créant un point d'observation neutre : de cette manière, elle est constituée comme un ensemble autonome et homogène, fermé sur soi-même, et par conséquent il apparaît impossible de partager une idée commune de la vie.

Cette énigme de la séparation entre la vie au sens holiste du terme de la vie individuelle, constitue la base de la première réflexion esthétique de Joyce ainsi que le dilemme de Jean Santeuil divisé entre les « moments privilégiés » où il expérimente le bonheur et l'ennui qui gâchent la plupart de ses jours. En revanche, chez Kafka ce moment de confiance dans la vie et l'expérience vécue est absent : tandis que Proust et Joyce posent l'idéal esthétique respectivement *post rem* et *in re*, donc après et durant l'instant réel de la présence humaine dans le monde, chez Kafka la vie est compromise d'avance par une transcendance objective *ante rem*, avant donc que le sujet commence effectivement sa vie. La notion kafkaïenne d'expérience sera donc traitée dans le chapitre suivant où l'on considérera la crise moderniste du « paradigme » de l'expérience.

« L'alphabet de la vie » : expérience et monde sensible dans Jean Santeuil

L'expérience n'est pas un objet mais une catégorie, une modalité de la connaissance différente de celle, abstraite et conceptuelle, qui s'effectue à la fois comme essai de la réalité et comme compétence pratique. Du point de vue philosophique, il s'agit de la nature propre au roman pour exprimer une vérité, comme le dit explicitement Vincent Descombes à l'égard de la *Recherche* : « Dans la forme romanesque, la "recherche de la vérité" ne sera plus une recherche

de l'Absolu au sens des idéalistes. Ce sera une recherche de l'Absolu au sens de Balzac. Puisque nous sommes dans un roman, la Vérité et l'Absolu prennent par force une figure factuelle¹. » C'est pourtant la notion commune des « faits » qui est remise en discussion : la simple opposition entre connaissance empirique et savoir théorique ou philosophique est fourvoyante à cause de la modification du rapport entre le narrateur et les faits.

Le récit de la *Recherche* est le domaine exclusif du sujet qui la raconte, et seul le Narrateur en possède les clés : ni Dieu, ni la Nature, ni la Science ou la Philosophie ne justifient cette réalité ; rien d'autre que le fait qu'elle a été vécue par le sujet protagoniste lui donne du sens. Tout une partie de la critique proustienne, à partir de l'essai de Gilles Deleuze sur *Proust et les signes*, théorise pourtant cette disparition du sujet et une opposition ferme à la logique abstraite dans la *Recherche* à l'avantage d'un monde sensible pré-linguistique et préconscient. Dans le chapitre « Antilogos »², Deleuze remarque que partout dans la *Recherche*, Proust oppose « le monde des signes et des symptômes au monde des attributs, le monde du *pathos* au monde du *lógos*, le monde des hiéroglyphes et des idéogrammes au monde de l'expression analytique, de l'écriture phonétique et de la pensée rationnelle³. » Le procédé de l'apprentissage des signes mène le narrateur

d'un état d'âme, et de ses chaînes associatives, à un point de vue créateur ou transcendant [...]. Précisément parce que la réminiscence va d'associations subjectives à un point de vue originaire [...] *hors de l'individu constitué, [...] transférée à la naissance d'un monde individuuant*.⁴

Le trait distinctif de la prose proustienne serait cette énonciation impersonnelle et magmatique, qui ne renvoie pas dans sa généralité aux idées et aux raisonnements, mais au contraire à l'unité créatrice de la vie sensible où chaque fragment est traversé par des forces et puissances supra-individuelles.

Le même dualisme structural est mis en relief dix ans plus tard par Jean-Pierre Richard dans son livre sur *Proust et le monde sensible* ; selon lui, la

¹ V. Descombes, *Proust, philosophie du roman*, op. cit., p. 30.

² G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 127-139.

³ *Ibid.*, p. 131.

⁴ *Ibid.*, p. 134.

structure entière de la *Recherche* ne serait pas de nature idéale mais substantielle, comme un tissu, « devenue donc palpable, consommable comme une entité sensible. Dans ce velours la matérialité coïncide bien avec la signification »¹. La critique la plus récente reprend, en les radicalisant même, ces positions, d'une manière qui éclaircit aussi les implications philosophiques : il s'agit d'arracher Proust au platonisme et à tout idéalisme, pour restituer un Proust aristotélien et phénoménologue, qui ne vise pas à la synthèse structurelle des fragments de réel, mais cherche à exprimer, avec rien d'autre que le langage, le « pur sensible ». En accusant le même Deleuze de « succombe[r] donc à une forme d'idéalisme en faisant de l'art chez Proust le lieu spécifique de l'immatériel »² lorsqu'il sépare les « signes » des choses mêmes dans leur matérialité, Anne Simon interprète la « vérité » des choses comme relevant spontanément de leur apparence :

Le réel n'est pas un simple donné qu'il s'agit rétrospectivement de constater pour le transcrire. Dans la vie même, dans l'actualité de l'instant présent, la réalité s'ouvrait déjà sur des horizons. Ce qu'il s'agit de retrouver [...] [c'est ce] qui n'était pas conscient alors, mais qui structurait pourtant le présent.³

Ainsi l'écriture ne fait que « traduire l'expérience » au sens le plus concret et immédiat du terme, pour utiliser l'expression employée récemment par Jean-Claude Coquet⁴. En général, le terme « réel », employé avec ses résonances lacaniennes au lieu de « réalité », fait allusion à l'idée d'une couche de l'existence réfractaire à toute symbolisation linguistique, mais surtout à la conscience et à la raison. Tout comme Deleuze et Richard, la perspective adoptée par Anne Simon s'appuie sur les passages où Proust dénonce l'intelligence, l'observation désintéressée des « faits », la « vérité logique ». Il s'agit donc toujours, finalement, de marquer un dualisme, dont les pôles peuvent pourtant se mêler, quand par exemple la vie sensible prend les instances d'être et de vérité du *cogito*: dans son *Discours de la méthode*, Descartes affirmait que les choses sont réelles quand le sujet peut les penser, tandis que dans la vie sensible et dans le rêve la

¹ J.-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, op. cit., p. 223.

² A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, op. cit., p. 84.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ Jean-Claude Coquet, « Comment traduire l'expérience ? », in *Revue d'études proustiennes*, 2015, n° 1, *Traduire À la recherche du temps perdu*, sous la direction de Geneviève Henrot Sostero et Florence Lautel-Ribstein, p. 15-24.

conscience est trompée systématiquement. Chez ces commentateurs on a par contre affaire au renversement pur et simple du dualisme cartésien, obtenant ainsi une paradoxale idéalisation et sanctification de la sphère sensible.

Proust se réfère pourtant souvent à un écart entre les manifestations les plus immédiates de l'expérience et de la vérité de l'art : en mentionnant à plusieurs reprises l'existence d'« essences intimes », du « vrai moi » et des « objets intérieurs », Proust semble nous suggérer que de la vie à l'art il y a un écart que l'artiste semble devoir dépasser plutôt que combler, comme il arrive lorsque le personnage principal a des instants de révélation, de bonheur et de plénitude. Ces moments d'inspiration sont déjà présents dans *Jean Santeuil* à peu près sous la forme qu'on retrouvera dans l'épisode de la madeleine : éprouver dans le présent une sensation identique à celle expérimentée dans le passé nous donne à la fois un moment prolongé de bonheur et une illumination rétrospective sur notre expérience vécue.

Toutefois, la distinction entre la mémoire volontaire, l'imagination et le phénomène de la mémoire involontaire n'est pas aussi nette que dans la *Recherche* ; le narrateur insiste plutôt à l'égard du rôle purement et simplement conservateur de la mémoire. « Le temps » devient ainsi, grâce au souvenir « notre temps »¹ : « le souvenir conserve le passé sans le mutiler, et ce qui était uni dans la réalité reste uni dans notre mémoire [...] rien de ce qui a passé en nous n'en disparaît complètement². » Le contenu de la mémoire dans *Jean Santeuil* est toujours anodin puisque le passé, qui « dans notre souvenir est si réel, il est si impossible qu'il soit autre chose »³, n'a d'autre fonction que celle de confirmer le présent : « il est plus troublant peut-être encore de voir non plus ce qui a subsisté, mais ce qui s'est fait, ce que la vie qui, tout en semblant passer, est bien quelque chose, a laissé, a changé »⁴. Grâce à elle on obtient une image harmonieuse et cohérente dans le rapport du sujet à lui-même et une réconciliation avec la réalité extérieure ; comme dans la *Recherche*, le trait essentiel de cette cohérence est qu'elle n'est pas une construction de l'intelligence *a posteriori* : au contraire le

¹ *Ibid.*, p. 319.

² *JS*, p. 294 ; p. 765.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid.*, p. 318.

personnage la trouve comme déjà donnée d'avance, il ne fait que la découvrir en lui-même.

C'est pourtant à partir du moment où on met cette vie en rapport avec la littérature qu'il s'établit une ambivalence au sein de sa cohérence immanente. Dans la *Recherche*, la rencontre du protagoniste avec son auteur préféré l'égaré, puisqu'il ne peut rien trouver dans la personnalité de l'écrivain de ce qu'il avait ressenti en lisant ses livres : « Mais certes, rien dans sa vie, dans son visage et même dans sa conversation ne pouvait vous faire pénétrer plus avant dans la connaissance de ces créatures mystérieuses que probablement il ne nous est pas donné de pouvoir approcher de plus près qu'à travers le cristal précieux de ses livres¹. » On trouve ici, anticipés et mêlés ensemble, le refus des relations entre l'art et la vie à la base du *Contre Sainte-Beuve* et la figure de l'écrivain Bergotte, l'auteur préféré du protagoniste de la *Recherche* dans son enfance, et dont la rencontre sera pour lui si décevante. C'est pourtant quelques lignes avant, dans le même fragment, qu'on pouvait trouver une considération apparemment de sens opposé à cette dernière, et qui complique remarquablement la séparation entre l'art et la vie : « Car notre vie, quelle qu'elle soit, est toujours l'alphabet dans lequel nous apprenons à lire et où les phrases peuvent bien être n'importe lesquelles, puisqu'elles sont toujours composées dans les mêmes lettres². »

Une expression comme « l'alphabet de la vie » ne reviendra pas dans la *Recherche*, elle permet pourtant d'éclaircir chez Proust ce lien paradoxal, commun aux auteurs modernistes, entre autonomie esthétique et primat de l'expérience. L'énigme s'explique évidemment lorsqu'on constate une ambivalence à l'intérieur du concept de vie. Elle présente un aspect particulier et accidentel (le « visage » et « la conversation ») que le narrateur marque immédiatement comme inessentiel et insignifiant pour la vérité esthétique ; il y a aussi une autre image, holiste et intérieure de la vie, qui n'est pourtant pas à confondre avec l'intelligence ou la conscience. Cette vie nous rappelle plutôt les principes à la base du paradigme narratif de l'expérience : non-délégation, accumulation et transformation.

¹ JS, p. 478.

² JS, p. 477.

Dans l'extrait suivant le narrateur anticipe par une prolepse le point de vue de Jean adulte ayant accumulé un capital d'images mnémoniques dont il est le seul à pouvoir profiter :

Jean y adorait, dans son souvenir, de la vie, de cette vie qu'un collectionneur devant un tableau, un père devant son enfant, tel devant une étoffe, devant un chien, regarde, essaie d'embrasser, jusqu'à délirer en la sentant elle-même devant lui. Ici c'était plus, c'était sa vie, c'était ce goût que les choses ont eu pour nous et que pour nous seuls elles ont gardé.¹

Les moments vécus par le sujet constituent déjà un patrimoine de vérité et de beauté intérieure que la mémoire permet de contempler comme s'il s'agissait d'œuvres d'art. Il s'agit d'une conception privée de l'expérience qu'imprègne tout le récit du premier roman proustien. Dans l'épisode de la première nuit à Beg-Meil, le narrateur nous montre la confiance que place Jean dans les objets de sa chambre à Paris : « le fauteuil, le lit, les rideaux de la chambre de Jean étaient devenus des créatures assez semblables à lui »², en transformant cet espace physique dans « une âme éparse autour de lui ». Par contre, la nouvelle chambre de Beg-Meil est pleine d'objets qui lui sont étrangers pour le simple fait qu'ils ne lui appartiennent pas :

Quand il ouvrit la porte de ce qu'on avait appelé, comme pour profaner le passé et pour faire peser déjà sur lui l'avenir, « sa chambre », qu'il aperçut dans un ordre inconnu mais qui semblait se connaître deux chaises qui ne lui disaient rien mais paraissaient se répondre, une glace avec la dureté de laquelle riait ironiquement le marbre d'un lavabo où on n'avait pas encore mis de serviettes (oh ! les serviettes mises par Eugénie dans sa chambre, sa chambre à lui, [...]), il [se] sentit malgré lui diminué, durci, épointé pour pouvoir pénétrer dans ces choses étrangères que la sympathie ne lui ouvrait pas, briser le faisceau de ces forces qui semblaient lui être opposées, se faire un chemin dans ce monde compact, dur et glacé.³

C'est en raison de la présence d'un ordre nouveau « comme pour profaner le passé », d'une harmonie qui ne relève pas du sujet, que son expérience est interrompue, incapable de poursuivre.

Souvenir et sphère privée sont alors à peu près identiques. Le passé, dans la mesure où l'on peut y projeter des vies privées, a une valeur esthétique, comme

¹ *JS*, p. 317-318.

² *Ibid.*, p. 357.

³ *Ibid.*, p. 357-358.

dans les cas des tableaux anciens, dont la source de plaisir pour qui les admire s'est détaché de leur contenu particulier pour devenir « des images du temps » :

C'était l'image d'un temps où l'on se plaisait à voir devant soi la peinture des plaisirs galants, à la figuration desquels nous avons repris goût, en nous prêtant par l'imagination à l'idéal divers des époques passées. [...] Car les objets qui furent aimés pour eux-mêmes autrefois, sont aimés plus tard comme symboles du passé et détournés alors de leur sens primitif, comme dans la langue poétique les mots pris comme images ne sont plus entendus dans leur sens primitif.¹

La dernière phrase de cet extrait contient déjà une explication du principe que le narrateur de la *Recherche* résume comme le procédé métaphorique : comme les mots prennent un autre sens lorsqu'ils sont détournés par une image sans perdre toutefois leur signification originale, la distance des choses du passé change leur signification par la seule force de la durée. Selon le narrateur de *Jean Santeuil*, l'aura des œuvres d'art anciennes et l'inspiration du poète qui présente ses objets dans le souvenir de son expérience privée sont des phénomènes de même nature, « nos poèmes étant précisément la commémoration de nos minutes inspirées, lesquelles sont déjà souvent une sorte de commémoration de tout ce que notre être a laissé de lui-même dans des minutes passées »². La durée est donc pleinement valorisée par l'opposition nette avec le présent de la contingence : « indifférents à la vie réelle [...] dégagés *un instant* de la tyrannie du présent, nous sentions *quelque chose qui dépasse l'heure actuelle*, l'essence de nous-même³. »

Ce dernier extrait montre une évolution de l'ambivalence au sein du concept de vie, entre la surface des accidents et l'essence intérieure montrée par la mémoire, à une ambivalence au sein de la temporalité : on a affaire à un présent purement contingent (« la tyrannie du présent » et de la « vie réelle ») contredit par un présent plein où « l'instant » contient « quelque chose qui dépasse l'heure actuelle ».

L'art a pour objet la dimension privée et personnelle soustraite à la nécessité de la contingence quotidienne pour affirmer une autre nécessité, correspondant à la « vraie » essence intime des choses. Cette vie intérieure n'est pas à confondre

¹ *Ibid.*, p. 723.

² *Ibid.*, p. 521.

³ *Ibidem* (nous soulignons).

avec l'inconscient, bien qu'elle reste antithétique par rapport à la normalité de la conscience : elle ne parle pas une autre langue, ne relève pas de l'observation ou de la réflexion sur soi-même, ni d'associations libres au niveau du langage. Dans le passage vers sa réalisation esthétique, la vie se montre plutôt avec une cohérence nouvelle grâce à l'acquisition du caractère passé par les choses présentes, « tant les scènes de la vie nous semblent toujours, au moment de s'évanouir en d'autres, comme déjà des scènes de notre mémoire¹. » Autrement dit, ce qui revient au même, « comme dans un tableau figurant les plaisirs de ceux qui seront un jour les seigneurs d'autrefois »².

Deux conséquences concomitantes au niveau de l'esthétique du roman sont à examiner : la transposition des vérités d'ordre général du monde de l'action et de l'interaction à la sphère intime et privée ; le passage d'une valorisation projective dans le futur de l'expérience à une rétrospection par le moyen du souvenir.

En premier lieu, dans les aventures de la vie intime du protagoniste, le narrateur parle des essences, intimes et privées, domaine exclusif du personnage, mais aussi de vérité universelle et donc commune à tous. Ce jeu rhétorique est fondé sur le caractère « désintéressé » de la mémoire, que nous trouvons dans la description d'un mécanisme très similaire à celui de la mémoire involontaire :

Réalité qui est celle que nous ne sentons pas pendant que nous vivons les moments, car nous les rapportons à un but égoïste, mais qui, dans ces brusques retours dans la mémoire désintéressée, nous fait flotter entre le présent et le passé dans leur essence commune [...], essence qui nous trouble parce qu'elle est nous-même [...].³

Évidemment la présence d'une « essence commune » entre les moments du passé et ceux du présent nous renvoie au phénomène de mémoire involontaire, mais sans l'opposition au souvenir volontaire par laquelle elle est introduite dans la *Recherche*. L'opposition se joue plutôt au niveau immanent de l'expérience, entre une contingence « égoïste » et particulière et un passé désintéressé qu'on peut contempler. Ce « nous-même » qu'on découvre ainsi est une « réalité » alternative à celle du présent de l'action.

¹ *Ibid.*, p. 725.

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, p. 537.

Cette réalité se montre dans un autre épisode, celui où l'on assiste à deux moments qui se correspondent à des moments distants. Jean retrouve au cours d'une soirée mondaine un cycliste qu'il avait vu pendant un voyage en train à Penmarch et dont il ne gardait plus aucun souvenir conscient. Reconnu par son interlocuteur, Jean peut se rappeler l'ensemble de cette expérience, les détails du train où il voyageait et les deux femmes dont l'une lui avait donné l'impression d'être « tout à fait autrement qu'une femme bien », et dont il vient de découvrir grâce aux explications de l'ami la conduite impeccable et la noblesse des relations. Une fois retiré, Jean réfléchit sur l'effet qu'a eu sur lui cette rencontre fortuite :

Mais une fois en voiture, de ce petit chemin de fer de Pont-Labbé disparu à jamais de sa mémoire et auquel sans le hasard de cette phrase il n'aurait sans doute jamais pensé de sa vie et à qui personne après n'aurait plus jamais pensé puisque personne d'autre ne l'avait vu, mais qui maintenant filait dans le soleil couchant devant ses yeux, ce qui le frappait le plus ce n'était pas ce qu'étaient les deux dames, mais que ce bicycliste qu'il croyait ne plus jamais revoir, qui faisait partie du paysage comme l'appui du chemin de fer, comme les arbres, comme *tout ce qui était devant ses yeux alors sans qu'il pût y voir une volonté qu'il connût*, fût son ami aujourd'hui.¹

Dans le présent de l'action, le moi est toujours au centre du monde, pendant que le reste ne diffère pas des sujets des peintures ou des personnages romanesques qui lui passent devant « sans qu'il [puisse] y voir une volonté qu'il connût ». C'est donc grâce à ce moi que ce monde existe et trouve un sens, mais alors qu'il resurgit en forme de souvenir après la rencontre accidentelle avec l'un de ses protagonistes, ce monde qui n'était là que pour faire le fond inerte du sujet prend une réalité que la contingence de l'expérience empêche de reconnaître.

En second lieu, et selon l'idée que le souvenir modifie la perspective sur le passé, montrant les événements d'un angle nouveau, le phénomène de l'inspiration poétique, si lié qu'il est à la reconnaissance du passé vécu, n'est pas la répétition virtuelle de ce même passé, telle qu'il fut, ni son évaluation « après coup » mais quelque chose de nouveau,

que mon imagination n'avait pas connue, qu'elle recueille en cet instant, la goûtant, je ne sais si c'est dans l'odeur que je sens ou dans la même odeur que ma mémoire

¹ *Ibid.*, p. 701, (nous soulignons).

lui présente, plutôt j'aime à le croire [dans] l'essence commune aux deux, [dans] l'identification des deux, comme s'il fallait une telle chose pour qu'une sensation perdît ce quelque chose de personnel qu'elle a dans le présent qu'on perçoit, et que la mémoire ne peut pas lui retirer. Car ce sont les croquis rangés du présent qu'elle garde mais qui est resté le présent.¹

Quand le futur n'est qu'une projection personnelle, c'est dans le passé vécu que se donne le contenu imprévisible de l'expérience, laquelle reste pourtant étroitement privée et, malgré sa vocation à devenir œuvre d'art, irréprésentable :

Et ce que les philosophes disent aussi, que chacune des petites joies, des plus simples événements de ce passé, les autres ne les ont pas sentis comme nous, que nous n'avons pu entrer dans leur manière de sentir ni eux dans la nôtre, *cette idée qui donne parfois un sentiment d'isolement si triste* à ceux qui y réfléchissent, *n'achève-t-elle pas de donner à notre passé ce caractère unique qui fait pour nous de nos souvenirs une œuvre d'art qu'aucun artiste, si grand qu'il soit, ne saurait imiter* et qu'il peut seulement se flatter de nous inciter à contempler en nous ?²

Pour le narrateur de *Jean Santeuil* l'expérience vécue a une valeur absolue qui relativise même l'art à cause de son ineffabilité, selon une position que nous verrons complètement bouleversée dans la *Recherche* : « Mais il y a quelque chose de plus profond en nous qu'une émotion artistique, c'est un peu de nous-mêmes qui, gardé intact et frais dans quelque coin oublié, nous est tout à coup silencieusement offert³. »

En tant que pur contenu vital, l'essence intime des sujets ne s'exprime qu'au cours de la longue durée de leur existence. Pourtant, cette durée ne se manifeste que par un sens de vanité des investissements personnels dans les choses, qui loin de trouver leur valeur objective, se trouvent plutôt appauvries de toute signification lorsque cet investissement, inévitablement, s'adresse à d'autres objets. Dans *Jean Santeuil* ce constat garde sa forme paradoxale et indéfinie :

Si nos amours pour les choses ressemblent à nos amours pour les personnes ou pour les vanités, en ce qu'ils changent d'objet, et que tout ce que nous avons aimé nous devons le quitter avec un regret qui ne peut pas durer pour aimer d'autres choses et d'autres êtres, pourtant nous aurions tort de croire qu'il y a dans ces amours le même néant que dans les autres et que, comme les autres, ils n'ont rien

¹ *Ibid.*, p. 400.

² *Ibid.*, p. 318, je souligne.

³ *Ibid.*, p. 332.

gardé de nous-même. [...] Peut-être [Jean] ne les reverrait jamais. Qu'importe, le désir qu'il sentait encore pour ces choses était pour lui un assez grand signe qu'il ne les avait pas aimées en vain, qu'il avait gardé quelque chose d'elles.¹

Les épisodes animés par les fortes passions ne viennent pas à s'entrelacer dans une trame de faits, ayant perdu tout intérêt : ils ont ainsi également leur spécificité, restant amalgamés dans le désir purement subjectif de Jean. Ce manque de définition est un des aspects de l'état fragmentaire de *Jean Santeuil* : si on peut dire que « à l'époque où Proust écrit *Jean Santeuil*, plusieurs techniques littéraires que Proust utilisera dans *A la recherche* sont déjà définies »², il faut considérer aussi que, tout en restant inachevée, la *Recherche* est un roman accompli dans sa construction. *Jean Santeuil* par contre est encore un recueil d'épisodes, digressions et essais que l'auteur n'a pas réussi à réunir organiquement. Tout en restant attachées à un seul personnage, les remémorations de *Jean Santeuil* ressemblent aux « *moments of being* » dont se composent les derniers ouvrages de Virginia Woolf. L'auteur du *Jean Santeuil* ne trouve pas de solution à ce problème que le narrateur de la *Recherche* pose de manière explicite : « ce que l'être par trois et quatre fois ressuscité en moi venait de goûter, c'était peut-être bien des fragments d'existence soustraits au temps, mais cette contemplation, quoique d'éternité, était fugitive³. » Dans la *Recherche* la réminiscence involontaire devient moins une expérience qu'un lieu géométrique, solution abstraite de la contradiction entre l'instant et la durée nécessaires à l'œuvre. Dans *Jean Santeuil* la mémoire involontaire est encore valorisée en tant qu'événement et contenu, plutôt que comme forme de l'expérience ; dans son évolution finale, celle de la madeleine et des réminiscences à la soirée chez la princesse de Guermantes dans *Le Temps retrouvé*, la mémoire involontaire devient le fondement nécessaire à la logique interne de l'œuvre romanesque.

¹ *Ibid.*, p. 391

² Ian McCall, « *Je* », « *il* », and « *vous* ». *Narrator, Protagonist, and Narratee from "Jean Santeuil" to "A la recherche"*, New York, Peter Lang, 1998, p. 18.

³ *RTP IV*, p. 454.

Joyce : une esthétique de l'expérience

La vie comme notion générale se trouve thématisée chez Joyce de manière encore plus précoce que chez Proust, dans une intervention publique qu'il tient à l'University College de Dublin, le 20 janvier 1900, *Le drame et la vie* [*Drama and Life*], étroitement lié à un article publié la même année sur *Le Nouveau drame d'Ibsen* [*Ibsen's New Drama*]. C'est la première fois que Joyce exprime publiquement ses théories esthétiques, un moment important de sa biographie qu'il décrit minutieusement dans *Stephen le Héros*. Le texte de la conférence reprend quelques aspects de la philosophie de l'histoire contenue dans les *Leçons d'esthétique* hégéliennes, les mêlant aux doctrines wagnériennes de l'œuvre d'art totale. La cible polémique du jeune Joyce est, comme ce sera aussi le cas pour Stephen Dedalus, le contrôle philistin exercé par la morale publique et la religion, qui ont forcé les conventions de l'esthétique classique à faire de l'art une distraction et un moyen pédagogique. À cause de cela, l'héroïsme de la grande tradition théâtrale, la grecque et l'anglaise, n'ont plus de sens à l'époque moderne : « Il faut accepter la vie telle qu'elle se présente à nos yeux, les hommes et les femmes tels que nous les rencontrons dans la réalité, et non tels que nous les montre le monde des contes de fées¹. »

La proposition fondamentale de l'essai joycien est celle d'un réalisme qui se ressent fortement de la tradition du roman français et du drame ibsenien où l'artiste se voit comme un observateur objectif de la société. Joyce cherche pourtant à superposer les tendances les plus modernes, d'où sa lecture progressiste de l'histoire littéraire, avec une conception anhistorique du genre dramatique. Le drame « c'est le simple instinct animal appliqué à l'esprit. [...] C'est la nécessité de tout art. Mais le drame, est de tous celui qui dépend le moins de son matériau. »² Selon une approche qui rappelle beaucoup la méthode hégélienne, Joyce cherche à libérer le genre dramatique de tout accident pour ne laisser percevoir que la « chose en soi » : « On a pu croire parfois que cet esprit avait choisi d'habiter une certaine forme ; mais voici que, lorsqu'on le maltraite, il

¹ J. Joyce, « Le drame et la vie », *art.cit.*, p. 924.

² *Ibid.*, p. 921-922.

s'échappe, et il déserte sa demeure. [...] Il faut donc bien le distinguer de ses demeures passagères¹. » Joyce évite de donner une définition de la constante immuable du genre dramatique, mais il insiste sur son origine informe, animale, irréductible, en l'opposant aux tentatives de lui donner une tâche pédagogique ou une beauté de surface.

De tels principes assimilables à la poétique du jeune Joyce reviendront dans les méditations de Stephen Dedalus : « J'irai plus loin et je dirai que le drame jaillit spontanément de la vie et qu'il est né en même temps qu'elle »² et « L'art est fidèle à lui-même lorsqu'il a pour objet la vérité. S'il devait se produire sur la terre un événement aussi peu souhaitable qu'une réforme universelle, le vrai se trouverait être le seuil même du temple de la beauté³. » Vie et vérité, conçues respectivement comme étant l'origine et le but de l'art se trouvent expliquées aussi au début du texte, dans un passage où Joyce fait la distinction entre le drame et la littérature :

La société humaine est l'incarnation de lois universelles et immuables qu'impliquent et enveloppent les caprices des hommes, leurs coutumes particulières et les diverses circonstances de leur vie. Le domaine de la littérature (domaine fort étendu) est celui de ces mœurs et humeurs accidentelles ; c'est de cela que se préoccupe l'artiste littéraire authentique. Mais le drame, lui, s'attache en premier lieu à exprimer les lois fondamentales dans tout leur dépouillement et leur rigueur divine ; en second lieu seulement il s'intéresse aux agents disparates qui les manifestent à nous.⁴

La littérature prend donc ses objets de la vie commune et ordinaire, « telle qu'elle se présente à nos yeux », afin d'en extrapoler les « lois universelles et immuables », formant ainsi une synthèse entre son actualité historique et son essence originale. La matière de l'art devient alors le monde prosaïque tel qu'il se présente immédiatement, mais transformé par le génie de l'artiste :

Pourtant je pense que l'on doit pouvoir tirer de la triste monotonie de l'existence des éléments dramatiques. L'homme le plus ordinaire, le plus mort d'entre les vivants, peut jouer un rôle dans un drame poignant [...] aussi bien dans le cycle héroïque qu'à

¹ *Ibid.*, p. 920.

² *Ibid.*, p. 922.

³ *Ibid.*, p. 923.

⁴ *Ibid.*, p. 918.

l'époque scientifique, les passions immortelles et les grandes vérités humaines ont su trouver leur expression qui reste impérissable.¹

On sait que tel est l'argument de l'œuvre d'Ibsen de 1881, *Les Revenants*, « dont l'action se situe dans un salon très quelconque, [et qui] a une portée universelle »².

La meilleure définition de l'attitude joycienne telle qu'elle va enfin se réaliser dans *Ulysse*, a été donnée peut-être par Franco Moretti qui le rapproche de la deuxième partie du *Faust*, écrite par Goethe durant sa vieillesse, sous la catégorie d'épique moderne. Même s'il refuse le dogmatisme moral et esthétique, Joyce n'accepte pas non plus l'idée d'une littérature qui s'occupe des purs accidents. Si Proust parvient à donner une formule de la vie authentique dans le processus dialectique de la mémoire involontaire, Joyce n'en fait pas autant : la vie reste une intensité qui puise ses forces dans une réalité à la fois mythique et biologique, parce que d'ordre purement matériel et pourtant archaïque. À la différence de Proust, la critique de l'immanence ne se résout pas par un retournement dialectique de l'expérience sur elle-même, mais par l'élimination de toute médiation culturelle et d'une façon qui rappelle l'indéfinition des expériences fragmentaires du protagoniste de *Jean Santeuil* : la « vie » ne se compose pas selon une trame d'événements mais plutôt comme une substance, concrète et immédiate, mais également fixe et ineffable.

À l'époque de ses premiers séjours à Pola et à Paris en 1904, Joyce écrit quelques notes préliminaires à l'esthétique de l'épiphanie qui formeront la pensée de Stephen Dedalus : Joyce cherche à concilier son engouement pour les ouvrages modernes d'Ibsen, Maeterlinck et d'Hauptmann avec l'enseignement classique d'Aristote et l'esthétique de Thomas d'Aquin. La référence générique à la vie laisse peu à peu sa place à celle, plus articulée et problématique, d'expérience :

Un art qui, se réclamant de la comédie, chercherait à inspirer un sentiment de désir, serait un art impropre ; car le sentiment propre à l'art comique est la joie. Le désir [...] est le sentiment qui nous incite à aller vers un objet ; la joie, au contraire, est le sentiment que provoque en nous la possession d'un bien quelconque. [...] Car le

¹ *Ibid.*, p. 924-925.

² *Ibid.*, p. 925

désir, en nous faisant rechercher la possession d'un objet, nous sort de l'état statique, tandis que la joie nous maintient dans cet état tant que nous possédons l'objet.¹

Posant ainsi la « joie » comme but de l'art comique, puis élevant cette dernière au rang de modèle de toute poétique, Joyce refuse toute téléologie interne et externe à l'œuvre, développant ainsi l'idéal contemplatif qui fait la base de la forme épiphanique. La possession dont parle Joyce n'a rien de concret : les sentiments poétiques sont toujours inspirés par des images, « car le beau est un attribut de la chose vue »².

Posséder signifie donc « apprendre » de manière sensible selon la définition large du terme « *Erfahren* », c'est-à-dire par le plus grand nombre d'expériences possibles avec n'importe quel objet se présentant de façon accidentelle. Joyce insiste sur la généricité des objets esthétiques :

l'acte d'appréhension [*the act of apprehension*] met en jeu au moins deux activités, l'activité de connaissance [*cognition*] ou perception simple, et l'activité de reconnaissance. Si l'activité de perception sensible est, comme toute autre activité, elle-même agréable, on peut dire pour commencer que chaque objet sensible [*every sensible object*] qui a été appréhendé a été et est dans une certaine mesure beau ; et même de l'objet le plus hideux, on peut dire qu'il a été et est beau dans la mesure où il a été appréhendé.³

Joyce cherche évidemment à tirer des conséquences pratiques de la formule thomiste « *Pulchra sunt quae visa placent* », ce qui sera désigné comme « du Thomas Aquinas appliqué » dans le *Portrait de l'artiste* : la réflexion de Joyce s'adresse ici surtout à l'objet d'art, à la notion objective du « beau », et non à sa forme où à l'intention de l'artiste⁴. Tout objet sensible est potentiellement beau, mais pour que sa beauté se réalise, un sujet doit nécessairement le « reconnaître » comme tel, « en raison de la nature, du degré et de la durée de la satisfaction résultant de son appréhension »⁵. La beauté en tant que qualité différentielle des objets (par opposition à la laideur), est donc conventionnellement un attribut du

¹ J. Joyce, « Esthétique (Carnet de Paris) », *ibid.*, p. 1000.

² *Ibid.*, p. 1001.

³ J. Joyce, « Esthétique (Carnet de Pola) », *ibid.*, p. 1003.

⁴ Il ne faut pas oublier l'importance complémentaire de l'intention esthétique, qui transforme la matière en œuvre d'art : « L'art est la façon dont l'homme dispose à un fin esthétique la matière sensible ou intelligible », in J. Joyce, « Esthétique (Carnet de Paris) », *ibid.*, p. 1002.

⁵ J. Joyce, « Esthétique (Carnet de Pola) », *ibid.*, p. 1004.

sujet. Le jeune Joyce élabore pourtant un troisième moment de l'appréhension du beau du point de vue subjectif de l'artiste : « tout objet sensible auquel le qualificatif de “laid” est appliqué dans la pratique, [...] est, dans la mesure où son appréhension a pour résultat, à un quelconque degré, une certaine satisfaction, qualifié pour la troisième fois de beau... ».¹ Joyce suit évidemment le classique procédé dialectique : d'abord tout objet peut être envisagé de manière sensible, et par conséquent on le considère toujours potentiellement beau ; deuxièmement, cette beauté est niée dans la mesure où l'objet est en relation avec l'échelle subjective du goût esthétique ; troisièmement, l'objet est reconnu comme beau par lui-même, pour la satisfaction qu'il donne « à un quelconque degré » de son existence et selon n'importe quelle condition de son « appréhension ».

Reprenant la question du beau dans le *Portrait*, Stephen expose les trois moments où la beauté se manifeste dans la même progression dialectique, en les nommant cette fois selon la terminologie de Thomas d'Aquin : « *integritas*, *consonantia*, *claritas*. Je traduis ainsi : [...] intégralité, harmonie et éclat². » L'*integritas* permet à l'objet d'être reconnu parmi les autres dans son individualité, comme singularité positive ; l'harmonie la considère en tant que « chose » : « complexe, multiple, divisible, séparable, composée de ses parties, résultat et somme de ces parties, harmonieuse³. » Le moment de l'harmonie sous-entend le jugement, mais alors que pour Joyce le jugement dépendait entièrement du sujet, dans l'orthodoxie thomiste de Stephen cela devient un attribut de l'objet, qui est par lui-même « harmonieux » et donc beau. Le troisième moment est enfin celui de l'« éclat », le moment proprement épiphanique :

Nous pourrions être portés à croire qu'il [Thomas d'Aquin] entendait par là le symbolisme ou l'idéalisme, la suprême qualité du beau étant la lumière venue de quelque autre monde, l'idée dont la matière n'est que l'ombre, la réalité dont elle n'est que le symbole. [...] Mais ce n'est là qu'un bavardage littéraire. Voici comment je comprends la chose. Lorsque tu as appréhendé le panier en question comme une chose une, lorsque tu l'as analysé selon sa forme, lorsque tu l'as appréhendé comme un objet, tu arrives à la seule synthèse logiquement et esthétiquement admissible : tu

¹ *Ibidem*.

² J. Joyce, *Portrait*, OC I, p. 739.

³ *Ibid.*, p. 740.

vois que ce panier est l'objet qu'il est, et pas un autre. L'éclat dont il parle, c'est, en scolastique, *quidditas*, l'essence de l'objet.¹

La doctrine de Stephen se résume donc par un objectivisme extrême, même plus radical que celui des écrivains naturalistes, car l'artiste génial se détache de la réalité jusqu'au point de voir les choses comme de purs objets, privés de tout lien organique, mais essentiellement eux-mêmes. À l'autre extrême nous trouvons Leopold Bloom, le sujet impliqué et même incapable de considérer les choses prosaïquement, seulement pour ce qu'elles sont, encore moins d'en tirer leur *quidditas*, la chose-en-soi. Mais déjà à l'époque du *Portrait*, Joyce montrait la stérilité et la contradiction interne à un art totalement objectif, sans implication personnelle et surtout, sans « *appréhension* » subjective.

Les contradictions internes aux premiers projets littéraires de Proust et Joyce sont parallèles à la crise épistémologique qui marque le début du modernisme européen. La crise de la notion d'expérience au tournant du siècle produit plusieurs manifestations dans le débat culturel européen, mais c'est également un aspect clé pour comprendre la maturation des poétiques du modernisme. Dans le cas d'auteurs comme Proust et Joyce elle est une marque de l'évolution interne à leurs projets littéraires, qu'on va constater dans la transformation du vitalisme initial, tandis que chez Kafka il s'agit d'un aspect qui revient sous forme de scepticisme vis-à-vis de l'expérience dès ses premiers écrits.

¹ *Ibidem.*

Chapitre IX. Après l'extase, une insupportable normalité : inaptitude, nihilisme et prose du monde

Dans un essai qui affrontait directement la question de l'expérience, Walter Benjamin synthétisait ainsi l'attitude des intellectuels et artistes contemporains « Désillusion complète sur notre époque, mais aussi revendication sans réserve de celle-ci ».¹ Ce jugement ambivalent a pour objet les conditions de la vie immédiate dans les grandes villes, déjà au centre de la considération sociologique, et qui maintenant ont des conséquences importantes dans tous les champs. La grande crise épistémologique au tournant du siècle ne serait pas provoqué par la décadence de l'idée de vérité et donc des catégories philosophiques, mais par le champ de la connaissance empirique, qui d'après la pensée Hume et puis Kant, la philosophie moderne occidentale a compris comme une catégorie entièrement opposée au modèle cartésien de la connaissance rationnelle, et par là confuse avec la réalité brute et le savoir transmis par la croyance et la superstition populaire.

Le concept d'expérience élaboré par Benjamin est par contre plus raffiné et ambigu : « Quand quelqu'un pénètre une pièce bourgeoise des années 1880, malgré tout le "sentiment de confort" qui peut en émaner, l'impression la plus forte est : "Tu n'as rien à chercher ici" [...] car il n'y a pas ici le moindre endroit où l'habitant n'a pas déjà laissé sa trace »². Cette forme de vie connaît pourtant une crise sans précédent au tournant de siècle, menant selon Benjamin à sa disparition : l'expérience au sens de *l'Erfahrung* était une forme du savoir spécifique, qu'on ne pouvait pas transmettre par les concepts, mais par la reconnaissance réciproque et immédiate entre les individus et les choses. Le trauma de la guerre place l'homme devant une technologie de mort monstrueuse qui ne le reconnaissait pas en tant qu'homme, et qu'il ne pouvait non plus reconnaître. L'architecture rend également compte du changement impliqué par la transformation de la collectivité en masse : « Scheerbart avec le verre et le Bauhaus avec l'acier ont créé des espaces dans lesquels il est difficile de laisser

¹ Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté » [1933], in *Expérience et pauvreté* suivi de *Le Conteur et La Tâche du traducteur*, trad. de Cedric Cohen Skalli, Paris, Payot, 2011, p. 42.

² *Ibid.*, p. 45.

des traces »¹ ; par opposition à la pièce bourgeoise de l'exemple précédent, où le décor de l'espace doit réfléchir la personnalité de l'habitant, l'architecture moderniste a réalisé pour la première fois ce que Marc Augé a nommé le « non-lieu »², des habitations adaptées à héberger la vie sans pourtant en retenir les traces, suivant une pensée qui conçoit le partage de l'espace sur la base de la non-appartenance : « Le verre est en général l'ennemi du secret. Il est aussi l'ennemi de la propriété. »³

La décadence de l'expérience est un produit historique que la Première Guerre mondiale et la nouvelle architecture ont à rendu évident à tout le monde, mais elle relève aussi d'un processus d'évolution des formes de la représentation du réel, dont le roman représente un moment clé :

Le signe premier du processus qui débouche sur le déclin du récit est l'apparition du roman au début de l'époque moderne. [...] Le conteur tire ce qu'il raconte de l'expérience [*Erfahrung*], de la sienne propre et de celle qui lui a été rapportée. Et il en fait à nouveau une expérience pour ceux qui écoutent ses histoires. Le romancier s'est détaché de son environnement. La salle d'accouchement du roman est l'individu dans sa solitude, l'individu qui n'est plus capable d'exprimer sur un mode exemplaire ses désirs les plus importants, qui, n'étant pas lui-même un homme de conseil, ne peut donner le moindre conseil.⁴

Les personnages romanesques ne sont pas capables, selon Benjamin, de vivre pleinement leur vie : leur point de vue est toujours partiel, sinon étrange, comme dans le cas du *Don Quichotte*. Cela relève d'une autre et différente conception de l'expérience, pour définir laquelle Benjamin emploie le terme *Erlebnis*, un quasi-synonyme de *Erfahrung*, mais qui dans l'essai sur le conteur reçoit des attributs antithétiques, tandis que dans l'essai sur la « pauvreté » de l'expérience, il ne concevait pas de succédanés de l'expérience perdue. Il existe donc une image holiste de l'expérience pleine, présente dans les contes de la tradition populaire, où la vie de l'individu est comprise dans le cycle de la vie naturelle : « La mort est

¹ *Ibid.*, p. 46.

² Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle » 1992, p. 100 : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. »

³ W. Benjamin, « Expérience et pauvreté », *op. cit.*, p. 44.

⁴ Walter Benjamin, « Le Conteur » [1936], *ibid.*, p. 61-62.

la sanction de tout ce que le conteur peut rapporter. Celui-ci emprunte son autorité à la mort. En d'autres termes : c'est à l'histoire naturelle que renvoient ses histoires¹. » Grâce à cela, le monde peut encore être enchanté et plein de signification pour l'individu : « la strate des pierres est la couche la plus basse de la création. Pourtant, aux yeux du conteur, elle est immédiatement rattachée à la strate la plus élevée². » Au contraire, pour le personnage romanesque la vie prend une signification restreinte, exclusivement subjective, répondant aux espaces privés accordés par la forme de vie bourgeoise : « Le "sens de la vie" est en effet le centre autour duquel tourne le roman. Mais la quête du sens de la vie n'est rien d'autre que l'expression initiale d'une perplexité avec laquelle le lecteur se voit transplanté justement dans cette vie de papier. D'un côté le "sens de la vie", de l'autre la "morale de l'histoire"³. » Les actions des personnages romanesques servent à donner un sens à leur vie, et n'ont pas par conséquent un sens immanent, un but extérieur ; inversement, le personnage de la fable voit son rôle et le sens de sa présence dans le monde déjà définie dès le début, ses actions répondant à ce rôle et s'adressant à des objets qui lui sont extérieures : tel est le sens d'une expérience « pleine », que selon Benjamin a été irrémédiablement perdu par la forme de vie moderne.

Theodor Adorno ne reprend pas totalement les position de Benjamin à l'égard de l'expérience du point de vue métaphysique⁴, cependant il partage l'opinion qu'une perte irréversible de l'*Erfahrung* a eu lieu dans le domaine esthétique, :

l'identité de l'expérience est brisée, la vie continue et articulée qui seule autorise l'attitude du narrateur. [...] C'est à juste titre que le récit se heurte à l'impatience et au scepticisme de son destinataire, quand il se présente comme si le narrateur avait la maîtrise d'une telle expérience. [...] Raconter quelque chose, c'est avoir quelque chose de *particulier* à dire, et c'est justement cela qu'interdit le monde quadrillé, la

¹ *Ibid.*, p. 76-77.

² *Ibid.*, p. 102.

³ *Ibid.*, p. 86.

⁴ Cfr. Martin Jay, « Is Experience Still in Crisis ? », in *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 141 : « Ce qui indique [...] le fait qu'Adorno n'était pas entièrement satisfait de la formulation que Benjamin avait donnée au problème [de l'expérience], est sa contrariété envers l'idée d'une "expérience sans sujet" [...] cette notion d'"expérience absolue" où ni le sujet ni l'objet ne maintiennent leur identité. »

standardisation et la répétition éternelle. [...] il y a déjà de l'idéologie dans la prétention du narrateur à voir le cours du monde comme un processus d'individuation, à croire que l'individu avec ses émotions et ses sentiments pourrait encore avoir un pouvoir quelconque¹

Adorno expose l'embarras du narrateur contemporain : il se trouve à partager ce qui est par définition non partageable, c'est à dire une expérience personnelle, privée de signification immanente parce que répliquée en série par les autres. Une telle expérience ne peut qu'être indifférente, comme le montrent les romanciers contemporains. Parmi eux, juste après la parution de l'article de Benjamin sur le narrateur son essai sur l'expérience et juste avant de la publication de « Sur quelques thèmes baudelairiens » (1939), Jean-Paul Sartre publie son premier roman, *La Nausée*, où un homme décide de tenir un journal depuis qu'il est devenu incapable d'accomplir des actes simples et habituels, qui tout d'un coup lui semblent absurdes : « Il faut dire comment je vois cette table, la rue, les gens, mon paquet de tabac, puisque c'est *cela* qui a changé. [...] tous ces changements concernent les objets. Au moins c'est ce dont je voudrais être sûr². »

Walter Benjamin s'était déjà aperçu qu'une autre forme de vie est en train de prendre la place du style de vie grand bourgeois qui s'était affirmé au cours du XIX^e siècle, pendant lequel s'affirment la sphère privée des affections, des souvenirs et des sentiments. Le XX^e siècle n'a plus pour centre le foyer familial, où l'expérience est limitée et protégée par le décor d'intérieur, mais procède à l'organisation technologique des grandes masses : « une époque où la possibilité de chanter l'expérience [*Erfahrung*] semblait se volatiliser. Cette époque est la modernité, au sens que Baudelaire a donné à ce mot³. » En contestant la tradition, les modernes contestent aussi évidemment le patrimoine d'expérience partagé et transmis par les générations : « l'expérience [*Erfahrung*] est une affaire de tradition, dans la vie collective comme dans la vie privée. Elle se constitue moins à partir de faits isolés rigoureusement fixés dans le souvenir que *de données*

¹ Th. W. Adorno, « La Situation du narrateur dans le roman contemporain », *art. cit.*, p. 38.

² Jean-Paul Sartre, *La Nausée* (1938), in *Œuvres romanesques*, éd. établie par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 5-6.

³ Walter Benjamin, « [L'expérience vécue] », in *Baudelaire*, éd. par Giorgio Agamben, Barbara Chitussi et Clemens-Carl Härle, Paris, La Fabrique, 2013, p. 945.

*accumulées, souvent non conscientes, regroupées dans la mémoire*¹. » La tradition ne se configure chez Benjamin comme un ensemble de notions abstraites, mais comme quelque chose qui fond inconsciemment les identités collectives et les comportements : l'*Erfahrung* partagée ne donne pas seulement à l'individu un savoir accumulé dans le temps et gardé par la mémoire collective, mais le libère de l'effort de donner « un sens à sa vie », et par conséquent lui permet de simplement agir selon des buts extérieurs, sans vraiment réfléchir à ce qu'il fait, aux causes et aux pourquoi, car on fait tout simplement de cette manière.

Au moment où le sujet devient par contre le seul responsable de ses actions et de sa vie, l'*Erfahrung* change de sens : en absence d'une tradition de l'expérience, celui qui vit encore selon l'expérience partagée s'expose toujours au choc du réel ; en raison de cela, la coutume bourgeoise s'est donnée une autre forme de l'expérience, à laquelle Benjamin se réfère comme à l'*Erlebnis*, ce qui signifie « expérience vécue » ou tout simplement « le vécu ». L'homme moderne ne s'expose pas simplement au monde, selon la notion passive de l'expérience (la nouvelle *Erfahrung* selon Benjamin), mais met une intention dans son action : comme son appartement, toute son interaction avec le monde doit répondre à l'image cohérente de sa personnalité. En d'autres mots, la notion individuelle de la vie a pris la place du collectif dans l'organisation des expériences. Ce qui reste de l'*Erfahrung*, c'est l'exposition directe au danger (*Gefahr*) de la vie telle comme elle est, s'oubliant de soi-même en s'abandonnant à l'arbitre et au « choc » des phénomènes, se laissant surprendre par la réalité qui laisse indifférent l'homme de l'*Erlebnis* :

Le choc amorti de la sorte, paré de la sorte par la conscience, conférerait à l'événement qui l'a provoqué le caractère d'une expérience qu'on fait (*Erlebnis*), l'expérience vécue, au plein sens du terme. L'incorporant directement dans les archives des souvenirs conscients, la conscience éveillée rendrait cet événement stérile pour l'expérience qu'on a (*Erfahrung*) de la poésie.²

Baudelaire, poète de la grande ville moderne, est le modèle pour toute littérature qui veut représenter l'expérience comme choc, en faisant des innombrables

¹ Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens » [1939], *ibid.*, p. 953, nous soulignons.

² *Ibid.*, p. 958.

accidents de la ville le prétexte immédiat de l'inspiration : « Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime, | Trébuchant sur les mots comme sur les pavés, | Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés¹. » D'autre part, il représente aussi la conscience du changement, en témoignant de la destruction qu'il entraîne : « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville | Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ; [...] Paris change ! mais rien dans ma mélancolie | N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs, | Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, | Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs². » Le « choc » de la modernité se fait par le contraste entre la mémoire et la réalité, ce qui est le contraire de l'expérience en tant que correspondance immédiate entre le sujet et l'objet ; la réalité engendre donc un sentiment de « spleen » ou de « nausée », du sujet posé face à un monde qui est devenu spectacle de l'informe, du manque de sens.

Contrairement à la « nausée » qui frappe le protagoniste du roman sartrien comme une maladie de la conscience, ce sont les conditions objectives de l'expérience qui attaquent la subjectivité dans la narration moderniste ; en outre, celle-ci s'interroge sur la possibilité d'une forme de vie alternative à celle permise par l'*Erfahrung*, à travers une revalorisation de l'expérience vécue. Cette reconstruction de la relation immédiate au monde, se fait pourtant en passant par un « moment nihiliste », où l'idée d'expérience se trouve entièrement remise en question. C'est Kafka qui le premier élabore une négation radicale, à laquelle il reste essentiellement fidèle, tandis que chez Proust et chez Joyce on a plutôt affaire à une notion ambivalente de l'expérience dans leurs romans.

¹ Charles Baudelaire, « Le Soleil », in *Œuvres, op. cit.*, t. I, p. 83.

² Charles Baudelaire, « Le Cygne », *ibid.*, p. 87.

IX. 1 Refus du monde dans la première prose kafkaïenne

Une esthétique de l'inexpérience : la Lettre de Lord Chandos par Hugo von Hofmannsthal

Les premiers ouvrages de Franz Kafka sont sans doute les plus représentatifs de la crise de l'« *Erfahrung* » décrite par Benjamin dans son essai du 1933 ; rien de plus étranger à Kafka que la morale de l'histoire posée au début d'« Expérience et pauvreté » : l'*Erfahrung*, que Benjamin présente d'abord comme l'héritage du père pour ses fils, un héritage qui est à la fois un enseignement et un trésor, puisque montrant à ses successeurs le prix d'une vie laborieuse, est vraiment le contraire du rapport que Kafka décrit avec son père Hermann, lequel ne lui a laissé comme héritage que la certitude de sa propre incapacité à vivre. Même avant que le conflit familial s'explicite dans le roman *L'Oublié* et le récit *Le Verdict*, entre 1912 et 1913, Kafka revendique artistiquement cette inaptitude comme étant un aspect de sa poétique personnelle : ce sont les années de l'amitié avec Oskar Pollack, dont l'influence rapproche Kafka de l'esthétique de la rupture avec la génération du néoromantisme allemand. Le membre le plus éminent de cette génération, et le mieux connu par Kafka, était Hugo von Hofmannsthal auteur en 1902 d'un texte célèbre texte critique en forme de dialogue, où un Balzac fictionnel prophétise :

plus l'humanité vivra, plus elle aura tendance à analyser tout ce que lui apporte la vie [*jedem Atemzug des Lebens*], de sorte que même les déceptions, la perte des illusions, ces expériences inévitables [*dieses unvermeidliche Erlebnis*], ne tomberont pas d'une pièce dans le puits profond de l'âme, mais seront réduites en poussière, en atomes : si bien qu'en 1890 ou 1900 on ne comprendra même plus ce que signifiait pour nous ce mot : expérience [*dem Wort "Erlebnis"*].¹

Dans le même dialogue imaginaire, Hofmannsthal attribue une autre prophétie sur son époque à son Balzac fictif : dans ce monde si confus, où le langage ne correspond plus à l'expérience vécue à un tel degré qu'elle n'est plus

¹ Hugo von Hofmannsthal, « Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch » [1902], in *Sämtliche Werke. XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe*, Francfort, S. Fischer, 1991, p. 36.

qu'une image vide, les poètes « sont si habiles à transformer toutes les âmes humaines en échos de leurs extases et de leurs dépressions [...]. Vers 1890, les maladies spirituelles des poètes [...] l'outrance de leur symbolisme qui soumet même les choses moins apparentes, [...] tout cela deviendra la maladie générale des jeunes hommes et des jeunes femmes des classes cultivées¹. »

Oskar Pollack, Max Brod et Franz Kafka étaient des exemples de ces jeunes hommes cultivés, avant-garde culturelle qui à partir des premières années du XX^e siècle revendiquent ce dont la génération de Hofmannsthal souffrait : le sentiment d'une « étrangeté, une déviance, une maladie de [l']esprit »². Dans la *Lettre de Lord Chandos*, composée la même année que le dialogue sur le drame et le roman, l'« analyse de tout ce qu'apporte la vie » est montrée à travers un interlocuteur fictionnel de Francis Bacon, père de la méthode expérimentale et de la certitude empirique. L'auteur de la lettre est un homme de l'*Erfahrung*, quelqu'un habitué à la reconnaissance immédiate et réciproque entre la conscience individuelle et le monde : « les mondes intellectuel et physique ne me semblaient aucunement être en contradiction [...] et dans toute nature je me sentais moi-même »³. Mais un beau jour, le rapport habituel avec les choses se brise, et les objets prennent une vie propre qui les rend impénétrables à la compréhension :

Pour moi, tout se déliait en parties, ces parties en d'autres parties, et rien ne se laissait plus cerner par un concept. Les paroles flottaient autour de moi [...] : véritables tourbillons qui me donnent le vertige quand j'y plonge mon regard, qui tournent sans discontinuer et à travers lesquels on atteint le vide.⁴

Pour la première fois, un personnage qui n'est pas capable de dessiner correctement les choses à travers le langage (« j'ai totalement perdu la faculté de penser ou de parler de façon cohérente »⁵) n'est pas ridiculisé, mais montré comme frappé par un destin tragique⁶. D'abord, Lord Chandos présente sa

¹ *Ibid.*, p. 33.

² Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos [Ein Brief, 1902]*, trad. de Pierre Deshusses, Paris, Payot & Rivages, 2000, p. 51.

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁶ Dans la *Lettre*, le personnage évoque d'autres exemples comparables à son cas dans la littérature et l'histoire anciennes, mais se désespère en remarquant que tous ces cas sont ridicules, comiques et attribués à des personnages vulgaires. Cf. Youri M. Lotman, Boris A. Ouspenski et al., *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, trad. par C. Strada

nouvelle perception du réel d'une façon qui ne peut ne rappeler les épiphanies que Joyce théorisait pour la première fois à la même époque :

c'est véritablement quelque chose de totalement innommé et d'ailleurs d'à peine nommable qui, remplissant comme un vase quelconque phénomène de mon entourage quotidien d'un flux débordant de vie supérieure, s'annonce à moi en de tels moments. [...] Un arrosoir, une herse abandonnée dans un champ, un chien au soleil, un pauvre cimetière, un estropié, une petite ferme, tout cela peut devenir le vaisseau de ma révélation.¹

L'alter-ego de Hofmannsthal éprouve donc des états de ravissement pour n'importe quel objet matériel dépourvu en soi d'importance, y compris les moindres sensations internes à son corps. Ces sensations alternent avec une sensation d'inaptitude qui lui empêche d'accomplir les tâches les plus simples, comme faire des reproches à sa fille, mais aussi à un état perpétuel d'ennui et lassitude : « Hors ces incidents étranges [...] je mène une existence d'un vide à peine croyable et j'ai du mal à cacher devant ma femme l'hébétude qui est en moi »². Comme Jean Santeuil, Lord Chandos fait l'expérience de moments privilégiés, qui ont pourtant comme conséquence une étrangeté totale à tout ce qui ne les concerne pas, c'est-à-dire à la vie quotidienne. Comme chez Joyce, les objets communs prennent un « éclat » qui impose leur attention à l'artiste, lequel toutefois ne possède encore la « nouvelle terminologie » qui lui permettrait de les déchiffrer.

L'obscurité des choses extérieures, qu'« il ne m'était plus possible de [...] saisir avec le regard simplificateur de l'habitude »³ provoquent dans le personnage de Hofmannsthal une obscurité intérieure, d'un type qui ressemble, en général, à la source des mondes imaginaires chez Kafka : « la langue justement dans laquelle il m'aurait peut-être été donné d'écrire [...] est] une langue dont aucun des mots ne m'est connu, une langue dans laquelle les choses muettes me parlent et dans laquelle j'aurai peut-être un jour à rendre des comptes au tombeau, devant un juge

Janovič, Turin, Einaudi, 1973, p. XIII : « le problème même de la compréhension-incompréhension et le problème, qui lui est immédiatement connecté, de l'intelligence-stupidité, dévient considérablement un problème scientifique du vingtième siècle, à différence de la science du dix-neuvième siècle » (notre traduction).

¹ *Ibid.*, p. 75.

² *Ibid.*, p. 87-89.

³ *Ibid.*, p. 71.

inconnu¹. » Plus particulièrement, c'est un autre aspect de la *Lettre* qui pourrait avoir inspiré le jeune Kafka ; l'impossibilité de reconnaître la réalité a comme première conséquence la sensation de solitude : « je fus alors submergé par le sentiment d'une terrible solitude ; j'avais l'impression d'être enfermé dans un jardin où il n'y avait que des statues sans yeux »². La première prose de Kafka (au moins celle qui nous est parvenue) revient à plusieurs reprises sur le thème de l'isolement du monde que le personnage choisit pour se réfugier dans une réalité imaginaire, s'exilant ainsi de la société humaine pour laquelle il se sent inapte. La série de textes *Description d'un combat* aussi que d'autres textes antérieurs au 1910 que Kafka publiera partiellement dans son premier recueil *Regard*, sont pour la plupart des figurations plastiques du débat qui agite la conscience de Kafka jusqu'à l'époque de sa maladie et à la séparation de Felice Bauer, entre la vie bourgeoise et la vie intérieure, qui correspond aussi à la vie littéraire. Les personnages de Kafka à cette époque semblent fuir l'*Erlebnis*, le vécu orienté par l'intérêt pratique et les buts personnels, pour se replier sur eux-mêmes, dans un monde entièrement étranger à celui de l'habitude ; ce faisant, l'« *Erfahrung* », selon l'expression de Benjamin est également refoulée : en oubliant sa propre image extérieure, l'individu se met également à l'écart de toute possible socialisation et communauté avec les autres, pour tout sacrifier à son isolement.

Une troisième voie entre objectivité et introspection

Dans un fragment de la série *Description d'un combat*, Kafka déroulait une première réflexion accomplie sur la forme de vie de l'homme marginalisé, représenté par le personnage du « célibataire » :

voilà donc l'homme en dehors de notre peuple, en dehors de notre humanité, il est continuellement affamé, rien ne lui appartient que l'instant, l'instant toujours prolongés de la torture, jamais suivi de l'étincelle d'un instant de repos [...] il n'a de sol que ce qu'il faut à ses deux pieds, de point d'appui que ce que peuvent couvrir ses deux mains.³

¹ *Ibid.*, p. 99.

² *Ibid.*, p. 73.

³ F. Kafka, *OC II*, p. 138.

Ce dialogue incarne la division intérieure de Kafka, réitérée pendant des années jusqu'à l'époque de sa maladie, par rapport aux questions concernant son intégration dans la société et le choix de la solitude : la première est plus commode, permet une survivance dans le monde et un bien-être par rapport à soi-même. Pourtant cette condition se révèle également décevante ; le protagoniste se trouve justement à devoir choisir entre monter dans le salon et rencontrer la société ou rester dans la rue avec le célibataire. Il oscille entre les deux possibilités, puis il doit avouer l'inanité de l'*Erlebnis*, le sens commun de la vie individuelle :

Nous autres, c'est notre passé et notre avenir qui nous tiennent. [...] Ce que le passé a de plus en étendue, le futur le compense par le poids et à leur terme, en effet, ils ne peuvent plus se distinguer l'un de l'autre ; plus tard, la prime jeunesse s'éclaire, comme le futur, et la fin du futur nous est déjà donnée [*erfahren*] dans tous nos soupirs, est déjà le passé. Ainsi se referme presque ce cercle au bord duquel nous marchons.¹

L'*Erlebnis* exclut l'instant présent, qui a seulement une fonction de passage, mais n'a aucune valeur en soi. La vie est donc un cercle désespérément fermé sur lui-même, car nous vivons avec le pressentiment que le futur est destiné à devenir toujours passé, que le temps n'a aucune direction, aucun sens sinon celui de passer. Le point de vue du célibataire, malgré son parasitisme et son inaptitude au monde, est donc le plus vrai, puisqu'il pressent l'égalité entre la vie temporelle et l'instant éternel de sa souffrance : « que je me couche dans ce caniveau et fasse barrage à la pluie ou que je sois en haut à boire du champagne sous un lustre avec ces mêmes lèvres, ça ne fait pas de différence »². Pour le célibataire, tout est égal, « le célibataire n'a que l'instant »³, et cela chez Kafka signifie une fermeture du sujet à toute expérience dans le monde : « le célibataire n'a rien devant lui et, de ce fait, rien non plus derrière [...] rien ne peut être détruit comme ce temps, c'est en ce temps qu'il a échoué, alors qu'il sentait constamment son fond comme on prend soudain conscience d'une tumeur »⁴. Le célibataire est donc l'homme de la prédestination, conscient que la vie est décidé *ante rem* par une transcendance

¹ *Ibidem*.

² *Ibid.*, p. 135.

³ *Ibid.*, p. 137.

⁴ *Ibidem*.

qu'il reconnaît comme « un tumeur » au fond de lui-même ; inversement, les hommes de la société sont les hommes de l'expérience : « nous étions braqués jusque-là avec notre personne tout entière sur le travail accompli par nos mains, sur ce qui est vu par nos yeux et entendu par nos oreilles, sur les pas faits par nos pieds »¹.

L'homme de l'expérience est forcé à la durée, à la projection temporelle de ses actions, qui sont la seule justification de son existence, et au moins lui donnent un espace où pouvoir vivre, malgré leur manque de sens ; inversement, le célibataire ne fait plus de distinction, le temps n'est pour lui qu'une suite d'instant. Pour cette raison, l'homme de l'instant ne peut pas vivre sinon attaché à l'homme de l'expérience et de la temporalité : « C'est plutôt à n'importe qui qu'il ferait face de cette manière, puisqu'il ne peut vivre qu'en ermite ou en parasite². » Mais d'autre part, l'homme de l'expérience court toujours le danger de faillir et tomber dans la condition du célibataire, c'est-à-dire, de ne plus maîtriser sa vie :

Certes, ce cercle nous appartient, mais seulement tant que nous le tenons ; que nous nous écartions de lui une seule fois par suite de quelque absence, d'une distraction, d'une frayeur, d'un étonnement, d'une lassitude, et déjà il est perdu dans l'espace, nous avons jusque-là le nez plongé dans le fleuve du temps, nous reculons maintenant, nageurs passés, promeneurs actuels, et nous sommes perdus. Nous sommes en dehors de la loi, personne ne le sait et, pourtant, chacun nous traite en conséquence.³

Qui maîtrise son expérience, sous n'importe quelle forme, soit en biens matériels, soit en relations sociales, soit tout simplement par la conscience de son être, risque toujours de la perdre. Le protagoniste du *Procès* est justement un homme de l'expérience qui se trouve dans la situation décrite dans l'extrait cité ; les parasites sont également nombreux, dans la narration kafkaïenne, comme les assistants de l'arpenteur dans *Le Château*, les petites balles de celluloïd dans le récit « [Un célibataire entre deux âges] », où Blumfeld, le protagoniste solitaire, est en réalité un homme de l'expérience, avec un travail et une position sociale

¹ *Ibidem*.

² *Ibid.*, p. 139.

³ *Ibid.*, p. 138.

malgré son caractère antisocial. Il ne faut pas donc penser aux traits des interlocuteurs dans le fragment de *Description d'un combat* comme à des figures homogènes ; il s'agit plutôt d'éléments liés par une géométrie variable, qui peuvent souvent s'échanger entre eux ou s'enrichir d'autres éléments, et qui souvent se trouvent mêlés auprès du même personnage.

Kafka identifie son inaptitude au mariage avec sa plus générale incapacité dans les relations humaines : « Je suis incapable de vivre avec les gens, de leur parler. Entièrement abîmé en moi-même, ne pensant qu'à moi. Apathique, distrait, inquiet¹. » Le dualisme entre la solitude et l'attrait du monde revient dans les dernières méditations de Kafka :

le pouvoir d'attraction du monde humain est immense, il peut tout vous faire oublier dans un instant. Toutefois, le pouvoir d'attraction de mon propre monde est grand, lui aussi ; ceux qui m'aiment m'aiment parce que je suis « abandonné » [...], parce qu'ils sentent qu'à mes bons moments, la liberté de mouvement qui me fait complètement défaut ici m'est accordée dans une autre sphère.²

Certes, devenir un homme de l'expérience signifie pour Kafka essentiellement se marier, avoir du succès dans la vie, abattre les obstacles, bref, devenir comme son père. L'expérience est justement l'une des qualités que Franz attribue à Hermann Kafka dans ses journaux, où il parvient à imposer sa volonté « grâce à l'effet produit par sa maladie, sa grandeur, sa force d'autrefois, son expérience [*Erfahrung*] et son intelligence »³.

L'attrait vers le fond de soi même se traduit en méfiance vers tout rapport positif au monde extérieur, et le titre qu'il donne à la deuxième partie du manuscrit de « Description d'un combat », « Divertissements, ou comme quoi il est prouvé qu'il est impossible de vivre », est emblématique, et décrit un thème qui revient dans les proses de la jeunesse, comme le récit bref « Le Voyageur du Tramway [*Der Fahrgast*] ». L'épisode se déroule à bord d'un tram, moyen technologique de transport qui change la configuration de la ville et altère la perception de l'espace et du temps ; le narrateur se plonge dans une méditation sur le fait pur et simple d'être là :

¹ Note du 27 avril 1915, in *Journaux, OC III*, p. 387.

² Note du 29 janvier 1922, *ibid.*, p. 532.

³ Note du 16 octobre 1911, in *Journaux, OC III*, p. 110

Je suis debout sur la plate-forme du tramway et je suis dans une complète incertitude en ce qui concerne ma position dans ce monde, dans cette ville, envers ma famille. Je serais incapable de dire, même de la façon la plus vague, quels droits [*welche Ansprüche*] je pourrais revendiquer [*mit Recht vorbringen*] à quelque propos ce soir. Je ne suis aucunement justifié [*Ich kann es gar nicht verteidigen*] de me trouver ici sur cette plate-forme, la main passée dans cette poignée, entraîné par ce tramway, ou que d'autres gens descendent de voiture et s'attardent devant des étalages. Personne, il est vrai, n'exige rien de tel de moi, mais peu importe.¹

Le fait de pouvoir justifier sa propre existence est, d'une façon ou de l'autre, le souci principal des personnages des trois romans kafkaïens, et il revient sur ce thème avec une force renouvelée dans les aphorismes : « Il est vrai que tout être humain doit pouvoir justifier sa vie (ou sa mort, ce qui revient au même), il n'échappe pas à cette tâche-là »². Comme pour Lord Chandos, la solitude donne au personnage une nouvelle perspective sur les choses et les êtres, qui s'accompagne pourtant d'un sens extrême de la précarité : « “Sais-tu bien que nous sommes pareils à des troncs d'arbres dans la neige ? On dirait qu'ils sont simplement posés, d'une chiquenaude on devrait pouvoir les pousser. Non, ce n'est pas possible, car ils sont solidement attachés au sol. Bon, mais vois-tu, même cela n'est qu'une apparence³.” » Il devient possible de constater la précarité existentielle du sujet à partir de la négation des deux formes possibles de l'expérience : l'*Erlebnis*, à savoir l'événement dont on fait l'épreuve dans le présent de l'action, et l'*Erfahrung*, ou la connaissance pratique des choses qui nous est donnée grâce à leur appréhension.

Cette négation revient dans la méditation autobiographique et existentielle du journal, mais aussi en relation avec la pratique de l'écriture, notamment dans les commentaires sur ses lectures⁴. Les romans de Dickens sont pour lui un

¹ F. Kafka, « Le Voyageur du tramway », *OC II*, p. 109.

² F. Kafka, *Journaux*, note du 25 février 1918, in *OC*, III, p. 482-483.

³ F. Kafka, « Description d'un combat », *OC II*, p. 76.

⁴ Comme Benjamin, Kafka connaissait l'œuvre fondamentale de Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung* (1905), il était donc familier avec l'emploi du terme « expérience » en littérature. Il note un passage de la préface de l'auteur, qui rappelle la conclusion de la *Lettre de Lord Chandos*, pour la commune référence au « langage inconnu » : « “les ombres puissantes qui, d'un monde invisible, entrent dans le visible, attirées par le meurtre et le sang” »⁴. L'essai de Dilthey contient peut-être une façon d'exprimer la sphère intérieure de l'expérience de façon non-psychologique. Cfr. *supra* le chapitre « Un a priori indestructible : Kafka contre la psychologie ».

modèle d'*Erlebnis*, au sens d'une existence qui par l'action romanesque prend une direction linéaire :

J'ai lu une étude sur Dickens. Est-il si difficile à comprendre, et celui qui en juge du dehors peut-il comprendre, qu'on vive [*erlebt*] une histoire depuis son commencement, depuis ce point lointain jusqu'à la locomotive qui approche, [...] l'on veut être pourchassés par elle [...] qu'elle vous pousse et dans quelque direction qu'on veuille l'attirer¹

Le roman dickensien raconte le destin d'une vie singulière, du commencement jusqu'au terme, l'explication de ce destin, que Kafka figure comme une locomotive, catachrèse de la société industrielle où se trouve plongé l'individu. L'objet de la note est pourtant l'interprétation du roman, qui prolonge le destin de l'individu le menant « dans quelque direction qu'on veuille l'attirer ». La linéarité de l'*Erlebnis* n'est pas donc une garantie de son univocité, son sens relève toujours de l'intention du lecteur.

Cette opinion s'éclaircit dans une note ultérieure au sujet de l'identification provoquée par la lecture :

nous pourrions être surpris de voir ces situations étrangères, en dépit de leur caractère vivant, décrites immuablement dans le livre, alors que nous croyons savoir par expérience [*wir nach unserer Erfahrung zu wissen glauben*] que rien au monde n'est plus loin d'un événement vécu [*einem Erlebnis*] – le chagrin causé par la mort d'un ami, par exemple – que la description de ce même événement [*Beschreibung dieses Erlebnisses*]. Mais ce qui est exact pour notre personne ne l'est pas pour la personne étrangère. [...] nous sommes pour ainsi dire récompensés par la faculté qui nous est donnée de saisir le compte rendu des autres avec la tranquille précision qui [...] nous fait défaut dans nos propres lettres.²

Seule une narration objective des faits peut donc nous faire pénétrer dans le monde intérieur d'une personne, non pas l'expression directe de ce qu'on a éprouvé, qui reste justement « *Unkenntnis* », ignorance. D'autre part, dans une note antérieure, Kafka mettait en évidence la nécessité stylistique d'une objectivité différente du réalisme : « écrit sur Paris. Mal écrit, sans entrer vraiment dans ce plein air de la vraie description qui vous détache le pied du sol des

¹ Note du 20 août 1911, *ibid.*, p. 36.

² F. Kafka, note du 9 décembre 1911, *ibid.*, p. 178.

événements vécus [*die einem den Fuß vom Erlebnis löst*]¹. » Une considération semblable se trouve dans une note du journal à l'égard du premier roman d'Ernst Weiss, *Die Galeere* (1913). Kafka connaissait Weiss depuis juin 1911, mais malheureusement la correspondance entre les deux à cette époque a été perdue. Toutefois, dans le journal, Kafka montre qu'il a lu le roman, et note une série de remarques :

[8 décembre] Constructions artificielles dans le roman de Weiss. La force de les éliminer et le devoir de le faire. Je nie presque les expériences [*Ich leugne fast die Erfahrungen*]. Je veux aller doucement, pas à pas, ou bien courir, mais je ne veux pas des bonds de sauterelle calculés d'avance.

[9 décembre] *Galeere* de Weiss. Affablement de l'effet dès que l'histoire commence à se dérouler. Le monde est vaincu et nous avons assisté à sa défaite en témoins, les yeux ouverts. Donc, nous pouvons nous retourner tranquillement à vivre.

Haine de l'introspection active. Des interprétations psychiques telles que : hier j'étais comme ceci et pour telle raison, aujourd'hui je suis comme ceci et pour telle raison. Ce n'est pas vrai, ce n'est pas pour telle raison, ni pour telle raison, ni à cause de cela, pas davantage comme ceci ou comme cela. Se supporter tranquillement, sans précipitation, vivre comme on y est obligé, ne pas tourner cyniquement autour de soi-même.²

Ce commentaire critique résume les considérations de poétique précédentes. Kafka ne paraît pas très satisfait du livre de son ami : *Die Galeere* est un roman analytique, où des relations destructrices entre le protagoniste et des femmes sont explorées par l'auteur. Des années plus tard, Kafka se souviendra encore de la mauvaise impression provoquée par le roman de Weiss : « ceux qui m'aiment m'aiment parce que je suis "abandonné" et peut-être même ne m'aiment-ils pas en tant que vacuum de Weiss [*als Weiß'sches Vacuum*] », ³ note Kafka dix ans plus tard, se souvenant d'un passage du roman, où afin de marquer son vide intérieur et son incapacité affective, le protagoniste est comparé par une de ses maitresses au tube des radiographies employé dans son travail de physicien.

Les considérations sur la psychologie, qui anticipent celles des aphorismes, sont donc ici posées pour la première fois, probablement inspirées par la lecture

¹ Note du 20 octobre 1911, *ibid.*, p. 113

² Notes du 8 et du 9 décembre 1913, *ibid.*, p. 322.

³ Note du 29 janvier 1922, *ibid.*, p. 532.

du roman de Weiss, et certainement rapprochées d'évaluations que Kafka fait par rapport à sa prose romanesque : la psychologie est une « construction artificielle », ou un « anthropomorphisme », comme il le notera plus tard dans les aphorismes de la fin de 1917, une projection de l'expérience personnelle de l'auteur ; *Erfahrung* a donc presque la même signification qu'*Erlebnis* dans le fragment précédent, mais se réfère aux épisodes singuliers, et non à la continuité du vécu, que Kafka veut justement détacher des contenus personnels. Kafka est plutôt dérangé par la « propriété intellectuelle » du vécu personnel, l'apprentissage qu'on fait des choses. Le psychologisme est donc une réponse erronée qu'on donne à la « défaite » du monde, en se refermant « cyniquement » sur soi-même pour continuer à vivre. Encore une fois donc, le dilemme entre ouverture vers l'expérience (au sens de l'*Erfahrung* selon Benjamin), que Kafka annonce vouloir faire avec modération (« doucement, pas à pas »), et le repliement sur soi-même est au centre de la réflexion sur la forme littéraire : pour Kafka il s'agit de trouver une modalité expressive qui n'imité pas platement la réalité des perceptions, selon le réalisme traditionnel, et également, de faire une représentation non psychologique du monde intérieur.

IX. 2 La notion ambivalente de l'expérience chez Proust et Joyce

Après un premier moment où l'expérience semble avoir une valeur positive et une plénitude de sens par elle-même dans sa forme immédiate, Proust et Joyce font des objections importantes à cette notion. Les contradictions internes au personnage de Stephen Dedalus anticipent sa crise dans *Ulysse*, quand l'expérience qui devrait lui fournir le moyen de son évolution et la matière de l'œuvre à venir lui paraît vidée de tout sens en lui causant un sentiment de nihilisme universel. Ce pessimisme n'est pas étranger au narrateur de la *Recherche*, qui se présente d'abord avec une attitude d'indifférence et un sentiment de tristesse généralisés.

Expérience et poésie dans Portrait de l'artiste en jeune homme

Dans sa conception, Joyce est naturellement influencé par la tradition anglaise de la *tabula rasa*, qu'il reprend des romans aussi que des *Chants de l'innocence* (1789) et des *Chants d'Expérience* (1794) composés par William Blake, dont l'idéalisme fait l'objet d'une conférence à l'Università Popolare Triestina que Joyce donne en 1912 : « ce poète de l'innocence enfantine, le seul écrivain qui ait écrit des chants pour enfants avec une âme d'enfant »¹. Comme Blake, Joyce a une notion pessimiste de l'expérience dans *Dublinois* ; les personnages des nouvelles sont tous plus au moins également suspendus entre l'espérance d'une vie meilleure et un présent toujours décevant. : « Il avait traîné assez longtemps dans les rues avec des amis et avec des filles. Il savait ce que valaient ces amis ; quant aux filles, il les connaissait aussi. L'expérience l'avait rempli d'aigreur contre le monde. Mais il n'avait pas perdu tout espoir². » Significativement, il s'agit de la phrase prononcée par un personnage de trente et un ans dans une nouvelle qui suit de près la première section du recueil, dédiée aux années de l'enfance et de la jeunesse, et qui commence l'âge adulte, le temps du désenchantement.

Dans le roman de Stephen Dedalus, Joyce prend la question de l'expérience d'une façon plus diversifiée, où l'on retrouve la division entre innocence et expérience comme mesure de la formation du sujet. En particulier, bien que les chapitres sur l'enfance du protagoniste dans le manuscrit initial de *Stephen le héros* nous manquent, Joyce l'évoque amplement dans la première moitié du *Portrait*. La « timidité et [l']inexpérience » de Stephen sont évoquées en deux occasions différentes ; la première fois c'est dans le contexte d'une rêverie dominée par une figure féminine archétypique, à la fois sensuelle, pieuse et maternelle qu'il appelle Mercedes et qui devrait l'initier à la vie :

Il avait envie de rencontrer, dans le monde réel, l'image insubstantielle que son âme contemplait avec une telle constance. [...] Il se fondrait en quelque chose d'impalpable sous ses yeux à elle, et puis, au bout d'un instant, il reparaitrait

¹ J. Joyce, « [William Blake] » [1912], *OCI*, p. 1080.

² J. Joyce, « Deux Galants », *OCI*, p. 155.

transfiguré. La faiblesse, la timidité, l'inexpérience se détacheraient de lui en cet instant magique [*magic moment*].¹

L'instant épiphanique de transformation que Stephen expérimente par la vision de la jeune fille à la plage de Bull à la fin du quatrième chapitre, est peut-être anticipé par phantasme enfantin : l'expérience n'est pas envisagée comme quelque chose qu'on obtient « en faisant des expériences » dans la longue durée, mais par un « moment magique » où le phantasme narcissique se réalise. La rêverie revient comme un souvenir d'enfance à la fin du chapitre : « malgré l'horrible réalité amassée entre son espoir d'alors et l'heure présente, il songeait à la rencontre bénie qu'il avait imaginée jadis, pendant laquelle la faiblesse, la timidité et l'inexpérience devaient se détacher de lui². » Entre le fantasme enfantin, où la rencontre avec l'aimée imaginaire devait se terminer chevaleresquement par un « geste de refus triste et fier »³ de sa part⁴, et l'« horrible réalité » de l'adolescence, il n'y a pas de parcours d'expérience, mais un simple changement des phantasmes du protagoniste qui a remplacé l'image idéale de la femme-fée par son contraire, l'image charnelle du corps féminin :

les flammes dévastatrices de la luxure bondissaient à nouveau. Ses lèvres oubliaient les poèmes, et les cris inarticulés, les mots grossiers, jusque-là réprimés, se ruèrent hors de son cerveau, se frayèrent de force un passage. [...] Il avait besoin de pécher avec un être de son espèce, de forcer une autre créature à pécher avec lui, d'exulter avec elle dans le péché.⁵

C'est peut-être une réminiscence de l'*Éducation sentimentale* qui mène Joyce à commencer le chapitre avec l'image d'une femme idéalisée, et à le terminer par le coït du protagoniste avec une prostituée. Une « transfiguration » se produit effectivement, mais pas de la manière espérée ; Stephen perd sa

¹ J. Joyce, *Portrait*, OC I, p. 593-594.

² *Ibid.*, p. 627.

³ *Ibidem*.

⁴ C'est une des rêveries du protagoniste de la *Recherche* au sujet de Mme de Guermantes au début du *Côté des Guermantes*, qui ressemble à celle de Stephen par son contenu narcissiste : « Le plus grand bonheur que j'eusse pu demander à Dieu eût été de faire fondre sur elle toutes les calamités, et que ruinée, déconsidérée, dépouillée de tous les privilèges qui me séparaient d'elle, n'ayant plus de maison où habiter ni de gens qui consentissent à la saluer, elle vînt me demander asile. Je l'imaginai le faisant. [...] tout un roman purement d'aventures, stérile et sans vérité, où la duchesse, tombée dans la misère, venait m'implorer, moi qui étais devenu par suite de circonstances inverses riche et puissant. »

⁵ J. Joyce, *Portrait*, OC I, p. 627-628.

« faiblesse » devenant « expert » au prix de l'innocence et le désenchantement l'envahit :

C'était son âme à lui, allant au-devant de l'expérience, se dépliant d'un péché à l'autre, élargissant le signal de détresse de ses étoiles ardentes, puis se repliant sur elle-même, pâlisant lentement, éteignant ses propres lumières et ses flammes. Elles étaient éteintes ; et les ténèbres froides emplirent le chaos.¹

Dans la première moitié du parcours de Stephen, Joyce reprend évidemment le pessimisme éthique autour du concept d'expérience que Blake avait injecté dans le corps de la littérature anglaise : sortir des phantasmes en les réalisant dans le monde signifie abandonner la vision idéale de soi-même, se sentir dans le péché et dans le « chaos » des choses.

Dans les conférences de 1912, Joyce présente l'esprit moderne de la littérature anglaise par deux figures antithétiques : il confronte William Blake, le grand poète idéaliste qui avait raconté les expériences les plus traumatisantes de la modernité, avec Daniel Defoe, « père du réalisme moderne » et notamment d'un « réalisme prosaïque »², chez qui « ni lyrisme, ni art pour art, ni sentiment social »³ n'ont trouvé leur place. Ses œuvres étaient valorisées par l'auteur grâce à « ses qualités de précision et d'imagination, son expérience hétéroclite [*per la sua esperienza farraginoso*]⁴, et son style net et précis »⁵. Defoe est pour Joyce le modèle d'un réalisme qui ne cache aucune nostalgie de mondes spirituels : il doit sa force et son charme à la viscéralité des types humains, où « ses femmes ont l'indécence et la continence des bêtes ; ses hommes sont vigoureux et silencieux comme des arbres. [...] des êtres qui émergent tout juste du monde animal⁶. » Le « naturalisme » qui inspire Joyce encore en 1912, peu avant la publication de *Dublinois* et du *Portrait*, est déjà *in nuce* celui qui inspirera *Ulysse* : la valeur esthétique du réalisme repose sur la force vitale immanente à l'expérience

¹ *Ibid.*, p. 631.

² J. Joyce, « [Daniel Defoe] » [1912], *OC I*, p. 1067.

³ *Ibid.*, p. 1070.

⁴ Je reprend ici le texte italien du manuscrit originel, in J. Joyce, *Occasional, Critical, and Political Writing*, ed. par Kevin Barry, Oxford, Oxford University Press, 2000 coll. « Oxford World's Classics », p. 276.

⁵ J. Joyce, « [Daniel Defoe] » [1912], *OC I*, p. 1072.

⁶ *Ibid.*, p. 1074.

irrfléchie, hors de toute téléologie surhumaine. Pour cette raison, Joyce termine son intervention en comparant l'homme spirituel à l'homme prosaïque :

Saint Jean l'évangéliste dans l'île de Patmos vit l'écroulement apocalyptique de l'univers, et vit surgir les murailles de la ville éternelle rutilantes de beryl et d'émeraude, d'onyx et de jaspé, de saphir et de rubis. Crusoé ne vit qu'une seule merveille dans toute la création luxuriante qui l'entourait, l'empreinte d'un pied nu sur le sable vierge : et qui sait si celle-ci ne pèse pas plus que celle-là ?¹

L'extase transcendantale est exposée par Joyce à travers une représentation caricaturale du saint chrétien : en se représentant le royaume céleste par l'abondance des pierres précieuses, l'imaginaire religieux révèle son penchant pour l'hérésie simoniaque comme un paradoxe qui lui est immanent, où l'exaltation n'aboutit qu'à des images de richesse matérielle. Les visions de l'homme abstraitement spirituel sont le « charme d'un néant follement attifé »², d'un matérialisme au premier degré que Joyce refuse, en lui opposant une image exemplaire du concept d'expérience : la « merveille » dans le monde laissé à l'état désertique par les institutions traditionnelles de la transcendance, ce sont les traces d'une présence humaine dans le monde.

Après avoir montré le côté obscur et impénétrable de l'expérience comme destin biologique de l'aridité de l'homme après l'enfance, dans la deuxième partie du *Portrait* la notion d'expérience est remise en valeur par Stephen, après l'épiphanie qui le ramène vers sa vocation poétique dans les pages où il expose sa théorie esthétique et ses limites face à la pratique, où il envisage la nécessité du contact direct avec le monde, après que la discipline de la retraite spirituelle lui avait imposé la mortification de toute faculté sensible : « il avait été prévenu contre les dangers de l'exaltation spirituelle et s'interdisait de manquer à la moindre, à la plus humble pratique [...]. Chacun de ses sens était soumis à une rigoureuse discipline »³. Après l'épiphanie, Stephen croit pourtant à la possibilité d'une plénitude existentielle et spirituelle indépendante du dogme, qui ne se trouve pas à travers la sublimation de la matière au sens transcendantal, mais au contraire pour une nouvelle compréhension des phénomènes : « Sur toute

¹ *Ibid.*, p. 1075.

² Ch. Baudelaire, « Dans macabre », in *Œuvres, op. cit.*, t. I, p. 97.

³ J. Joyce, *Portrait, OC I*, p. 678.

l'étendue de cette partie de l'esthétique, saint Thomas me conduira jusqu'au bout. Mais lorsque nous en arriverons aux phénomènes de la conception artistique, j'aurai besoin d'une terminologie nouvelle, et d'une nouvelle expérience personnelle¹. »

Stephen invoque encore une fois la nécessité d'une expérience initiatrice, d'une révélation qu'il décrit d'abord par la « radiance » d'un objet quotidien. Umberto Eco a reconnu dans cet aspect l'essentiel de l'expérience épiphanique à son dernier stade du *Portrait* : « le plaisir ne relève plus de la plénitude d'une perception objective, mais de la promotion subjective d'un moment imponderable de l'expérience et de la traduction de cette expérience en force stylistique, créant ainsi un équivalent linguistique du réel². » Exprimée rationnellement lors de sa conversation avec Cranly, Stephen se voit mystérieusement confirmé par une révélation nocturne, où l'« instant de l'inspiration semblait être réfléchi maintenant de tous côtés à la fois, par une multitude de circonstances nébuleuses, de faits qui s'étaient produits ou qui auraient pu se produire³. » L'extase poétique se rattache aux faits prosaïques de la vie quotidienne qui inspirent l'épiphanie. Dans sa vision, Stephen entend un chœur de séraphins qui chante :

*N'es-tu point lasse des ardents détours [of ardent ways],
Leurre [Lure] des séraphins déchus ?
Ne dis plus des jours enchantés. [Tell no more of enchanted
days]⁴*

Le contenu du message angélique contredit le mode de son apparition, que Stephen ressent d'abord comme « un enchantement du cœur⁵ ! » La « conception artistique » [*artistic conception*], que Stephen décrivait déjà en termes de reproduction, prend en effet dans la vision la forme d'une « immaculée conception » : « Ah ! Dans le sein virginal de l'imagination, le verbe s'était fait chair. Le séraphin Gabriel avait visité la chambre de la vierge⁶. » La *tabula rasa* de l'imagination innocente doit être fécondée par la vie, de façon que l'intériorité

¹ *Ibid.*, p. 737.

² U. Eco, *Poétique de Joyce*, op. cit., p. 55.

³ *Ibid.*, p. 744.

⁴ *Ibid.*, p. 745, traduction partiellement modifiée.

⁵ *Ibid.*, p. 744.

⁶ *Ibid.*, p. 745.

géniale du poète puisse prendre forme et « le verbe se [faire] chair ». Après la conception, l'image de l'inspiration poétique devient encore une fois emblématique : « Un nuage montait de la terre entière, des océans embrumés : l'encens de sa gloire. La terre n'était plus qu'un encensoir balancé, cadencé, une boule d'encens, une boule ellipsoïdale »¹.

L'encens de la terre est évidemment le contraire des bijoux qui font la vision de Saint Jean, mais l'intention de Joyce n'est pas celle d'opposer l'humilité d'une représentation réaliste à la richesse fastueuse de l'Église, mais plutôt de comprendre la conception artistique comme l'héritière de la conception divine, agissant au niveau de la matière vivante de l'expérience humaine, et non par la contemplation statique de morts objets. Pris de jalousie pour une jeune fille qui préfère confesser ses péchés à un jeune prêtre plutôt qu'à lui, Stephen explicite cette opposition entre la transcendance dogmatique et l'artistique :

c'est devant cet homme-là qu'elle allait dévoiler la nudité craintive de son âme, devant cet homme-là qui avait tout bonnement appris à accomplir un rite purement formel, et non devant lui, Stephen, prêtre de l'imagination éternelle, capable de transformer le pain quotidien de l'expérience en un corps radieux de vie impérissable.²

L'artiste rachète l'expérience la plus quotidienne pour en faire un nouvel être : le réalisme de Defoe et l'idéalisme de Blake trouveraient ainsi une synthèse, dans l'œuvre d'art qui accomplit intellectuellement la tâche laissée inachevée par le dogme religieux, d'élever l'homme de sa condition le rapprochant à l'image divine. La notion d'expérience a pourtant connu une évolution décisive par rapport à sa configuration initiale : ce n'est plus le sujet qui se fait initier par « l'enchantement » d'un fantôme immatériel, mais c'est lui-même qui enchante la réalité qui l'entoure, comme par mandat divin. Les derniers mots du journal réfléchissent encore la matrice divine de la transfiguration de l'expérience : « 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 créée de ma race³. » Joyce évoque dans le finale du roman de Stephen les notions

¹ *Ibidem.*

² *Ibid.*, p. 748.

³ *Ibid.*, p. 780-781.

fondamentales de la théologie et de la liturgie chrétienne : la substance du père génère le fils, qui par conséquent est « incréé [*uncreated*] ». Le père est justement évoqué ensuite dans la prière qui referme le journal de Stephen : « Antique père, antique artisan, assiste-moi maintenant et à jamais¹. »

La parabole de l'artiste s'achève ainsi par l'investissement divin de sa mission dans le monde, mais d'une manière paradoxale qui n'ira pas sans conséquences dans *Ulysse* : en évoquant directement le concept d'expérience, Stephen en a provoqué l'abstraction qu'il reprochait aux rituels du dogme. Ce n'est pas son expérience à lui qui lui permet de devenir artiste, et ce n'est pas son vécu personnel (« les jours enchantés ») qui fournit la matière de sa transfiguration, mais une série d'illumination soudaines : il n'a pas été formé par son expérience, mais initié par un fantasme narcissiste. Il reste donc avec l'idée vague et fragmentaire de l'expérience des autres, incapable de la transformer en œuvre, à cause de ce paradoxe : l'artiste doit dépersonnaliser son expérience, la transformant en pur matériel linguistique, mais de cette manière il perd justement ce qui faisait d'elle une expérience, c'est-à-dire une trace de la présence humaine parmi les choses, le sens de la création elle-même. Ce paradoxe éclate, comme on l'a vu, dans les premiers chapitre d'*Ulysse*, où la mort de la mère n'annule pas l'idée du divin, mais renverse son rapport à l'expérience humaine : les forces surhumaines considèrent effectivement la vie comme de la pure matière, un jouet tout à fait dépourvu de valeur ou signification immanentes. Le personnage de Leopold Bloom est la solution au paradoxe posé par Stephen : « une nouvelle expérience personnelle », à savoir une *Erfahrung*.

« La porte basse et honteuse » : expérience et connaissance dans la Recherche

Dans *Jean Santeuil*, la valeur cognitive de l'expérience était conçue de façon entièrement positive, opposée aux formes abstraites de la connaissance, que Proust assimile plus tard à la faculté de l'intelligence : « Isolés, les concepts a priori ne sont qu'une forme ; la matière de la connaissance ne peut être donnée

¹ *Ibid.*, p. 781.

que par l'expérience »¹. La connaissance s'organise à partir du contact direct avec la réalité, qui tend à contredire les suppositions et les hypothèses abstraites. L'expérience maintient une valeur épistémologique dans la *Recherche* : le protagoniste comprend qu'on peut « dégager les lois certaines, acquises au prix d'expériences cruelles »². Ce sont ces notions acquises dans la sphère empirique qui permettent au sujet d'approfondir la connaissance de soi, désavouant ainsi les jugements *a priori* fallacieux : « Quand un assez grand nombre d'expériences m'eurent appris que j'agissais toujours ainsi et avec plaisir, je découvris et à ma grande honte, que contrairement à ce que j'avais toujours cru et affirmé, j'étais très sensible à l'opinion des autres³. » Cette « expérience de soi-même, qui est la seule vraie »⁴ n'est pas d'ailleurs une « connaissance » abstraite, mais cette vérité que l'écrivain « récrée » dans l'œuvre.

Proust « a défini aussi bien l'imagination désirante que l'expérience réelle comme des formes de connaissance »⁵, mais en les présentant d'abord comme opposées : « Comment aurais-je pu croire à une communauté d'origine entre deux noms qui étaient entrés en moi l'un par la porte basse et honteuse de l'expérience, l'autre par la porte d'or de l'imagination⁶ ? » L'étrangeté entre le monde imaginaire et le monde réel, au sens des choses et personnes qui font l'objet de l'expérience du protagoniste, remonte bien en arrière dans l'enfance du protagoniste, lequel attribue d'abord à l'art la capacité de nous transporter au delà de notre quotidien :

de même qu'au voyage à Balbec, au voyage à Venise que j'avais tant désirés – ce que je demandais à cette matinée, c'était autre chose qu'un plaisir : des vérités appartenant à un monde plus réel que celui où je vivais [...]. Tout au plus, le plaisir que j'aurais pendant le spectacle m'apparaissait-il comme la forme peut-être nécessaire de la perception de ces vérités⁷

¹ *JS*, p. 708.

² *RTP II*, p. 188.

³ *Ibid.*, p. 208-209.

⁴ *RTP III*, p. 312.

⁵ Barbara Carnevali, « Le désir d'une autre vie. Proust, Girard et l'"envie" », *Itinéraires*, 2010, vol. 1, p. 44-45.

⁶ *RTP II*, p. 58.

⁷ *RTP I*, p. 434.

Ce n'est pas un aspect exclusif de l'enfance du narrateur, comme cela pouvait sembler dans *Jean Santeuil*, mais plutôt un mécanisme constant de la déception : on a déjà vu le narrateur admettre, même à un âge plus avancé, que « Madame Bovary et la Sanseverina m'eussent peut-être semblé des êtres pareils aux autres si je les eusse rencontrées ailleurs que dans l'atmosphère close d'un roman¹. » L'expérience est dans ce sens la « porte basse » de la connaissance : elle ressemble à la notion que Benjamin attribue à l'*Erfahrung* refusée par le XX^e siècle, la sagesse des choses particulières et déterminées, qui loin d'être un « trésor », ne sollicite aucunement l'intérêt du narrateur, mais au contraire plutôt le prive de toute curiosité à l'égard des personnes et des choses qui étaient représentées par l'imagination. Dans les « romans » les objets apparaissent cohérents et remplis de sens ; les mêmes objets dans l'*Erlebnis* apparaissent par contre déterminés dans le temps, dans l'espace et dans la particularité de la personne, perdus dans la masse des détails indifférents qui forment la réalité vécue.

Dans le domaine des relations sociales, la différence de classe entre les fréquentations bourgeoises de la famille du narrateur et le monde aristocratique des Guermantes séduit le narrateur pour les mêmes raisons que la littérature ajoutait de la vérité et de l'aventure aux journées du narrateur, lui faisant apparaître comme ennuyeuse tout son quotidien : « La vie que je supposais y être menée dérivait d'une source si différente de l'expérience, et me semblait devoir être si particulière, que je n'aurais pu imaginer aux soirées de la duchesse la présence de personnes que j'eusse autrefois fréquentées, de personnes réelles. »² Plus tard, lors de sa visite à Doncières, en s'apercevant du mélange entre les jeunes de l'aristocratie, comme l'ami Saint-Loup, et les membres de cette grande bourgeoisie à laquelle le protagoniste lui-même appartient, il peut constater qu'en réalité la différence entre les classes n'est que relative, et qu'il n'existe pas de noblesse ou de vulgarité immanentes « en dehors de l'expérience » : « si [la classe des riches bourgeois] ne fréquente pas le même personnel mondain, pourtant,

¹ *RTP III*, p. 393-394.

² *Ibid.*, p. 330.

grâce à l'argent et au loisir, elle ne diffère pas de l'aristocratie dans l'expérience de toutes celles des élégances qui peuvent s'acheter »¹.

La valeur négative de l'expérience que nous trouvons dans la *Recherche* est un moment nécessaire de la dialectique temporelle dérivée de la déchéance du modèle cosmologique : au début, l'idée de nature comme substance universelle commune aux individus permet de réunir des instances qui seront plus tard distinguées nettement, comme l'intuition sensible, la mémoire et l'imagination, afin de donner à la vie un sens qui correspond à la beauté poétique. Unissant beauté, connaissance et poésie, l'idée de nature permettait également de concevoir un fond unitaire de la vie du sujet ; ce ne sera plus ainsi après la substitution de l'idée de nature avec celle du temps.

Il faut donc remarquer ici une asymétrie essentielle entre le moi passé – le point de vue du héros comme personnage, pris dans la succession linéaire des événements – et le moi présent du narrateur. Tous les deux partagent une sensibilité pour les « vérités générales » tirées de faits particuliers, mais la capacité de les déduire de sa propre expérience, semble surtout une prérogative de la voix narrante, qui « adopte une vue surplombante qui dépasse les limitations des personnages »².

Le protagoniste a également tendance à dégager des « lois », des « théories » ou de la « sagesse » des épisodes de sa vie ou des rencontres avec les autres personnages, et Proust ne permet pas de faire toujours des distinctions nettes entre les deux points de vue, tout comme il ne prend pas le soin d'éclaircir les différents types de discours généraux dans la *Recherche*³. Mais tandis que la perspective de l'œuvre permet au narrateur de valoriser le contenu véridique des expériences singulières, les comprenant ainsi dans l'« immensité réglée par des

¹ *Ibid.*, p. 392.

² V. Ferré, *L'Essai fictionnel*, *op. cit.*, p. 212.

³ On peut retenir à cet égard les remarques de Vincent Descombes sur la « philosophie de Combray » : « Tout être humain [dans la *Recherche*] a sa vision du monde. Françoise a donc elle aussi, par force, sa vision. [...] En un sens, cette "philosophie de Combray" est effectivement une philosophie. Elle consiste dans une thèse sur l'ensemble des choses. » (V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, *op. cit.*, p. 175). Comme le note Vincent Ferré, « l'auteur emploie les mêmes termes pour désigner indifféremment les passages essayistiques et ce qui relève des *lois* au sens strict [...]. À côté de "lois", on trouve en effet des "théories", des "maximes", de la "philosophie" ou des "vérités" » (V. Ferré, *L'Essai fictionnel*, *op. cit.*, p. 227).

lois »¹ qu'est le monde, le protagoniste n'est pas toujours aussi capable d'en faire autant. Des exemples nous sont offerts justement par les liaisons sentimentales avec les femmes, un sujet à propos duquel, à partir d'un certain moment, le protagoniste se sent justement « expert » grâce à la double influence de l'histoire d'*Un amour de Swann*², qui l'a instruit sur les lois de l'attraction et de la jalousie, et de son aventure amoureuse avec Gilberte³, qui a formé ses goûts en matière de femmes ainsi que ses stratégies de séduction. Toute la connaissance amoureuse du protagoniste sont pourtant brisées par la fuite d'Albertine, qui jette le héros dans un état pénible d'égarement, où à la douleur s'accompagne l'invalidation de son « *Erlebnis* », cet ensemble de certitudes pratiques que des expériences du passé lui avaient transmis :

J'avais réalisé en vérité ce que Swann avait rêvé si souvent et qu'il n'avait réalisé matériellement que quand cela lui était indifférent. Mais enfin Albertine, je ne l'avais pas gardée comme il avait gardé Odette. [...] Car jamais rien ne se répète exactement et les existences les plus analogues et que, *grâce à la parenté des caractères et à la similitude des circonstances*, on peut choisir pour les présenter comme symétriques l'une à l'autre restent en bien des points opposées.⁴

Comme le note Ferré, dans ces cas « les lois peuvent être relatives, et leur champ d'application très ponctuel, limité à un moment de la diégèse⁵. » Mais dans le passage cité, on peut remarquer aussi un moment scepticisme du narrateur à l'égard de l'utilité pratique des vérités de l'expérience, car toujours relatives aux situations qui lui apparaissent irréductiblement particulières. La connaissance des expériences passées, a toujours une valeur générale pour le personnage, mais ont

¹ *RTP IV*, p. 475.

² L'histoire de Swann et Odette est vue par le protagoniste comme archétypale par rapport à son amour pour Albertine, et même parmi les causes de sa jalousie, au moment de ses premiers soupçons sur l'homosexualité de la jeune fille : « Je pensais alors à tout ce que j'avais appris de l'amour de Swann pour Odette, de la façon où Swann avait été joué toute sa vie. [...] l'hypothèse qui me fit peu à peu construire tout le caractère d'Albertine [...] ce fut le souvenir, l'idée fixe du caractère de Mme Swann, tel qu'on m'avait raconté qu'il était. » (*RTP III*, p. 199-200).

³ Gilberte était aussi un premier modèle des amours du héros, comme il constate après la mort d'Albertine : « Albertine, grosse et brune, ne ressemblait pas à Gilberte, élancée et rousse, mais pourtant elles avaient la même étoffe de santé, et dans les mêmes joues sensuelles toutes les deux un regard dont on saisissait difficilement la signification. [...] Je pouvais presque croire que la personnalité sensuelle et volontaire de Gilberte avait émigré dans le corps d'Albertine, un peu différent, il est vrai, mais présentant, maintenant que j'y réfléchissais après coup, des analogies profondes. » (*RTP IV*, p. 83)

⁴ *RTP IV*, p. 80-81 (nous soulignons).

⁵ V. Ferré, *L'Essai fictionnel*, op. cit., p. 224.

une utilité exclusivement pragmatique, liée à la contingence, ce qui le rend différentes des « lois » découvertes par le narrateur, dont le point de vue « supérieur » englobe, comme l'on voit dans l'extrait cité, la sagesse fragile des personnages.

En d'autres occasions, le protagoniste considère l'expérience comme une modalité de la connaissance doublement décevante, d'un côté parce que toujours limitée au particulier et incapable de s'étendre au général, puis parce qu'en contradiction permanente avec l'imagination : l'expérience constitue un contenu moyen et nihiliste interposé entre l'imagination (projection heureuse vers le futur) et la mémoire (projection heureuse vers le passé). L'expérience se montre défectueuse, à la petite comme à la grande échelle du temps : « à peine l'impression reçue, nous descendons insensiblement la pente du souvenir et sans nous en rendre compte, en très peu de temps, nous sommes très loin de ce que nous avons senti »¹.

La différence entre les moi passés et le moi du narrateur, n'est pas seulement une différence de perspective : des catégories comme « perspective » et « point de vue », ne sont que des métaphores de l'action réelle que le temps chronologique exerce en tant qu'entité surhumaine sur les sujets. La conséquence la plus macroscopique de l'action du temps en tant que durée sur les sujets est justement de montrer le caractère illusoire de l'imagination et l'inutilité pratique de l'expérience : « on ne profite d'aucune leçon parce qu'on ne sait pas descendre jusqu'au général et qu'on se figure toujours se trouver en présence d'une expérience qui n'a pas de précédents dans le passé »². Le temps se manifeste autrement, quand un événement instantané met en question les habitudes du personnage avec la promesse de quelque chose de nouveau : « la vie a pris en effet soudain, à ses yeux, une valeur plus grande, parce qu'il met dans la vie tout ce qu'il semble qu'elle peut donner, et non pas le peu qu'il lui fait donner

¹ *RTP II*, p. 270.

² *Ibid.*, p. 713. Voir aussi *RTP IV*, p. 284 : « l'expérience, qui aurait dû m'apprendre — si elle apprenait jamais rien — ».

habituellement. Il la voit selon son désir, non telle que son expérience lui a appris qu'il savait la rendre, c'est-à-dire si médiocre¹ ! »

Comme corollaire de cette deuxième action du temps comme instant surprenant, l'expérience a ainsi la fonction de démasquer les fausses notions de l'intelligence :

Notre tort est de croire que les choses se présentent habituellement telles qu'elles sont en réalité, les noms tels qu'ils sont écrits, les gens tels que la photographie et la psychologie donnent d'eux une notion immobile. [...] Nous voyons, nous entendons, nous concevons le monde tout de travers. Nous répétons un nom tel que nous l'avons entendu jusqu'à ce que l'expérience ait rectifié notre erreur, ce qui n'arrive pas toujours.²

Pour cette raison, la valeur cognitive de l'expérience constitue une forme de connaissance de soi-même supérieure à l'auto-narration que le sujet exerce dans les habitudes privées et dans sa vie publique et mondaine. Si la mémoire involontaire constitue pour le narrateur la vérité poétique de la vie particulière, l'expérience peut être révélatrice de la personnalité réelle et prosaïque du héros :

ce qu'on appelle expérience n'est que la révélation à nos propres yeux d'un trait de notre caractère qui naturellement reparaît, et reparaît d'autant plus fortement que nous l'avons déjà mis en lumière pour nous-même une fois, de sorte que *le mouvement spontané qui nous avait guidé la première fois se trouve renforcé par toutes les suggestions du souvenir*. Le plagiat humain auquel il est le plus difficile d'échapper, pour les individus (et même pour les peuples qui persévèrent dans leurs fautes et vont les aggravant), c'est le plagiat de soi-même.³

On se tromperait toutefois en concevant l'expérience chez le personnage comme exclusivement rétrospective et par là décevant, sans prendre en compte son rôle joué dans les projections futures opérées par l'imagination. Le personnage expérimente un mélange de perception et d'imagination lorsqu'il voit des passantes de la voiture de Mme de Villeparisis : « Cette fugacité des êtres qui ne sont pas connus de nous, [...] nous met dans cet état de poursuite où rien n'arrête plus l'imagination. Or dépouiller d'elle nos plaisirs, c'est les réduire à eux-mêmes, à rien⁴. » Il s'agit du même principe à la base de la réalité esthétique

¹ RTP III, p. 590.

² RTP IV, p. 153.

³ RTP IV, p. 19 (nous soulignons).

⁴ RTP II, p. 154.

des tableaux d'Elstir et des salons mondains : une homologie existe effectivement entre les théories de l'image dégagées par l'œuvre du peintre rencontré à Balbec, et l'esthétique sociale mise en place par les milieux aristocratiques et haut-bourgeois fréquentés par le protagoniste de la *Recherche*. Le charme de ses personnages est lié à leurs apparences fragmentaires : « dans l'espace narratif de Proust nous trouvons un modèle de la construction du visage moderne. Selon ce modèle, l'identité de Swann n'est pas seulement fluide, mais n'existe pas comme totalité matérielle, car construite de manière différente dans les différentes sphères sociales¹. » Selon les principes de l'art que le protagoniste tire des tableaux d'Elstir, une vision défectueuse a plus de possibilités d'être charmante, car l'imagination remplace les pièces manquantes à la perception. S'appliquant à des objets réels, mais éloignés du sujet, l'imagination permet ainsi une expérience de l'idéal paradoxale : « la ligne de démarcation qui me séparait du faubourg Saint-Germain, pour être seulement idéale, ne m'en semblait que plus réelle »². Toute « promesse de bonheur » n'est en effet que la promesse d'une expérience à venir :

Elles étaient, du bonheur inconnu et possible de la vie, un exemplaire si délicieux et en si parfait état, que c'était presque pour des raisons intellectuelles que j'étais désespéré, de peur de ne pas pouvoir faire dans des conditions uniques, ne laissant aucune place à l'erreur possible, l'expérience de ce que nous offre de plus mystérieux la beauté qu'on désire et qu'on se console de ne posséder jamais.³

À la différence de l'action, « faire une expérience » ne demande pas le concours de la volonté individuelle : elle est la réalisation concrète d'un fantasme déjà pleinement figuré par l'imagination. Le même mélange entre la perception réelle et l'imagination pose le fondement philosophique de la connaissance sociale : « L'homme, jouant perpétuellement entre les deux plans de l'expérience et de l'imagination, voudrait approfondir la vie idéale des gens qu'il connaît et connaître les êtres dont il a eu à imaginer la vie⁴. » C'est donc une loi générale du bonheur, commune au narrateur et aux personnages, que « le défaut d'expérience » provoque une égale « saturation par la rêverie »⁵.

¹ Holger A. Pausch, « The Face of Modernity », in *Modernism*, op. cit. t. II, p. 351.

² *Ibid.*, p. 330.

³ *Ibid.*, p. 155.

⁴ *Ibid.*, p. 531.

⁵ *RTP III*, p. 21.

Cette valorisation défective de l'expérience correspond à la condition de l'*Erfahrung* conçue par Benjamin : ce n'est pas par une abondance d'expérience, mais par sa pauvreté que le sujet peut croire à une vie heureuse et pleine, bien que seulement idéale. Un autre exemple est donné quand le narrateur se rend voir jouer la Berma pour la deuxième fois à l'Opéra ; il considère donc rétrospectivement son erreur à l'égard de l'actrice :

Phèdre, la « Scène de la Déclaration », la Berma avaient alors pour moi une sorte d'existence absolue. Situées en retrait du monde de l'expérience courante, elles existaient par elles-mêmes [...] comme la vie me paraissait agréable : l'insignifiance de celle que je menais n'avait aucune importance, pas plus que les moments où on s'habille, où on se prépare pour sortir, puisque au-delà existaient, d'une façon absolue, bonnes et difficiles à approcher, impossibles à posséder toutes entières, ces réalités plus solides, *Phèdre*, la «manière dont disait la Berma» ». ¹

Cette fois, par contre, le narrateur fait vraiment l'expérience de la voix de la Berma, et voit toutes les promesses finalement réalisées une fois qu'il ne les fantasmait plus. Le bonheur n'entre pas par la « porte d'or de l'imagination », qui au contraire s'est révélée trompeuse comme toute idée abstraite : « Mon impression, à vrai dire, plus agréable que celle d'autrefois, n'était pas différente. Seulement je ne la confrontais plus à une idée préalable, abstraite et fausse, du génie dramatique, et je comprenais que le génie dramatique c'était justement cela². »

Seule l'expérience ouvre donc la porte à la réalité esthétiques, bien que cette dernière soit concevable seulement par l'imagination : « dans la collection de nos idées, il n'y en a aucune qui réponde à une impression individuelle. [...]. Nous sentons dans un monde, nous pensons, nous nommons dans un autre, nous pouvons entre les deux établir une concordance mais non combler l'intervalle³. » C'est sans doute sous l'influence des lectures kantienne, que Proust dévalorise d'un ton méprisant l'expérience comme pure empirie et accident. Après la lecture décevante des *Journaux inédits* des Goncourt dans le *Temps retrouvé*, le narrateur définit justement la notion piètre de la « réalité » comme une « espèce de déchet

¹ *RTP II*, p. 344.

² *Ibid.*, p. 348-349.

³ *Ibid.*, p. 349.

de l'expérience » ; ce ne sont pourtant pas des idées abstraites, mais « ce qui se passe, en effet, en nous au moment où une chose nous fait une certaine impression »¹, que constitue la matière de « ce livre essentiel, le seul livre vrai [que] un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur². »

L'expérience se révèle ainsi dans toute son ambivalence chez Proust : elle constitue la durée décevante les intentions subjectives, mais aussi l'instant plein de sens et de vie qui inspirent la possibilité du bonheur comme la vérité des œuvres d'art. Elle est à donc à la fois *Erlebnis* et *Erfahrung* (selon la signification donnée par Benjamin), fondement des habitudes et cause de leur déchéance, et reste donc impossible à se fixer pour le protagoniste, tandis que le narrateur est dans la position de les valoriser, les « traduisant » grâce au travail de l'écriture dans la réalité de l'œuvre. Il existe donc un écart, entre l'expérience dans son immanence, celle vécue de la part du héros dans sa perspective toujours limitée par les circonstances, et celle sublimée par le regard du narrateur *post rem*. C'est donc seulement grâce à ce « point de vue supérieur » que les expériences prennent du sens, non pas donc par leur enchaînement immanent : à l'idée d'une trame narrative de l'expérience correspondant à l'unité de la personnalité du sujet et la vérité sur son caractère, telle qu'on voyait dans les romans à partir du modèle picaresque, s'oppose « le plagiat de soi-même », énoncé par le narrateur de la *Recherche* pour dénoncer la fausseté des auto-narrations subjectives fondées sur les expériences passées. Cette même dévalorisation des récits visant à organiser la vie dans une réalité cohérente et véridique était également explicite dans les réflexions de Kafka et *in nuce* au *Portrait* joycien.

¹ *RTP IV*, p. 468

² *Ibid.*, p. 469.

Chapitre X. Un autre paradigme : autonomie et expérience

Les trois auteurs posent le problème de l'authenticité en littérature, selon une tendance présente dans la pensée du début du XX^e siècle et qui les détache des deux principales tendances culturelles de la fin du siècle précédent. Esthétisme et naturalisme montraient du mépris par rapport au sens commun, le premier exaltant le point de vue de l'artiste, le second celui de l'homme de science. Le conflit présent dans les ouvrages de Proust, Joyce et Kafka ne concerne plus pourtant des batailles épistémologiques, mais la forme de vie dans ses aspects les plus immédiats, en raison d'un malaise par rapport au concept expérience.

Dans la méditation de Kafka, la vie paraît généralement absurde *a priori*, et en tout cas indescriptible telle qu'elle se présente au sujet, dans les rares cas où elle montre son sens ; le narrateur proustien dénonce après coup la vacuité des actions humaines, ainsi que l'insignifiance de tout phénomène humain immanent ; enfin, chez Joyce l'expérience se trouve également vidée d'un sens propre, d'abord exaltée par la vision de l'artiste, puis rejetée après l'expérience de la mort. L'art, qui se présentait d'abord comme une forme d'évasion face à la déception de l'existence, ne fait que mieux montrer l'objection soulevée par un malaise qu'elle prend finalement en compte. Chez Proust, la vocation littéraire s'identifie à un parcours de rédemption ; Joyce quitte le point de vue de l'artiste pour celui d'un homme moyen sans soucis d'ordre artistique ; enfin, Kafka montre exemplairement l'absurdité de la vie, mais en même temps vise à établir la possibilité d'un compromis, où le sujet ne peut pas sauver le monde ni entièrement s'évader, mais peut essayer de construire l'espace pour une existence possible.

X.1 *Hic et nunc* : l'expérience retrouvée

On a vu que l'expérience répond à une pluralité de significations dans la *Recherche* : elle permet de réfuter les erreurs de l'imagination et des notions

abstraites, ce qui a aussi pour conséquence de décevoir le protagoniste et de l'éloigner de l'idéal de bonheur et beauté qu'il poursuit. À deux occasions pourtant, le narrateur comprend que l'expérience des choses qu'on fait au cours de la vie a une valeur essentielle pour son projet esthétique : la première fois, comme on l'a observé, c'est lorsqu'il revoit l'interprétation du rôle de Phèdre par la Berma, et la deuxième fois c'est lors de la révélation finale du lien entre la mémoire involontaire et l'œuvre qui va finalement se réaliser. Les deux moments diffèrent apparemment, parce que dans le premier cas il s'agit de faire l'expérience d'une réalité esthétique extérieure au sujet, tandis qu'au moment d'entreprendre le travail d'écriture il s'agit de « traduire » quelque chose encore à découvrir, mais que le sujet sait qu'il possède en son for intérieur. La mémoire involontaire évoque le contenu involontaire des expériences, une réalité que le narrateur aborde pleinement dans le « roman d'Albertine », en racontant son expérience la plus significative, allant par là jusqu'au cœur du temps perdu.

Expérience et temps perdu

C'est avec une tonalité tragique, « cruelle », que l'« expérience de nous-même » nous renseigne sur la réalité de nos amours comme sur l'illusion de notre image habituelle : « J'avais peut-être de l'amour pour Albertine, mais n'osant pas le lui laisser apercevoir, bien que, s'il existait en moi, ce ne pût être que comme une vérité sans valeur jusqu'à ce qu'on ait pu la contrôler par l'expérience ; or il me semblait irréalisable et hors du plan de la vie¹. » Le terme assume donc une autre signification spécifique, toujours en relation avec le personnage et la solitude de sa pensée : « J'avais eu beau, en cherchant à connaître Albertine, puis à la posséder tout entière, n'obéir qu'au besoin de réduire par l'expérience à des éléments mesquinement semblables à ceux de notre "moi" le mystère de tout être, je ne l'avais pu sans influencer à mon tour sur la vie d'Albertine². »

Les relations amoureuses dans la *Recherche* montrent de façon directe la valeur négative de l'expérience en tant qu'*Erlebnis* : du point de vue de l'autre,

¹ RTP III, p. 403-404.

² RTP IV, 81.

cette dernière est « le mystère de tout être », ce qui donne à chacun son individualité, mais aussi ce qui empêche la compénétration nécessaire à l'amour, à cette « possession joyeuse » dont Joyce postulait de façon optimiste l'existence dans son carnet de Paris. La jalousie des amants proustiens part d'une méconnaissance de l'intention de l'autre : nous aimons à partir de l'instant où « la jalousie et l'amour en pla[ce]nt notre spéculation, notre vie intérieure sous la dépendance d'une personne »¹. Le sujet cesse ainsi de penser et d'agir seulement par lui-même et se met en relation constante avec une autre personne, brisant ainsi le fond d'indifférence qui règle les rapports humains, « de sorte que l'univers se trouve une sorte d'attelage à conduire à deux². » L'amour est pourtant une des façons que le sujet possède pour donner du sens au monde : dans *Jean Santeuil*, l'amour était toujours une expression du monde naturel, un état qui devient malheureux seulement parce que relevant « des organes de l'homme sauvage bien qu'ils ne trouvent plus à s'exercer dans notre civilisation »³. En tant que « sensation subjective »⁴, l'amour est pourtant toujours une réalité positive et douée d'un sens immanent, une expérience pleine que le sujet fait de sa propre nature, à l'époque où « nous jouissons mieux des choses, car nous n'en cherchons plus le bien-fondé métaphysique⁵. »

Ce mécanisme revient à peu près identique dans la *Recherche*, lorsque le narrateur explique le fonctionnement de l'amour chez Charles Swann :

c'était une autre faculté de sa studieuse jeunesse que sa jalousie ranimait, la passion de la vérité, mais d'une vérité, elle aussi, interposée entre lui et sa maîtresse, ne recevant sa lumière que d'elle, vérité tout individuelle qui avait pour objet unique, d'un prix infini et presque d'une beauté désintéressée, *les actions d'Odette, ses relations, ses projets, son passé*. À toute autre époque de sa vie, *les petits faits et gestes quotidiens d'une personne avaient toujours paru sans valeur à Swann* : si on lui en faisait le commérage, il le trouvait insignifiant, et, tandis qu'il l'écoutait, ce n'était que sa plus vulgaire attention qui y était intéressée ; c'était pour lui un des moments où il se sentait le plus médiocre. Mais dans cette étrange période de l'amour, *l'individuel* prend quelque chose de si profond, que cette curiosité qu'il

¹ *JS*, p. 755.

² *Ibid.*, p. 745.

³ *Ibid.*, p. 746-747.

⁴ *Ibid.*, p. 748.

⁵ *Ibid.*, p. 747.

sentait s'éveiller en lui à l'égard des moindres occupations d'une femme, c'était celle qu'il avait eue autrefois pour l'Histoire.¹

Significativement, le narrateur tient à souligner l'égoïsme habituel du personnage avant qu'il tombe amoureux d'Odette : renfermé dans le monde de ses intérêts, ses passions et de tout ce qui donne un sens à sa vie – ce que Benjamin identifierait ici avec l'*Erlebnis* –, il dédouble son existence en se projetant entièrement sur un être qu'il a individué de façon tout à fait arbitraire. Ces considérations reviennent à peu près dans la même forme, quand le narrateur analyse son expérience amoureuse avec Albertine :

en voyant ce corps insignifiant couché là, je me demandais quelle table de logarithmes il constituait pour que toutes les actions auxquelles il avait pu être mêlé, depuis un poussement de coude jusqu'à un frôlement de robe, pussent me causer, étendues à l'infini de tous les points qu'il avait occupés dans l'espace et dans le temps, et de temps à autre brusquement revivifiées dans mon souvenir, des angoisses si douloureuses, et que je savais pourtant déterminées par des mouvements, des désirs d'elle qui m'eussent été, chez une autre, chez elle-même, cinq ans avant, cinq ans après, si indifférents.²

Dans la *Recherche*, l'amour a toujours pour objet des « essences », mais à la différence de ce qu'on éprouve dans *Jean Santeuil*, il ne s'agit plus d'une essence substantielle, c'est-à-dire fondée sur elle-même, mais d'un investissement subjectif : le sujet imagine d'abord comme « vrai », puis cherche à connaître et donc à isoler une certaine réalité « des désirs » : « il en est certains – ceux que provoquent non plus les choses, mais les êtres – dont le caractère est d'être individuels³. » Dans cet investissement la connaissance n'a pas sa fin en soi, comme quand on cherche à comprendre ou à posséder des objets, mais vise à apaiser l'âme de l'amoureux : « cette séparation spatiale, qu'un dessinateur véridique eût été obligé de figurer entre nous, n'était qu'une apparence [...], pour qui eût voulu, selon la réalité véritable, redessiner les choses, il eût fallu placer maintenant Albertine, non pas à quelque distance de moi, mais en moi⁴. »

¹ *RTP I*, p. 269-270 (nous soulignons).

² *RTP III*, p. 862.

³ *Ibid.*, p. 537.

⁴ *Ibid.*, p. 501.

La vraie séparation qui fait éprouver de la douleur au narrateur n'est pourtant pas à identifier à la personne physique de l'aimée qui s'éloigne de lui dans l'espace, mais aux expériences qu'elle fait et qu'il ne peut pas partager :

dans l'amour non partagé — autant dire dans l'amour, car il est des êtres pour qui il n'est pas d'amour partagé — on peut goûter du bonheur seulement ce simulacre qui m'en était donné à un de ces moments uniques dans lesquels la bonté d'une femme, ou son caprice, ou le hasard, appliquent sur nos désirs, en une coïncidence parfaite, les mêmes paroles, les mêmes actions, que si nous étions vraiment aimés.¹

Jacques Chabot a noté comment la loi énoncée à cette occasion par le narrateur proustien, identifiant l'amour au désir non assouvi, règle la valeur de la contingence dans l'expérience amoureuse : « chacun réside dans son temps comme dans une province autonome vaguement située à des années-lumières de cet empire du Moi où le Moi est toujours présente à soi-même ... et à jamais séparé du temps d'autrui². » Autrement dit, l'*Erfahrung*, ou moment exceptionnel de l'expérience amoureuse du sujet désirant, ne coïncide jamais avec l'*Erlebnis*, la routine habituelle de la personne désirée ; pour cette raison, le sujet qui aime se trouve à « interpréter douloureusement chaque moment d'une vie qu'[il] ne p[eut] pas contrôler tout entière ».

L'*Erlebnis* non partagée provoque donc un écart entre les deux points de vue possibles sur l'expérience : ce que pour le sujet n'est qu'habitude, ou existence dans la durée, est vu de la part du sujet qui aime comme série infinie d'instantanés pleins, d'*Erfahrung* dont il est à jamais exclu³.

La jalousie remplit les vides dans la connaissance de la vie réelle de l'autre par l'expérience partagée et gardée par la mémoire collective (« je pensais alors à tout ce que j'avais appris de l'amour de Swann pour Odette »⁴), mais ce savoir est

¹ *Ibid.*, p. 229.

² Jacques Chabot, *L'Autre et le moi chez Proust*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 1999, p. 20.

³ Le personnage expérimente pour la première fois cette perspective douloureuse de la séparation avec sa mère : « cette salle à manger interdite, hostile, où, il y avait un instant encore, la glace elle-même — le « granité » — et les rince-bouche *me semblaient recéler des plaisirs malfaisants et mortellement tristes parce que maman les goûtait loin de moi, s'ouvrait à moi et, comme un fruit devenu doux qui brise son enveloppe, allait faire jaillir, projeter jusqu'à mon cœur enivré l'attention de maman tandis qu'elle lirait mes lignes. Maintenant je n'étais plus séparé d'elle ; les barrières étaient tombées, un fil délicieux nous réunissait. » (RTP I, p. 29-30, nous soulignons).*

⁴ RTP III, p. 199.

complètement disjoint de la réalité actuelle des événements. Ce n'est pas « l'immoralité des femmes » en général qui provoque la jalousie : « il faut aimer pour prendre souci qu'il n'y ait pas que des honnêtes femmes »¹. C'est donc le fait « de supposer qu'Albertine aurait pu [...] avoir la même immoralité, la même faculté de tromperie qu'une ancienne grue »², donc la réalité d'un individu actuel et présent, qui crée la croyance d'un être absent et insaisissable, dont la réalité est entièrement autre par rapport à celle vécue par le sujet :

Je sentais qu'une partie de la vie d'Albertine m'échappait. L'amour, dans l'anxiété douloureuse comme dans le désir heureux, est l'exigence d'un tout. Il ne naît, il ne subsiste que si une partie reste à conquérir. On n'aime que ce qu'on ne possède pas tout entier.³

La possibilité du mensonge ne dérive pas d'un plan intentionnel, ou d'un acte volontaire, mais des infinies possibilités de l'expérience que maintenant le narrateur divise en deux, entre innocence (au sens de non-expérience), et vice : « en quittant Balbec, j'avais cru quitter Gomorrhe, en arracher Albertine ; hélas ! Gomorrhe était dispersée aux quatre coins du monde »⁴.

L'amour agrandit donc l'expérience particulière de l'aimé à l'échelle démesurée du monde extérieur, par rapport auquel l'amant se sent petit et impuissant : « la réalité n'est jamais qu'une amorce à un inconnu sur la voie duquel nous ne pouvons aller bien loin »⁵. Tandis que les « faits » sont, si appris abstraitement par un journal, objet d'interprétation, comme c'était le cas de l'affaire Dreyfus, les expériences sont les fragments d'une totalité à la fois humaine et surhumaine : humaine, puisque formée d'épisodes où un individu a été dans un lieu et dans un moment déterminés ; surhumaine, parce qu'aucune mémoire individuelle n'est capable de porter à la conscience tous les moments de sa vie, seuls les mondes romanesques créés par l'imagination peuvent produire des totalités.

Ce que l'amour nous enseigne, c'est cette inexorable fragmentation et éparpillement empirique des êtres :

¹ *Ibid.*, p. 227.

² *Ibid.*, p. 200.

³ *Ibid.*, p. 614.

⁴ *Ibid.*, p. 533.

⁵ *Ibid.*, p. 534.

Et je comprenais l'impossibilité où se heurte l'amour. Nous nous imaginons qu'il a pour objet un être qui peut être couché devant nous, enfermé dans un corps. Hélas ! il est l'extension de cet être à tous les points de l'espace et du temps que cet être a occupés et occupera. Si nous ne possédons pas son contact avec tel lieu, avec telle heure, nous ne le possédons pas. Or nous ne pouvons toucher tous ces points.¹

Le personnage d'Albertine perd ainsi toute cohérence, devenant alors « un être, disséminé dans l'espace et dans le temps, [qui] n'est plus pour nous une femme, mais une suite d'événements »². L'expérience de la personne aimée perd son unité, se morcelle dans une pluralité de possibles également étrangers et impénétrables par l'amant. Par conséquent, chaque fragment d'expérience inconnue contribue à former la longue durée d'un être totalement étranger :

Je pouvais bien prendre Albertine sur mes genoux, tenir sa tête dans mes mains ; je pouvais la caresser, passer longuement mes mains sur elle, mais, comme si j'eusse manié une pierre qui enferme la salure des océans immémoriaux ou le rayon d'une étoile, je sentais que je touchais seulement l'enveloppe close d'un être qui, par l'intérieur, accédait à l'infini.³

La jalousie du protagoniste s'étend alors du présent d'Albertine pendant leur relation au passé de la jeune fille, et ce même à l'époque précédant leur première rencontre à Balbec.

L'amour obéit en cela aux mêmes règles que l'attraction sociale. L'adoration que le protagoniste nourrissait pour la duchesse de Guermantes avant de la connaître a pour cause le même « mystère de sa vie secrète », ce qui alimentera l'amour pour Albertine. Il s'agit toujours des moindres détails de la vie de l'autre, de réalités rendues uniques par le fait d'avoir été vécues par cet être singulier, que le héros a élu comme objet de son désir :

L'univers est vrai pour nous tous et dissemblable pour chacun. [...] Oui, j'ai été forcé d'amincir la chose et d'être mensonger, mais ce n'est pas un univers, c'est des millions, presque autant qu'il existe de prunelles et d'intelligences humaines, qui s'éveillent tous les matins.⁴

Selon le même principe, apprenant que la maladie a finalement vaincu Swann, le narrateur ne peut renoncer à une digression sur son alter ego, son archétype, où il

¹ *Ibid.*, p. 607.

² *Ibid.*, p. 612

³ *Ibid.*, p. 888.

⁴ *Ibid.*, p. 696.

reconnaît que la mort, autant que la vie, sont à la fois universelle est irréductiblement particulières : « La mort de Swann ! Swann ne joue pas dans cette phrase le rôle d'un simple génitif. J'entends par là la mort particulière, la mort envoyée par le destin au service de Swann. Car nous disons la mort pour simplifier, mais il y en a presque autant que de personnes¹. » Pour le dire autrement, il existe un monde, et un destin, dont l'idée générale est commune, et pourtant, chaque vie et chaque mort est composée d'instantanés uniques. Le sens de la durée change selon la position que chacun tient par rapport à la singularité des événements vécus. Selon Marco Piazza, la connaissance du passé perdu n'aboutit pas à une doctrine relativiste, mais plutôt encore à une vérité métaphysiquement fondatrice, unique pour tous :

l'accent posé sur les désillusions et les erreurs atteste une recherche *de la* vérité et non d'*une* vérité possible (parmi les autres). Le relativiste en effet est celui qui considère une opinion comme une parmi d'autres opinions possibles autour d'un objet déterminé et estime qu'il n'y en ait pas une vraie de façon absolue, tandis que la connaissance proustienne connecte l'élément de la vérité absolue à la constitution polyédrique du réel et à sa fragmentation, découvrant ainsi ses propres limites et sa nature faillible (ou provisoire).²

Pour le dire autrement, toute subjectivité repose sur un nombre limité de certitudes qui constituent son horizon absolu, qui constituent sa singularité, c'est-à-dire, qui la rendent distincte des autres. La narration proustienne met en évidence les événements qui ont brisé ce petit monde individuel du narrateur : c'est surtout l'expérience amoureuse qui lui montre une réalité infiniment vaste et inimaginable, même à partir de la seule personne de l'aimée, mais c'est encore plus la mort, accidentelle et imprévisible, qui d'un même coup montre au narrateur la pauvreté des moyens offerts par son intelligence pour interpréter le monde, ainsi que la portée transcendante – par rapport au sens immanent qu'on leur donne – des phénomènes :

Je sais que je prononçai alors le mot « mort » comme si Albertine allait mourir. *Il semble que les événements soient plus vastes que le moment où ils ont lieu et ne peuvent y tenir tout entiers.* Certes, ils débordent sur l'avenir par la mémoire que

¹ *Ibid.*, p. 703.

² Marco Piazza, *Passione e conoscenza in Proust*, Milan, Guerini, coll. « Socrates », 1998, p. 290.

nous en gardons, mais ils demandent une place aussi au temps qui les précède. Certes, on dira que nous ne les voyons pas alors tels qu'ils seront, mais dans le souvenir ne sont-ils pas aussi modifiés ?¹

Les deux formes de l'expérience, l'instant plein de l'*Erfahrung* individuelle et la durée de la mémoire, constituent la seule réalité empirique accessible, mais ils ne sont pas pour cela définies objectivement ; dans la mémoire il n'y a pas de place pour les « déchets de l'expérience », tandis que chaque événement, chaque instant gardé par le souvenir se prolonge, devient partie d'une totalité.

Guillaume Perrier a justement remarqué chez le protagoniste une « hypermnésie causée par le départ et la mort d'Albertine »² ; le souvenir n'est pas dans ce cas le facteur d'une unité retrouvée de la part du héros, tel qu'on le verra à la fin du *Temps retrouvé*, il est au contraire la cause de son morcellement en d'innombrables fragments de l'expérience vécue. Dans le roman d'Albertine, la sphère empirique révèle, grâce au dédoublement de la subjectivité provoqué par l'amour, ce qui restait toujours caché au cours de l'expérience : cette dernière n'est pas divisée seulement entre l'ennui de la durée et le bonheur des « moments privilégiés », mais elle permet une synthèse entre les deux, créant des instants durables qui contiennent chacun une vie entière. Le narrateur comprend cela pour la première fois par le prolongement de sa jalousie au delà de l'accident qui en tuant Albertine ne l'a aucunement diminuée, mais au contraire augmentée, comme son amour :

Pour entrer en nous, un être a été obligé de prendre la forme, de se plier au cadre du temps ; *ne nous apparaissant que par minutes successives*, il n'a jamais pu nous livrer de lui qu'un seul aspect à la fois, nous débiter de lui qu'une seule photographie. Grande faiblesse sans doute pour un être de consister *en une simple collection de moments* ; grande force aussi ; il relève de la mémoire, et la mémoire d'un moment n'est pas instruite de tout ce qui s'est passé depuis ; *ce moment qu'elle a enregistré dure encore, vit encore, et avec lui l'être qui s'y profilait*. Et puis cet émiettement ne fait pas seulement vivre la morte, il la multiplie.³

Le narrateur apprend ainsi à reconnaître l'amour comme une force transcendante, capable de valoriser une réalité objective qui autrement resterait

¹ *Ibid.*, p. 902 (nous soulignons).

² Guillaume Perrier, *La Mémoire du lecteur. Essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, Paris, Classiques Garniers, coll. « Bibliothèque Proustienne », 2011, p. 48.

³ *RTP IV*, p. 60 (nous soulignons).

indifférente : « C'est que la confiance, la conversation, choses médiocres, qu'importe qu'elles soient plus ou moins imparfaites, si s'y mêle seulement l'amour, qui seul est divin¹. » Dans la perspective du narrateur proustien, les êtres nous sont *a priori* indifférents, donc l'individuation de l'amour est un choix totalement arbitraire, par lequel « on fabrique une personne, on compose un caractère »² puisque *a posteriori* on sait que « ce que j'avais demandé à Albertine, une autre, Mlle de Stermaria, eût pu me le donner »³. Pourtant, le temps transmet sa nécessité à l'expérience qu'on a eu : « L'idée de son unicité n'était plus un *a priori* métaphysique puisé dans ce qu'Albertine avait d'individuel, comme jadis pour les passantes, mais un *a posteriori* constitué par l'imbrication contingente mais indissoluble de mes souvenirs »⁴. L'expérience que le roman raconte n'est donc pas une *Erlebnis*, un vécu objectif, où chaque moment se trouve séparé et montré par lui-même et selon la notion objective de vérité ; ce que le roman « traduit », c'est la substance que le temps a donné *a posteriori* aux « jours vécus » que le narrateur ne tire pas tellement du contenu de ce qui a eu effectivement lieu, mais plutôt du vide réel laissé par le temps perdu :

j'éprouvais une fois de plus que le souvenir n'est pas inventif, qu'il est impuissant à désirer rien d'autre, même rien de mieux que ce que nous avons possédé ; [...] s'appliquant à une personne morte, la renaissance qu'il incarne est moins celle du besoin d'aimer, auquel il fait croire, que celle du besoin de l'absente. De sorte que la ressemblance avec Albertine, de la femme que j'avais choisie, la ressemblance même, si j'arrivais à l'obtenir, de sa tendresse avec celle d'Albertine, ne me faisaient que mieux sentir l'absence de ce que j'avais, sans le savoir, cherché, de ce qui était indispensable pour que renaquît mon bonheur, c'est-à-dire Albertine elle-même, le temps que nous avions vécu ensemble, le passé à la recherche duquel j'étais sans le savoir.⁵

¹ *Ibid.*, p. 79.

² *Ibid.*, p. 111.

³ *Ibid.*, p. 136.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 135.

Des instants éternels

Le bonheur est donc l'indice de l'expérience à nouveau remplie de sens. En comprenant le fonctionnement de la mémoire involontaire le personnage principal de la *Recherche* réfléchit à ce qui vient de lui arriver : il commence à « chercher la cause de cette félicité [...] en comparant entre elles ces diverses impressions bienheureuses », qui « avaient en commun que je les éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné »¹. Dans ce passage, le lecteur se trouve face à une temporalité complexe, où le vécu se trouve distribué sur quatre plans distincts. Le narrateur présente un « moment éloigné », c'est-à-dire le passé révolu des faits accomplis à une époque totalement détachée de la période présente et du « moment actuel », où le personnage vient d'éprouver une sensation pareille à celle vécue il y a longtemps. L'actualité du personnage ne coïncide pourtant pas avec un troisième temps, à savoir l'instant extatique où il compare mentalement les deux impressions appartenant aux moments précédents, et pendant lequel la succession chronologique des faits est suspendue. Antoine Compagnon a fait une description de cette troisième temporalité au sein de la *Recherche* : « entre la mémoire volontaire du narrateur et la mémoire involontaire du héros [...] entre un roman de formation linéaire et un recueil de prose poétique »² ; celle-ci est placée en correspondance des moments d'égarement entre le présent du personnage et son passé, où les impressions habituellement décalées se rappellent l'une à l'autre, donnant ainsi l'expérience d'un déplacement dans le temps :

Dès l'ouverture, à la première page de « Combray », entre le passé et le présent, entre le héros et le narrateur, un troisième temps, un troisième « je » s'interpose, un « je » ambulant entre passé et présent, ou plutôt entre passé lointain et passé proche,

¹ RTP, IV, p. 449.

² Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, op. cit., p. 12. Il convient ici de distinguer entre la mémoire involontaire en tant qu'expérience que nous sommes en train d'analyser et son contenu d'expérience, que Compagnon identifie avec le passé du personnage, tandis que le souvenir du narrateur en serait le « moment actuel ».

un *go-between* : c'est le « dormeur éveillé », cet insomniaque qui, entre jadis et naguère, s'éveillait en pleine nuit et se souvenait des chambres d'autrefois.¹

Ces trois temps sont enfin subsumés par le temps du narrateur qui se trouve détaché à la fois du passé, du présent actuel et du présent extatique du personnage.

Ces quatre implications de l'expérience sont maîtrisées par le narrateur, en ce qu'elles correspondent à quatre modalités narratives différentes. Il y a pourtant une cinquième temporalité inexprimée, qui est aussi la plus problématique. Prenons les lignes du *Temps retrouvé* où le héros décide qu'il est temps de commencer « l'œuvre » : cette décision subit tout de suite « la plus grande des objections » dans la scène du « bal de têtes » où le narrateur s'aperçoit de l'action inévitable du temps. La découverte de sa vocation réintroduit à la dernière minute un temps réel, linéaire et objectif :

Oui, à cette œuvre, cette idée du Temps que je venais de former disait qu'il était temps de me mettre. Il était grand temps ; mais, et cela justifiait l'anxiété qui s'était emparée de moi dès mon entrée dans le salon, quand les visages grimés m'avaient donné la notion du temps perdu, était-il temps encore et même étais-je encore en état ?²

Le grand mystère final de la mort dans la *Recherche*, qui semble aussi concerner la réalisation effective de l'œuvre, apparaît tout à fait indépendant de ce qui la justifie, à savoir le temps retrouvé grâce au mécanisme de la mémoire involontaire. Bien que le contenu de l'expérience ait été sublimé *a posteriori* par la mémoire et porté au rang à la fois de substance et fondement métaphysique de l'œuvre, cette dernière se trouve néanmoins assujettie au monde de la contingence et donc à la finitude qui caractérise les choses humaines, selon les mots de Hans Robert Jauss :

La mort, dont il avait cessé d'avoir peur, ayant fait la connaissance des « morts successifs » de ses mois différents, et dont il se sentait soulagé une fois pour toutes grâce à la « révélation de l'homme éternel », maintenant s'installe – « comme fait un amour » - définitivement chez lui dans sa nouvelle réalité, devenant le dernier grand miroir du monde. Sur le plan existentiel « la Mort retrouvée » suit au « temps

¹ *Ibidem*. Dans la même page, Compagnon indique dans cette temporalité l'enjeu structural du roman proustien : « L'oxymore du “dormeur éveillé” [...] est la vraie trouvaille : il constitue le noyau du système narratif de la *Recherche du temps perdu* ».

² M. Proust, *RTP IV*, p. 612.

retrouvé » ; le temps retrouvé doit entrer dans l'œuvre par la porte de la mort, représentée par la force de « l'oubli ». ¹

Dans la *Recherche*, la mémoire perd le caractère miraculeux qui lui était reconnu dans *Jean Santeuil*, alors que des agents de la finitude (la mort et l'oubli) montrent encore une fois le visage inhumain et transcendant du temps. La finitude provoque au narrateur de l'anxiété, mais ce n'est pas la première fois qu'il expérimente la sensation de ne pas être hors d'atteinte des lois du temps. L'existence se fonde sur l'illusion de son éternité et sur l'insouciance de la mort, qui se brisent lorsque le sujet est mis face à la certitude du temps qui passe :

En disant de moi : « Ce n'est plus un enfant, ses goûts ne changeront plus, etc. », mon père venait tout d'un coup de me faire apparaître à moi-même dans le Temps, et me causait le même genre de tristesse si j'avais été non pas encore l'hospitalisé ramolli, mais ces héros dont l'auteur, sur un ton indifférent qui est particulièrement cruel, nous dit à la fin d'un livre : « Il quitte de moins en moins la campagne. Il a fini par s'y fixer définitivement, etc. » ²

Il y a donc un genre de finitude qui n'est pas à identifier entièrement avec l'oubli et la mort, ses manifestations extrêmes, mais qui se rattache à eux en ce qu'ils partagent la sensation d'être « dans le temps ». Les quatre temporalités déclenchées par la mémoire involontaire sont, d'une façon qui n'est pas à identifier avec l'atemporalité, extratemporelles : elles sont hors du temps contingent comme la carte est hors du territoire qu'elle dessine, mais le narrateur semble aussi incapable de décrire sa propre mort que de « décrire les hommes [...] dans le Temps » ³.

En effet, le mécanisme de la mémoire involontaire veut que le temps passé fasse son apparition quand il est rappelé par une sensation identique dans le présent, sous forme de souvenir. La contingence de l'expérience semble donc perdre son évidence dans un roman, *À la recherche du temps perdu*, qui est essentiellement la narration d'un homme qui se souvient de sa vie et de son entourage. Même si cette activité de remémoration sert à une « démonstration », à une « recherche de la vérité », l'illusion que l'action advient « ici et maintenant »,

¹ H. R. Jauss, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts >À la recherche du temps perdu<*, cit., p. 276-277.

² *RTP I*, p. 474.

³ *RTP IV*, p. 625.

c'est-à-dire le propre de la fiction, est fortement compromise. Le réel en tant que contingence vécue par le protagoniste est perdu dans la banalité du quotidien, ou autrement enchanté et joyeux, mais toujours pour des causes externes. Cette opposition est à son tour très diversifiée, dans une typologie dont on peut donner quelques exemples.

L'enfance de Jean est faite de moments de grave déception qui constituent la basse continue de sa vie d'enfant faible et triste : « Jusqu'ici, il n'aurait pas cru raisonnable de cesser de travailler un jour plutôt qu'un autre. Célébrer Noël lui semblait une puérité. Tous les jours étaient pareils. Aussi ne lui plaisaient-ils pas¹. » Charles Dickens était parmi les auteurs préférés de Proust pendant sa jeunesse, ce n'est donc pas improbable qu'il se soit aussi inspiré des romans de formation basés sur la mise à l'épreuve d'une jeune âme innocente². La poésie des moments de plaisir ou de joie sont plutôt des exceptions instantanées à une durée dominée par l'ennui, quand par exemple le professeur de philosophie de Jean promet la lecture d'histoires fantastiques pour le jour de Noël : « Par ces mots si simples, [...] M. Beulier unissait par un fil invisible ce jour banal de demain au jour mystérieux où Jesus naquit dans la crèche³. »

Nous pouvons constater ici un *pathos* des liens entre les noms et les choses et les personnes. À la différence de l'épiphanie joycienne, où le sujet est frappé dans la contingence la plus immédiate, chez Proust il s'agit de rétablir un ordre transcendantal donné au préalable, qui illumine la réalité présente de l'extérieur, à savoir d'un plan ontologique différent donné d'avance que le protagoniste identifie à la rêverie, mais qui prend de la consistance alors que ce n'est pas sa conscience qui le produit : « La puissance de la raison accordait librement le droit à la fantaisie dans le travail. C'était un peu de poésie versé dans les jours de Jean, la douceur permise à l'imagination de rêver, de n'être pas trop raisonnable⁴. »

L'exemple de Noël montre la possibilité d'un enchantement du temps présent grâce à la superposition avec un passé non-chronologique, situé hors de la perspective du temps vécu mais venant miraculeusement à coïncider avec ce

¹ JS, p. 265.

² Ce motif parcourt également *Les Plaisirs et les jours*.

³ JS, p. 265.

⁴ *Ibidem*.

dernier. Ce procédé se répète sur le plan spatial dans une première élaboration de l'épisode de la lanterne magique :

Sa chambre n'était plus sa chambre, comme sa lampe n'était plus sa lampe, quoique, sur ce mur où jusque-là, dans la plus grande débauche de couleur passagère (c'était quand un morceau de bois se mettait à flamber la nuit) une grande lueur palpitait un moment, et où maintenant les reflets merveilleux des églises et les personnages des légendes passaient, Jean pût reconnaître, un peu au dessous de la bande mystérieuse où se manifestaient les apparitions [...], l'éclaboussure qu'il avait envoyée au papier dans sa toilette du matin¹

Le jeu de lumière provoqué par la lanterne a pour effet de distraire Jean de sa perception habituelle de sa chambre, le rendant ainsi disponible pour se plonger dans le monde de fiction entraîné par les figures projetées sur le mur, mais aussi pour étendre l'enchantement des histoires merveilleuses à la matière brute des objets quotidiens.

L'autre facteur d'enchantement est donc le temps, qui n'agit pas objectivement, mais obéit aux lois de la perspective, les « jours lointains » étant « une sorte de rêve brillant, indistinct, irrévocable et mélancolique, [...] mais qui furent des jours médiocres et sérieux comme ceux d'aujourd'hui ». ²Il s'agit donc, encore, d'une illusion, comme le Noël et la lanterne magique, mais cette fois provoquée par la mémoire.

À la fin de la section *Autour de Mme Swann*, le protagoniste se rend au Bois de Boulogne. Pour lui, il s'agit d'un lieu auquel Mme Swann, incarnation divine du charme féminin et du goût d'une époque entière, a transmis une sorte d'aura mythique. Cependant, dans ce passage le héros ne peut plus retrouver dans le lieu réel l'image enchantée liée au souvenir de Mme Swann. Le narrateur fait une description du paysage fondée sur le contraste entre les deux images :

La nature recommençait à régner sur le Bois d'où s'était envolée l'idée qu'il était le Jardin élyséen de la Femme ; au dessus du moulin factice le vrai ciel était gris ; le vent ridait le Grand Lac de petites vaguelettes, comme un lac ; de gros oiseaux parcouraient rapidement le Bois, comme un bois, et poussant des cris aigus se posaient l'un après l'autre sur les grands chênes qui sous leur couronne druidique et avec une majesté dodonéenne semblaient proclamer le vide inhumain de la forêt

¹ *Ibid.*, p. 317.

² *Ibid.*, p. 579.

désaffectée, et m'aidaient à mieux comprendre la contradiction que c'est de chercher dans la réalité les tableaux de la mémoire, auxquels manqueraient toujours le charme qui leur vient de la mémoire même et de n'être pas perçus par les sens. La réalité que j'avais connue n'existait plus.¹

Les lieux ont perdu leurs liens avec des noms propres, ce qui faisait leur *Erfahrung*, leur vérité absolue ; ils appartiennent désormais à une mythologie personnelle du narrateur, à son *Erlebnis*. Pour les rappeler le narrateur doit employer des noms communs, en indiquant ainsi la survenue d'un monde tristement désenchanté, manquant de toute signification sauf pour marquer la fin d'une époque dans la vie du protagoniste.

Avant les réminiscences, le personnage expérimente des mondes imaginaires, idéals et transcendants parce que localisés hors du présent de la vie. Les instants poétiques sont alors de vrais « miracles », où cette réalité ultérieure et enchantée se manifeste concrètement à travers une sensation de joie. La dialectique entre l'instant et la durée est aussi dépliée dans la perspective du personnage : « La perception du temps chez le jeune narrateur n'est encore qu'embryonnaire, pourtant il pressent le poids invisible de cette durée qui lui offre les conditions d'une jouissance du moment². » Cette organisation n'est pas encore achevée dans les tentatives poétiques de la jeunesse, où l'impossibilité de combiner les valeurs de l'instant avec celles de la durée empêchent au roman de *Jean Santeuil* de s'accomplir ; comme Joyce, Proust fait l'expérience de paradoxes provoqués par la perception du temps, « leur conscience [percevant] ce terrifiant mélange de l'éternel et de l'éphémère qu'est la réalité³ » selon Hugo Azérad.

La dualité entre la durée et l'instant, comme coordonnées de l'expérience du personnage, informe aussi les deux pôles logiques de la mémoire involontaire. Lorsque cette dernière doit rendre disponible à l'art une essence, « cette essence est en partie subjective et incommunicable⁴ ». Loin d'être du pur sensible, il s'agit d'une « sensation située hors de la prise des sens et dans le champ de

¹ *RTP I*, 419.

² H. Azérad, *L'univers constellé de Proust, Joyce, Faulkner, op. cit.*, p. 139.

³ *Ibid.*, p. 141.

⁴ *RTP IV*, p. 464.

l'imagination qui maintenant ayant devant soi un objet éternel peut le connaître »¹. C'est « la trame de ma vie d'autrefois [...] pleine comme une réalité et vague comme un sentiment », par laquelle « l'imagination, que le présent ni le passé n'avaient pu mettre en communication avec la vie, ne puisse la connaître et sauver ainsi de l'oubli, de la méconnaissance de l'esprit et de la triste mémoire². » À confirmer le dualisme entre monde de la finitude et monde éternel on a enfin l'élévation du plaisir éprouvé pendant l'inspiration au rang de signe d'essences éternelles : « ce plaisir est peut-être le signe de la supériorité d'un état où nous avons comme objet une essence éternelle et comme si l'imagination ne pouvait connaître que d'un aussi sublime objet. »³

Ce dualisme est originaire dans la poétique de Proust : l'opposition entre matérialisme et idéalisme dans le *Jean Santeuil* était l'expression primitive de celle, plus productive du point de vue narratif, se trouvant entre le temps réel du présent et l'éternité qui appartient à la mémoire, à l'imagination, à la rêverie :

Et ce plaisir profond, en justifiant que nous donnons à l'imagination la première place, puisque nous comprenons maintenant qu'elle est l'organe qui sert l'éternel, nous relève peut-être aussi nous-mêmes en nous montrant à nous-mêmes si heureux dès que nous sommes dégagés du présent, comme si notre vraie nature était hors du temps, faite pour goûter l'éternel et, mécontente du présent, attristée du passé, tressaillait tout à coup quand du choc du présent et du passé jaillissait quelque chose qui n'est ni aujourd'hui ni hier, mais qui est hors du temps, essence réelle de notre vie.⁴

Le dualisme est d'une certaine façon conservé comme écart absolu entre le point de vue du narrateur et le présent du personnage ; pourtant, quand ce dernier réfléchit, fait des comparaisons entre ses impressions du passé, le narrateur et le personnage viennent à se rejoindre sur le même plan temporel. Cette union dépasse la division énoncée dans *Jean Santeuil* entre l'idéalisme et le matérialisme, et selon laquelle la vie littéraire et la vie pratique sont complètement séparées ; en outre, dans la *Recherche*, la séparation cesse entre les deux mondes,

¹ *Ibidem.*

² *Ibid.*, p. 401.

³ *Ibidem.*

⁴ *JS*, p. 401-402.

idéal et matériel, éternel et fini : « L'idéalisme de Proust coïncide avec un paradoxe fondateur de la modernité. [...] Entre l'esprit et les choses, la vision proustienne introduit une distance, mais non une coupure. De haut en bas et de bas en haut, la continuité n'est jamais rompue¹. »

Jean Santeuil doit son inachèvement, au moins en partie, à l'impossibilité de réconcilier l'instant empirique avec les principes d'une esthétique idéaliste qui considérerait le beau artistique comme appartenant à un plan ontologique séparé. Cette séparation se donne comme une ligne de partage entre, d'un côté, les moments vécus, et de l'autre la dissolution réciproque du présent et du souvenir qui place l'instant hors du temps : « l'imagination [...] ne peut s'appliquer à la réalité présente, qui ne peut s'appliquer non plus à la réalité passée que nous rend la mémoire, et [...] flotte seulement autour de la réalité passée qui se trouve prise dans une réalité présente ».²

Les trois aspects du paradigme de l'expérience sont ainsi réfutés : les instants ne reviennent pas de la même façon qu'ils sont vécus, tandis que l'aspect objectif-cumulatif est tout simplement rendu impossible à cause du vide de l'action réelle. Le bouleversement décisif est toutefois celui qui frappe le troisième aspect, à savoir la relation entre l'instant et la durée au sein de la finitude de l'expérience. L'impossibilité de racheter l'instant sans accéder à une dimension intemporelle, est aussi la cause de l'état dans lequel le *Jean Santeuil* a été laissé : une série de fragments décousus, ayant chacun son propre centre thématique, et non les épisodes d'une narration organique.

La *Recherche* doit sa construction à l'inversion de cette perspective, qui unit le plan empirique à la transcendance du temps. Ce rapprochement se trouve expliqué dans l'épisode où le narrateur se trouve seul dans la galerie des tableaux d'Elstir possédés par les Guermantes. Même ayant pour objet des épisodes et des personnages de la vie parisienne, ces peintures suscitent des impressions toujours pareilles à celles déjà éprouvées à Balbec, mais elles sont accompagnées aussi de nouvelles réflexions, concernant le rapport entre l'instant et la durée :

¹ Laurent Mattiussi, « Entre ciel et terre: Proust et le double jeu de la métaphore », in Laurent Mattiussi et al. (dir.), *Métaphores et cultures. En mots et en images*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'univers esthétique », 2012, p. 158-159.

² *JS*, p. 399.

[Le peintre] avait su immortellement arrêter le mouvement des heures à cet instant lumineux où la dame avait eu chaud et avait cessé de danser, où l'arbre était cerné d'un pouvoir d'ombre, où les voiles semblaient glisser sur un vernis d'or. Mais justement parce que l'instant pesait sur nous avec tant de force, cette toile si fixée donnait l'impression la plus fugitive, on sentait que la dame allait bientôt se retourner, les bateaux disparaître, que le plaisir finit, que la vie passe et que les instants, montrés à la fois par tant de lumières qui y voisinent ensemble, ne se retrouvent pas.¹

Le héros doit s'apercevoir que les deux aspects de l'instant, l'éphémère et le fixé, coexistent sans se mêler dans la peinture. La même démarche prend une force inconnue alors qu'elle est appliquée rétrospectivement : si dans le *Jean Santeuil* le personnage ne fait que fuir le présent pour se réfugier dans une éternité imaginaire, dans les peintures d'Elstir le protagoniste peut admirer les divinités de la mythologie qui reviennent sur terre, se mêlant à la forme de la finitude terrestre :

C'est ainsi que, par exemple, les Muses étaient représentées comme le seraient des êtres appartenant à une espèce fossile mais qu'il n'eût pas été rare, aux temps mythologiques, de voir passer le soir, par deux ou par trois, le long de quelque sentier montagneux. [...] Dans plus d'une autre, l'immense paysage (où la scène mythique, les héros fabuleux tiennent une place minuscule et sont comme perdus) est rendu, des sommets à la mer, avec une exactitude qui donne plus que l'heure, jusqu'à la minute qu'il est, grâce au degré précis du déclin du soleil, à la fidélité fugitive des ombres. Par là l'artiste donne, *en l'instantanéisant*, une sorte de réalité historique vécue au symbole de la fable, le peint et le relate au passé défini.²

L'instant de l'expérience se matérialise ainsi dans un rapport dialectique entre la rêverie de l'instant et la durée du quotidien. Si l'objet de l'œuvre n'est pas le pur fait, il ne s'agit non plus d'une pure expression sentimentale : comme le note David Ellison, « le rôle de la narration est de démystifier le charme poétique du jeu associatif [entre l'imagination et la réalité], et de mettre fin à la libre circulation du signifiant³. » Le sujet narratif ne coïncide donc ni avec « les joies arbitraires de mon imagination »⁴ du héros, ni avec la « réalité » immanente des choses, mais se trouve suspendu entre deux types d'erreur : d'une part la solitude

¹ *RTP II*, p. 714.

² *Ibid.*, p. 715.

³ D. Ellison, *Proust et la tradition littéraire européenne*, cit., p. 199.

⁴ *RTP I*, p. 380.

de l'imagination et les notions de l'intelligence, de l'autre ce qui reste de notre expérience après la déception qu'elle a provoqué en nous. Cet « entre deux » n'est pourtant ni vague, ni ambivalent, ni indéfini : il s'agit tout simplement de l'expérience, libérée du « temps des horloges », des projections et des rétropections auxquels les hommes soumettent l'instant présent, afin de donner un sens à leur vie.

C'est au contraire la perspective de la mort, la cinquième temporalité de la *Recherche*, qui permet à chaque partie de l'expérience d'avoir un sens et une beauté par elle-même : les moments détachés de notre vie ne prennent pas du sens en trouvant un ordre, un dessin général, mais au contraire, dans la perspective de Proust c'est justement grâce à la découverte qu'aucun ordre immanent n'existe, que l'univers est indifférent et que seule compte cette présence arbitraire, accidentelle et relative des êtres humains sur la terre, que les choses humaines prennent du sens sans avoir une autre fin qu'elles-mêmes, devenant ainsi les matériaux des œuvres d'art.

X. 2 La vie selon Leopold Bloom

Des projets littéraires divergents : « dogmatisme » de la Recherche et désordre dans Ulysse

La dialectique entre le principe d'autonomie esthétique et l'attachement aux dynamiques de l'expérience n'est pas aussi évidente chez Joyce et Kafka que chez Proust. On a vu que Kafka ne partage pas les principes esthétiques dominants de son époque, et on a du mal à retrouver dans sa fiction des allusions explicites au plaisir de l'art : dans le récit « Un artiste de la faim », qui peut être considéré comme un des manifestes de poésie de Kafka, on est justement confronté à l'absence d'une idée positive du beau esthétique, et à un travail artistique qui se caractérise surtout par la soustraction d'autonomie – significativement, l'artiste est représenté dans une cage¹. En ce qui concerne Joyce, après le *Portrait* le

¹ F. Kafka, « Un artiste de la faim », *OC II*, p. 648 : « chacun voulait voir le jeûneur au moins une fois par jour ; sur la fin, certains abonnés passaient toutes leurs journées devant la petite

personnage de Stephen, qui avait été d'une certaine façon le porte-voix de l'esthétique joycienne, perd sa centralité jusqu'à disparaître, et avec lui toute idée traditionnelle de personnage : dans *Ulysse*, la trace immanente des événements est tellement dispersée, que leur relation à des sujets individuels perd l'évidence qui caractérise les romans modernes.

Dans le cas de Proust, le projet de l'œuvre est annoncé comme un travail de construction, visant à démontrer des vérités : « Enfin je trouve un lecteur qui devine que mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction¹ ! » Il est essentiel de comprendre que cette construction, comme l'a souligné Descombes, n'est « pas celle d'un ouvrage idéologique. [...] L'ouvrage dogmatique est construit comme une œuvre d'art. Or il en résulte cette conséquence : puisque l'ouvrage que nous lisons est un récit, pas un traité de métaphysique ou un testament spirituel, la *recherche de la Vérité* prend forcément la forme d'une *peinture des erreurs*². » Ce dernier constat n'empêche de retrouver un autre aspect du dogmatisme dont Proust parle dans sa lettre,

Le dogmatisme est la croyance en la possibilité pour l'esprit d'accéder à une vérité. L'art consistant, selon Proust, à dégager les lois de la vie, tout roman doit conduire à l'acquisition d'une vérité. [...] c'est d'ailleurs ce qui sauve le roman (tout roman) du pur subjectivisme, car « l'analyse psychologique y aboutit toujours à la vérité objective ».³

On pourrait ajouter à cela qu'une vérité dogmatique ne peut exister qu'en constituant la notion du faux : la *Recherche* se structure effectivement comme un parcours de rédemption des « erreurs », dont la présence n'est pas si accidentelle que Proust le déclare dans la lettre. La psychologie joue ici un rôle essentiel, comme estime Luc Fraise dans son étude systématique de la pensée philosophique fondant de la *Recherche* : « le sujet n'est pas en soi la mémoire, c'est l'idée du moi. [...] partir de la psychologie [...], de la chose indubitable pour

cage [grillagée] ». « *jeder wollte den Hungerkünstler zumindest einmal täglich sehen ; an den spätern Tagen gab es Abonnenten, welche tagelang vor dem kleinen Gitterkäfig saßen* » (FKKA 7, p. 334)

¹ Lettre à J. Rivière, février 1914, *Corr.*, t. VIII, p. 98.

² V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, op. cit., p. 12-13.

³ Luc Fraise, *L'Esthétique de Marcel Proust*, Paris, SEDES, 1995, p. 98.

le sujet pensant, le moi, les états de conscience [...]. Rien n'existe sans le sujet : voilà donc la prémisse de toute enquête philosophique¹. »

Même en envisageant le projet littéraire de Proust de cette manière générale et dans la perspective des questionnements philosophiques, le rapprochement avec Joyce et Kafka reste difficile sur ce point. Chez Joyce et Kafka, le rapport à la psychologie est beaucoup plus oscillant ; dans *Ulysse* l'inconscient joue un rôle de premier plan, mais la psychologie semble ne pas avoir la même fonction dogmatique que chez Proust : au cours de la narration on n'a pas affaire à une « idée du moi », donc à un sujet idéalisé au dessus du sujet empirique, mais on a plutôt l'impression d'une *mimésis* directe de « données immédiates de la conscience » dispersées, de « libres associations » mentales sans aucun ordre, ni *a priori* ni *a posteriori*, comme si le narrateur n'opérait aucune sélection ou hiérarchie des faits racontés. Le lecteur se trouve également déstabilisé par rapport à la notion traditionnelle du personnage : dans les ouvrages de la maturité de James Joyce, le sujet semble disparaître derrière un discours devenu pur automatisme linguistique, ou « ordre mythique », où la subjectivité serait au contraire soumise à un ordre invisible et transcendant, comme dans les genres épiques traditionnels.

Encore une fois, des catégories comme celle de subjectivité n'ont pas de sens absolu en littérature, mais prennent une signification relativement à des situations empiriques. La notion de sujet devient évidemment problématique quand on aborde un ouvrage comme *Ulysse*, où l'auteur se défait de la structure romanesque traditionnelle et parvient à bouleverser les normes linguistiques elles-mêmes, mais la valeur de cette expérimentation par rapport à la question du sujet narratif ne peut pas être prise en compte abstraitement, sans la mettre dans la perspective de contextes déterminés. Dans le cadre du modernisme européen, les approches qu'ont Proust, Joyce et Kafka de la psychologie et des disciplines extra-littéraires en général reflètent leur position dans le champ littéraire : l'apprentissage philosophique de Proust est entièrement filtré par ses professeurs et la tradition académique, qui prescrivait à cette époque des manuels où la

¹ L. Fraisse, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, op. cit., p. 605.

psychologie ne pouvait pas manquer, ce qui l'a mené vers des philosophes comme Leibniz, Schelling, Schopenhauer. Il ne faut pas oublier non plus l'influence que Proust reçoit de la part d'Alphonse Darlu et des professeurs d'université dont il a suivi les cours, tels Gabriel Séailles, auteur de *l'Essai sur le génie dans l'art*, Boutroux (éditeur de Leibniz) et Victor Egger, auteur de *La Parole intérieure*. Le relatif attachement à l'idée de tradition qu'on a constaté chez Proust par rapport aux positions dans le champ littéraire, coïncide avec l'importance que le jeune Proust accordait à la formation institutionnelle.

Il n'en va pas de même avec Joyce l'excentrique, et Kafka le minoritaire, deux consciences périphériques et par conséquent moins exposées au type d'homologation culturelle qui marque les années de formation de Proust, et de ce fait moins orientées vers une expression dogmatique de la littérature – dans le cas de Joyce, on peut même parler de position antidogmatique. Ce n'est pas « l'idée de sujet », mais l'idéal du sujet qu'ils refusent, cet idéal que Proust hérite sans doute de la monadologie leibnizienne, selon laquelle l'existence du monde est *a priori* déterminée par la pure présence d'un sujet ; pour cette raison, la compréhension du réel advient *a posteriori* par l'intervention de la conscience, non pas à partir des seuls objets, qui apparaissent dépourvus de sens immanent. De ce point de vue le monde d'*Ulysse* est également identifiable en bonne partie au regard d'un sujet, avec son élaboration mentale et linguistique, mais l'aura idéale que la vision rétrospective lui donnait chez Proust n'a pas ici sa place : le sujet est toujours présent, mais dépourvu d'une centralité absolue, n'ayant pas pour fonction de sélectionner le contenu réel de l'expérience, car il s'agit plutôt de montrer la transformation au présent, à savoir *in re* de ce contenu. Le sujet est donc envisagé dans des perspectives narratives différentes, chez Proust et Joyce ; dans les deux cas toutefois, le point de départ est le paradigme de l'expérience.

Les possibilités infinies du monde : Bloom et la métempsychose

Les divisions internes à la subjectivité chez Proust sont d'abord expliquées par la métaphore de la métempsychose : au début de la *Recherche*, les différents états qui traversent l'esprit du narrateur, les pauses de son sommeil, sont comparés

à la transmigration des âmes, qui se réincarnent dans d'autres corps, tout comme nous le faisons dans la longue durée de notre vie. Les instants et sensations minuscules sont ainsi chez Proust homologues des grandes époques de la vie de l'individu, marquées par des « morts successives ». Comme on l'a vu plus haut par l'exemple de Swann, la mort est un fait universel, mais qu'on mesure et comprend seulement par sa manifestation individuelle.

Ulysse commence également par le thème de la mort : dans les trois premiers chapitres l'idée de la mort obsède Stephen, qui selon un mouvement inverse par rapport au narrateur proustien, généralise l'épisode particulier et privé du décès de sa mère à une vision nihiliste des choses humaines, et à une perte générale du sens de la vie. Significativement, le quatrième chapitre, où Leopold Bloom prend le relais de Stephen dans le rôle de protagoniste de l'action, insiste lui aussi sur la métempsychose, la possibilité de la vie après la mort et donc sur sa signification au delà de la perspective individuelle. Leopold est questionné d'abord sur la signification du terme par sa femme, Molly, qui vient de le lire dans un roman :

– Il y a des gens qui croient, dit-il, que nous continuons à vivre après la mort dans un corps différent et que nous avons vécu avant. Ils nomment ça la réincarnation. Ils disent que nous aurions tout déjà vécu sur la terre ou sur une autre planète il y a des milliers d'années. Et que nous l'aurions oublié. Il y en a qui prétendent se rappeler leurs vies intérieures.¹

À la différence de l'allusion faite par le narrateur proustien, la description de Bloom est extravertie, comme le montre son explication à la fin de l'épisode, introduite par une association d'idées provoquée par une peinture dans la chambre, *La Nymphe au bain* : « Nymphes nues, la Grèce ; et voilà mon exemple, les gens de ce temps-là. [...] La métempsychose, dit-il, voilà comment les Grecs d'autrefois appelaient ça. Ils croyaient par exemple qu'on pouvait être changé en animal, ou en arbre. Par exemples les nymphes, comme ils les appelaient. »² Dans sa dernière explication, Bloom évidemment se trompe, faisant allusion au mythe d'Apollon et Daphné : il oublie le lien entre la métempsychose et la mort (« ça signifie la transmigration des âmes »³) lui donnant une signification beaucoup

¹ J. Joyce, *Ulysse*, OC I, p. 70.

² *Ibid.*, p. 71.

³ *Ibid.*, p. 70.

plus proche de celle de métamorphose – un mot qui d’ailleurs se répète cinq fois dans le texte. Les deux notions viennent donc à se fondre dans une idée qui revient au cours de la journée de Bloom, comme un simple mot qui reste imprimé aux seuils de la conscience.

Dans le chapitre de *Nausicaa* Bloom se laisse distraire, comme d’habitude, de son action principale, qui est ici l’observation en voyeur de Gerty McDowell sur la plage : « Qu’est-ce qui vole là ? Une hirondelle ? Plutôt une chauve-souris. Me prend pour un arbre, c’est presque aveugle. Les oiseaux n’ont pas d’odorat ? La métempsychose. On croyait que le chagrin pouvait vous changer en arbre¹. » On reconnaît ici un procédé typique d’*Ulysse*, l’association des moments distants dans la narration par répétition de sons ou de phrases. L’idée que la chauve-souris l’a pris pour un arbre renvoie directement à l’exemple donnée le matin à Molly. L’allusion à la « douleur » renvoie clairement au mythe de Daphné et Apollon, et le sens de métempsychose est entièrement passé dans celui de la métamorphose. Mais c’est justement la signification des mots qui va être métamorphosée : la chauve-souris est changée en hirondelle, par Bloom qui s’interroge sur l’odorat des oiseaux en se référant à un mammifère, comme Bloom est métamorphosé en arbre par l’animal. Or, ces métamorphoses ne se vérifient que dans la psyché du personnage principal ; elles n’ont pourtant aucune signification symbolique, ni aucune fonctionnalité dans la trame principale du roman ou du chapitre, si ce n’est de témoigner d’un des thèmes majeures du livre : la constante distraction du personnage principal, habitant de la grande ville occidentale, littéralement bombardé par des stimulation sensorielles – Franco Moretti a ainsi compté une stimulation différente tous les dix mots².

La distraction de Bloom est une partie structurelle du discours d’*Ulysse* : « Bloom perçoit tout, mais ne focalise sur rien ; un coup d’œil, et on peut repartir. [...] elle est devenue un instrument actif et efficace : une sorte de central téléphonique, qui active simultanément plusieurs circuits mentaux, et permet à Bloom de capter la plus grande quantité possible de stimulations³. » Ce trait du

¹ *Ibid.*, p. 425.

² F. Moretti, *Opere mondo, op. cit.*, p. 145.

³ *Ibid.*, p. 128.

personnage n'est pas sans conséquences pour la signification culturelle d'*Ulysse*, ni sur sa forme stylistique. Le petit-bourgeois Leopold Bloom était inconcevable selon l'idée de bourgeoisie transmise par le siècle précédent et sa littérature :

C'est justement la légèreté du *stream*, l'étendue fantastique de ses possibilités qui mettent Bloom à son aise dans le monde aliéné de la marchandise, puisque cela lui permet de recevoir des centaines de stimulations et d'en jouer librement. [...] Là où le bourgeois sévère et sérieux du dix-neuvième siècle aurait fait naufrage, l'homme de la divagation fantastique est chez lui au milieu des vitrines et des annonces. Distrain et socialisé.¹

Joyce construit un personnage qui renvoie à un profil culturel bien déterminé : il est au delà du flâneur angoissé et déchiré que Baudelaire nous présentait dans le poème *Le Cygne* ; il est en deçà du promeneur surréaliste, qui construit ses figures imaginaires en faisant des collages des fragments de la vie moderne. Joyce nous laisse exactement là où nous sommes, créant cette « totalité immédiatement visible »² qui ressemble à la province de Faulkner aussi qu'à la métropole postmoderne des romans de Don DeLillo où la force structurale de l'ensemble n'est pas donnée par le principe classique de cohérence, mais par un système de connexions infinies qui apparaissent accidentellement dans le contact immédiat avec les choses telles qu'elles sont. Joyce est souvent défini comme le poète et le narrateur de la grande métropole ; il est aussi et surtout le chantre de la grande périphérie, le créateur d'une poétique qui permet de retrouver le centre dans la province, de relier des mondes distants et dépourvus de relation par les petits détails. La sensibilité n'est certainement plus concevable simplement en négatif par rapport aux sphères de la morale et de la connaissance, mais joue un nouveau rôle : « non plus une interface séparant les sujets du monde extérieur, et qui par conséquent permet de sonder et de contrôler la réalité. Inversement, les sens sont désormais conçus comme une porte toujours entrouverte [...]. L'équilibre des forces est maintenant à l'avantage du monde extérieur ».³

Examiner le parcours du terme « métempsychose » dans le roman, montre comment il perd au cours de la narration tout lien symbolique avec sa

¹ *Ibid.*, p. 131.

² *Ibid.*, p. 134.

³ E. Van Alphen, « Configurations of Self », *art. cit.*, p. 342.

signification mythique originale, s'identifiant désormais presque entièrement à l'idée de métamorphose et s'appliquant aux objets les plus prosaïques :

Singulière, se disait à part soi l'invité, cette prodigieuse faculté de métempsycose qu'ils possèdent, au point que le dortoir des accouchées et l'amphithéâtre de dissection puissent être le gymnase de telles frivolités, que le simple octroi de titres académiques puisse suffire à transformer en moins de rien [*transform in a pinch of time*] ces zéloteurs de plaisirs oiseux en praticiens exemplaires d'un art que tant d'hommes en tous points éminents ont considéré comme le plus noble. Mais, se dit-il encore, il se peut que ce soit pour donner libre cours aux sentiments refoulés qui les oppressent communément, car j'ai plus d'une fois observé qu'oiseaux de même plumage font ensemble bramage [*birds of a feather laugh together*].¹

On peut analyser ce passage à partir des deux périodes qui composent la pensée du personnage. Bloom est perplexe face à la trivialité de la conversation des étudiants en médecine, s'aperçoit de leur extraction provinciale, et remarque le contraste entre cette origine vulgaire et la noble tradition de l'art médical. La métempsycose est, encore une fois, employée dans le sens de « métamorphose », par la locution « transformer en moins de rien » mais garde toujours un aspect essentiel de la « métempsycose », à savoir le fait que les âmes ne conservent généralement pas le souvenir des vies passées lors de la transmigration d'un corps à l'autre.

Il s'agit de l'aspect qui rendait prégnante la métaphore chez Proust : on ne rappelle que peu de chose du sommeil dans la veille et vice-versa. Également, nous ne sommes pas capables de nous souvenir de nous-mêmes dans les époques différentes de notre vie, parce qu'il s'agit chaque fois de « mois » différents. Or, ce concept est repris chez Joyce à plusieurs niveaux de signification : au niveau contingent de l'épisode, le narrateur nous communique l'opinion de Leopold à propos des gens de la province irlandaise qui deviennent médecins sans que rien de leur origine ne reste apparent une fois qu'ils sont dans l'exercice de leurs fonctions, comme s'il s'agissait de deux personnes différentes, la deuxième remplaçant entièrement la première ; mais au niveau de la conscience distraite de Bloom, cette mort et résurrection des êtres se fait à un rythme et à une échelle inverse par rapport au narrateur proustien : la référence à la métempsycose au

¹ J. Joyce, *Ulysse, OC II*, p. 462.

début de la *Recherche* sert à obtenir un effet d'amplification sur un fait instantané mais récurrent, le mettant en rapport avec des tranches de vie importantes, « les pensées d'une existence antérieure ». Chez Joyce on a au contraire un effet de litote sur la métempsycose qui, évoquée au début comme croyance des Grecs, se réfère toujours aux « existences antérieures », mais dans le contexte microscopique et fragmentaire d'une divagation de Bloom, et non dans un discours « dogmatique » comme celui du narrateur proustien : la pensée de Bloom n'est pas objet de reconstruction, de mise en ordre, mais est simplement montrée comme une « suite d'événements », toujours renouvelés par la divagation ou la stimulation suivante.

Selon l'interprétation donnée par Moretti, le style d'*Ulysse* est essentiellement paratactique, car les phrases, les mots, ou n'importe quelle unité de signification, n'ont pas de hiérarchie dans la construction du sens, chacune est équivalente à l'autre, « parce que Bloom parle vraiment une langue à une dimension : faite à travers de simples additions, où les choses coexistent sans effort et sans secrets¹. » Cela nous pousse vers la troisième signification, celle-ci vraiment structurelle : l'âme et les corps existent au niveau du langage comme le signifié et le signifiant, et nous faisons l'expérience dans l'histoire de toute langue vivante que les significations peuvent passer d'un corps verbal à l'autre sans qu'il reste de mémoire, ou même de trace, de l'hôte qui l'a précédé ; où à l'inverse, les mots peuvent perdre toute signification originaire. De ces transmigrations verbales, le protagoniste de la *Recherche* fait l'expérience respectivement dans ses conversations sur les étymologies des noms de pays avec Bricot ou dans le personnage du curé de Combray, et dans la généalogie des noms de famille dans le Faubourg St. Germain, où chaque fois il voit disparaître l'ancienne signification. Dans le livre de Joyce, la vision évolutive et traditionnelle du langage est complètement bouleversée, et le procès chronologique et sériel de la métempsycose devient instantané (« *transform in a pinch of time* ») et arbitraire, comme une métamorphose, en sauvegardant pourtant comme unité de mesure les êtres, et non de purs *flatus vocis* : chaque mot possède une référence, un lien avec

¹ F. Moretti, *Opere mondo, op. cit.*, p. 145.

un objet, car Joyce ne vise pas à remplacer le langage commun par un langage complètement inventé, mais plutôt à explorer et augmenter ses possibilités expressives sans transcender la forme subjective de l'expérience.

Les commentateurs ont en effet remarqué que le processus de transmigration et de transformation des signifiés et des signifiants atteint son paroxysme dans *Finnegans Wake*, la « version nocturne » d'*Ulysse* : ici le lecteur suit l'expérience diurne de Leopold Bloom et d'autres habitants de Dublin, tandis que le dernier ouvrage de Joyce serait une expérimentation avec le langage du rêve, où la notion d'individualité et de personne se dissout complètement. Par contre, *Ulysse* maintient l'unité du sujet et du personnage. Cela se fait sans le recours à des « lois » comme chez Proust : Bloom termine sa divagation sur la vulgarité des médecins avec une allusion à leur (supposé) manque d'activité sexuelle, qu'il résume dans la phrase « *birds of a feather laugh together* ». Or, cela tresse un fil subtil avec la dernière occasion où Leopold avait pensé à la métempsychose, sur la plage en espionnant Gerty McDowell, dérangé par une chauve-souris qu'il prend pour un oiseau. Encore une fois, l'oiseau de la phrase de Leopold n'a aucune valeur symbolique, comme le remarque Moretti, mais l'on reste au niveau de la pure immanence du sens dispersé par la distraction du protagoniste. C'est donc au niveau du signifiant, de sa nature arbitraire, accidentelle et immédiate que se constitue l'individualité de Bloom : même si dépourvus de leur sens habituel, ses mots lui appartiennent toujours, ainsi que ses expériences, même si dispersées et déstructurées.

Dans cette passivité de la conscience où elle est la proie d'impressions fragmentaires et déstructurées, la subjectivité du personnage reste la seule instance unitaire d'énonciation. Leopold Bloom est – bien qu'incapable de configurer sa propre expérience comme le fait le narrateur de la *Recherche*, et n'en ayant même pas l'intention –, une présence mobile qui rend possible la transsubstantiation du monde au langage et qui permet au monde de se reconstituer dans un ensemble de relations. Proust et Joyce visent des buts comparables en utilisant des techniques et des parcours différents – donc aussi des résultats différents –, qui relèvent de leur position dans le champ littéraire : Proust sépare radicalement le moi vivant du sujet-narration, tandis que Joyce radicalise la technique du point de vue en nous

montrant l'univers par la totalité inépuisable des perceptions et associations du personnage. Chez les deux écrivains le monde « n'a pas été créé une fois pour toutes », donc il ne s'agit pas de l'imiter ou de le glorifier. Il y a autant de mondes que de sujets, la question se pose donc autour des possibilités de communication entre les différents mondes.

Ces derniers aspects ont pourtant mené, dans la réflexion de Moretti comme chez d'autres commentateurs¹, à conclure que Joyce abandonne définitivement l'esthétique de l'épiphanie avec *Ulysse* :

Des petits gestes, sensations transitoires, mots redondants... C'est le monde de Leopold Bloom, sans aucun doute. Et si Barthes a raison, c'est un monde extraordinairement *pauvre en sens*. Bref, tout le contraire de ce que prévoyait la poétique de l'« épiphanie ». [...] La parataxe donne une grille fiable et mécanique, où chaque présent est suivi d'un autre, différent mais pas plus important. Aucun instant ne s'élève au-dessus des autres, aucun instant n'est unique.²

Par contre, « La *madeleine*, voilà la vraie épiphanie : âme, mort, appel, résurrection, miracle... C'est précisément la connotation sacrée de l'épisode [de la madeleine], si proche du langage du *Portrait [de l'artiste en jeune homme]*, à confirmer la distance d'*Ulysse* de toute forme de révélation. »³ Qu'*Ulysse* marque une forte distance par rapport aux premiers ouvrages de Joyce est confirmé par l'auteur, qui dédie, à travers la voix du même Stephen, quelques lignes de monologue à sa production juvénile :

Rappelez-vous vos épiphanies sur papier vert de forme ovale, spéculations insondables, exemplaires à envoyer en cas de mort à toutes les grandes bibliothèques du monde, y compris l'Alexandrine ? Là quelqu'un devait les lire au bout de quelques milliers d'années, un mahamanvantara. Pic-de-la-mirandolesque. Oui, comme le nuage qui ressemble à la baleine.⁴

Ces lignes font écho à un témoignage de Stanislaus Joyce, frère de l'auteur, selon lequel « Joyce donna mission à Stanislaus d'envoyer, s'il disparaissait

¹ Moretti se situe au bout extrême d'une tradition de lectures négatives de l'épiphanie dans la phase mûre de la production joycienne, qui commence par l'article de Robert Scholes, « Joyce and the Epiphany : The Key to the Labyrinth ? », *The Sewanee Review*, n° 72, 1964, p. 65-77. Sara Crangle a critiqué cette position, selon laquelle « Stephen quitte l'idéalisme pour le réalisme [...]. [...] les épiphanies joyciennes perdent leur fondement théorique pour devenir des simples accidents. » (*Prosaic Desires. op. cit.*, p. 49).

² F. Moretti, *Opere mondo, op. cit.*, p. 143.

³ *Ibid.*, p. 144.

⁴ J. Joyce, *Ulysse, OC II*, p. 46.

prématurément, copie de ses vers et de ses Épiphanies à toutes les grandes bibliothèques du monde, y compris la Vaticane¹. »

Pourtant, la distinction posée par Moretti reste fort douteuse : il interprète les épiphanies comme des expériences purement transcendantes, donc comme quelque chose du côté du religieux, du mystique. Or, ce n'est pas le cas des épiphanies que Joyce avait écrites, entre 1901 et 1904, et qu'il réutilise et surtout théorise dans les ouvrages majeurs : « Les épiphanies juvéniles étaient des croquis à la forme objective et délibérément inachevés ; mais l'intérêt de Joyce pour la psychologie augmentait, et [...] ces textes dramatiques étaient ainsi accompagnés par d'autres textes lyriques, exprimant un état d'esprit ou racontant un rêve². » L'opposition que Moretti suggère, avec un Joyce entièrement extraverti contre un Proust isolé et solipsiste, est faussée par le fait que les deux manières expressives étaient déjà prises en compte dans les premières tentatives poétiques de Joyce. Il semble plus probable que, déjà à l'époque où il préparait le *Portrait*, « Joyce s'attaquait à un ouvrage d'envergure et renonçait à la pureté du lyrisme et des Épiphanies »³, comme le suggère Richard Ellmann.

L'évolution que Joyce cherchait était justement une sortie de la fragmentation et du solipsisme et de la dispersion des compositions occasionnelles, pour entreprendre un travail de construction littéraire. Les traces de l'écriture épiphaniqne ne l'abandonnent pourtant jamais : « De même que les Épiphanies lyriques l'avaient mené au *Portrait de l'artiste*, de même les Épiphanies, nues et murmurées, le conduisirent à la première nouvelle de *Gens de Dublin*⁴. » Si *Ulysse* faisait d'abord partie du projet des *Dublinois*, ce miroir où tout habitant de Dublin aurait pu se reconnaître, c'est justement parce qu'aucune nouvelle du recueil n'est une pure description, une articulation de moments tous équivalents, mais toutes contiennent un contenu de révélation, prosaïque et trivial sans doute, qui n'est pas le résultat d'une juxtaposition mais d'une composition des éléments : « les épiphanies sont comme les “trouvailles” des artistes : leur

¹ R. Ellmann, *James Joyce, op. cit.*, t. I, p. 136.

² A. Walton-Litz, « Introduction », in James Joyce, *Poems and Shorter Writings*, éd. par Richard Ellman, A. Walton-Litz, John Wittier-Ferguson, Londres, Faber and Faber, 1991, p. 157.

³ R. Ellmann, *James Joyce, op. cit.*, t. I, p. 177.

⁴ *Ibid.*, p. 200.

signification repose sur la reconnaissance de leur potentiel de la part de l'écrivain¹. » Avec *Dublinois*, Joyce veut raconter une réalité particulière, la réalité contingente de sa ville, comme en témoigne l'emploi des techniques naturalistes tel le narrateur objectif et omniscient ; par contre dans *Ulysse* le particulier est toujours un prétexte pour une totalité de références possibles, ce qui se passe dans la tête d'un individu, et pour cette raison toute objectivité se perd.

L'œuvre majeure de Joyce procède dans le sens de l'assimilation et de l'évolution des travaux et des moyens antécédents : « les deux genres d'épiphanie représentent ainsi les pôles symétriques de l'art de Joyce : ironie dramatique et sentiment lyrique. Au moment du plus grand achèvement de la fiction joycienne, les deux entrent en relation de façon de se renforcer réciproquement.² » *Ulysse* est justement cette synthèse : la vie de Dublin ne se manifeste plus dans le récit objectif d'un narrateur impersonnel, mais dans l'ensemble d'épiphanies successives du personnage vivant, dont aucune ne se présente douée d'un sens achevé – le sens plein comme l'entend Moretti – mais comme potentiel de révélation qui s'accomplit dans la totalité immanente de l'univers du récit. Umberto Eco a remarqué la discontinuité existant entre l'esthétique juvénile que Joyce transmet à son alter-ego Stephen, et les poétiques d'*Ulysse* dans un sens opposé à celui donné par Moretti, non pas donc comme passage du lyrisme à l'objectivité de pures notations, mais au contraire, d'une esthétique objective à une prose capable de valoriser « le tissu même des événements vitaux, des aventures psychologiques, des relations morales et de toute la culture universelle³. »

Les dernières apparitions du mot « métempsyose » nous en fournissent juste l'exemple :

Deuxième sergent de la ville : (Se signe.) Comment ça peut-il se faire ?

Premier sergent de la ville : Ça n'est pas dans le petit catéchisme

Paddy Dignam : Par la métempsyose. Revenants.⁴

¹ A. Walton-Litz, « Introduction », *art. cit.*, p. 158-159.

² *Ibid.*, p. 157.

³ U. Eco, *Poétique de Joyce*, *op. cit.*, p. 57.

⁴ J. Joyce, *Ulysse*, *OC II*, p. 528.

La connaissance de Leopold Bloom, qui était enterré dans le sixième chapitre, revient dans la fantasmagorie du quinzième chapitre (« Circé ») dans le corps d'un chien basset. « Métempsycose » est ici employé selon l'usage propre, sauf pour un aspect : l'âme de Dignam se souvient bien de son existence passée, son visage est reconnaissable bien que planté sur le torse d'un petit chien. Il ne s'agit pas non plus alors d'une vraie métamorphose : la métempsycose est simplement un des principes stylistiques d'*Ulysse*, où les fragments de l'expérience sont absorbés par la perception, puis combinés instantanément avec des autres par la psyché du personnage. L'importance esthétique de cette invention est confirmée dans le même chapitre :

Bloom développe pour ceux qui sont le plus près de lui ses plans de régénération sociale. Tous les approuvent. Le conservateur du musée de Kildare Street paraît, tirant un camion sur lequel branlent des statues de déesses nues, Vénus Callipyge, Vénus Pandemos, Vénus Métempsycose, et des plâtres, également des nus, qui représentent les neuf muses nouvelles...¹

Tandis que les « Vénus Callipyge » et « Vénus Pandemos » existent vraiment, la « Vénus Métempsycose » est un produit de la fantaisie de Leopold, incarnation de la beauté qui naît des morts : rien ne périt, tout vit en se transformant.

Dans le chapitre *Ithaque*, où on revient cycliquement à la première apparition du mot dans le chapitre *Calypso* :

Quels exemples de lacune dans le développement mental de sa femme l'inclinaient en faveur de la solution n°9 (et dernière) ?

[...] Des polysyllabes d'origine étrangère peu usités étaient interprétés par elle phonétiquement ou par fausse analogie ou les deux à la fois : métempsycose (mes tempes si choses) [(met him pike hoses)]²

Le mot revient enfin à son état le plus élémentaire, pur son privé de toute signification, après être devenu une figure de sens extrêmement significative et chargée symboliquement dans son apparition précédente dans le chapitre *Circé*. Or, l'idée de métempsycose que nous observons dans *Ulysse* est étroitement attachée à la notion d'épiphanie partagée entre Proust et Joyce : « dans le premier cas il s'agit de la mémoire involontaire (un rappel soudain), et d'un élément "déjà

¹ *Ibid.*, p. 544.

² *Ibid.*, p. 743.

vu” (évoquant un sens d’immortalité chez ceux qui le mettent en relation avec la réincarnation ou la métempsicose, ce qui fait Molly Bloom [...]) »¹.

Les épiphanies proustiennes², les « moments privilégiés » et extatiques de l’ « intermittence du cœur » et de la mémoire involontaire, renvoient directement à la vérité poétique ; il en va de même avec celle du genre « de l’exultation, de l’extase, de la “vérité” et même de l’inspiration »³ éprouvée par Stephen dans le quatrième chapitre du *Portrait*. L’épiphanie joycienne – ou, pour mieux dire, « bloomienne » – est attribuable à l’état de distraction permanente du personnage, et au spectacle de la grande ville, où l’éternité se laisse percevoir à la surface des phénomènes sans se figer et donc reste dans l’instant en tant que tel. Le monde bruyant et sa dispersion ne sont pas en contradiction avec l’idée d’épiphanie, mais au contraire, c’est leur même condition d’existence : « une autre qualité essentielle de l’épiphanie est la nécessité d’un contexte plus vaste pour déclencher l’image épiphanique avec toute sa trivialité. [...] c’est la raison pour laquelle Joyce a décidé d’abandonner son premier projet d’une collection d’épiphanies séparées⁴. » *Ulysse* est donc une séquence de moments privilégiés, révélateurs d’une totalité

¹ Wim Tigges, « Towards a Typology of Literary Epiphanies », in *Moments of Moment. Aspects of the Literary Epiphany*, sous la dir. de Wim Tigges, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, p. 20.

² Parmi les rapprochements critiques, désormais nombreux, entre Joyce et Proust à partir du thème de l’épiphanie, celle de Giacomo Debenedetti a été particulièrement suggestive : « l’analogie entre les épiphanies et les intermittences me semble [...] incontestable. Les deux affirment que la représentation des choses a de la valeur, de l’intérêt poétique narratif seulement dans la mesure où elle révèle la “quiddité” ou l’âme des choses, comme le dirait Joyce, le secret constituant la vérité permanente des choses, comme le dirait [...] Marcel Proust. » (*Il romanzo del novecento*, *op. cit.*, p. 300). L’intuition précoce de Debenedetti ne remarque pas assez l’importance de l’ininvestissement subjectif dans l’épiphanie, non seulement du point de vue de l’auteur ou du narrateur, mais aussi et surtout de la part du personnage au niveau de la diégèse. Cet aspect, moins évident dans le *Portrait* que dans la *Recherche* en raison de la rhétorique tomiste de Stephen Dedalus, prend toute son importance dans *Ulysse*, comme on a essayé de le montrer dans ce chapitre et dans les précédents (voir notamment VII.2 In re : le monde de Bloom). Sur ce thème, Roland Barthes s’est aussi exprimé avec originalité, lorsqu’il sépare nettement l’épiphanie (instantanée) de l’écriture du roman chez Proust et Joyce, qu’il fait remonter dans le cas de ce dernier, jusqu’à *Stephen le Héros* : « Le [...] problème que nous “passe” Proust [...] a quelque rapport, non avec la décision de Joyce de passer des Épiphanyes au roman (*Stephen le Héros*), mais avec l’être même de l’Épiphanie : la révélation, la restitution de la “quiddité” (*Whatness*). Seulement, avec Proust, il ne s’agit pas, du moins en première ligne, de la quiddité des choses, mais de la *vérité de l’affect* → parenté dépendant, car, comme dans le haïku, ce qui est en cause, ou en scène, c’est le “*C’est ça*”, le *Tilt* [...] : le *Moment de vérité*. » (*La Préparation du roman*, *op. cit.*, p. 155).

³ Wim Tigges, « Towards a Typology of Literary Epiphanies », *art. cit.*, p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

qui existe entre les choses, par une connexion latente au regard « objectif », qui isole les choses et les êtres selon l'idée d'une essence individuelle. Or dans cette version dynamique de l'épiphanie narrative et atmosphérique, la composante subjective est essentielle :

La "trivialité" des épiphanies relève de la nature subjective de la réaction à l'objet épiphanisé : ce qui provoque une épiphanie chez une personne demeure "ordinaire", sinon inobservé, par les autres personnes, et pour cette raison l'épiphanie, comme la beauté, relève du regard de l'observateur [...].¹

On a tendance à remarquer la capacité des épiphanies à rendre éternels le trivial et le contingent, d'où la facilité d'une dérive vers les régions du sacré et de la transcendance absolue ; il faut également reconnaître l'étroite subjectivité de cette forme moderne de la persuasion, moins poétique et plus romanesque, qui rend contingent l'éternel, et immanent le transcendant.

On pourrait conclure qu'au-delà de toute phénoménologie possible des instants épiphaniques chez Proust ou chez Joyce, on retrouve chez les deux cette tension entre la particularité et la totalité au sein d'une expérience instantanée des personnages. Cette expérience esthétique surgit d'une réalité physique extérieure, que le sujet ne peut pas assimiler selon les modalités ordinaires de la représentation – l'espace, le temps et le principe de causalité –, ni apprendre comme phénomène singulier. Kant fait la distinction entre le sublime dynamique et le sublime mathématique : dans le premier cas, la réalité est dépassée (et réduite au pur néant de sa contingence) par les forces suprasensibles qui demeurent dans l'intériorité du sujet ; dans le second cas, l'objet singulier et fini de l'intuition sensible renvoie et coïncide à l'ensemble des phénomènes qu'il serait possible d'expérimenter au plan sensible. Ainsi, chez Proust la réponse à la pure contingence du temps vécu réside dans l'œuvre d'art comprise comme acte entièrement spirituel et transcendant la réalité contingente, selon l'antinomie de la raison que Kant reconduit au sublime dynamique ; chez Joyce cette antinomie correspond à la multiplicité des intuitions possibles, selon leur coexistence dans l'instant de la pure contingence. Dans les deux cas, comme dans le cas du sublime kantien, le processus est dialectique : il réside dans la tension et la négation réciproque entre

¹ *Ibid.*, p. 32.

les possibles plans existentiels, une fois que leur totalité transcendante a été comprise dans la forme de vie de la conscience individuelle.

X.3 Au-delà de l'horizon des événements

Il ne faut pas comprendre cela comme si les hommes aspiraient à une nouvelle expérience. Non, ils aspirent au contraire à se libérer de l'expérience, ils aspirent à un environnement dans lequel ils puissent mettre en valeur leur pauvreté de façon pure et explicite.¹

Justification à priori

L'aspect du paradigme de l'expérience que Kafka réfute de manière explicite et systématique, c'est le cumulatif et mécanique, par lequel chaque moment vécu en précède et en suit un autre, laissant des traces qui se cumulent et forment ainsi le patrimoine d'expérience d'un individu, dans le temps. Franz Kafka objecte contre ce principe apparemment élémentaire et transparent dans les pages des cahiers *in-octavo*, écrites pendant son séjour à Zürau entre 1917 et 1918. Il s'agit de notes en forme d'aphorismes, dont le contenu est dans la plupart des cas paradoxal, donc leur compréhension n'est pas immédiate. La connaissance que Kafka avait de la bible, de la tradition juive et de la philosophie de Kierkegaard, qu'il étudie pendant cette période sont les principales clés de compréhension de ces pages. Toute tentative d'interprétation globale et univoque risque d'être pourtant insuffisante, sinon trompeuse, en raison de la structure discursive interne à chaque fragment, avec laquelle Kafka s'est efforcé de pousser la pensée aux limites de ses possibilités expressives. Il faut donc respecter la nature paradoxale de ces annotations ; il est tout de même possible de faire état de passages où l'accumulation objective d'expérience est critiquée, en en indiquant la liaison avec la mise en question de la temporalité humaine.

Au refus de la psychologie en général correspond la critique d'un de ses objets principaux, le désir, auquel Kafka donne une connotation à la fois éthique

¹ Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », *art. cit.*, p. 46.

et temporelle : « La psychologie est impatience », déclare-t-il dans l'entrée suivante à la critique de la psychologie, poursuivant avec une autre formule qui va devenir le deuxième des aphorismes : « Toutes les fautes humaines sont impatience, une rupture prématurée du méthodique, la pose apparente d'une clôture autour de la chose apparente. Ce n'est pas l'imagination de don Quichotte qui fait son malheur, c'est Sancho Pança¹. » Sancho Pança, personnification du principe de réalité, distrait don Quichotte de son illusion, mais seulement pour le tromper avec une autre, celle d'une réalité dépourvue de la quête « méthodique » du bien. Cette dernière plaçait le sujet hors de son époque et donc de sa temporalité, elle lui permettait aussi de restituer au monde le sens qu'il avait perdu au moment de l'expulsion de l'Éden : « Ils ont été chassés du paradis à cause de leur impatience, ils n'y rentrent pas à cause de leur paresse. Mais peut-être n'y a-t-il qu'un seul péché capital : l'impatience. Ils ont été chassés à cause de leur impatience, à cause de leur impatience ils n'y rentrent pas². »

On revient donc au thème de la chute, dont la pleine assumption coïncide chez Kafka avec l'acte de l'écriture. Dans les réflexions des cahiers *in-octavo*, la chute du monde humain est identifiée avec la condition de la temporalité : Kafka considère la notion humaine du temps Kafka comme un mal et une illusion, l'identifiant dans l'alternance d'impatience et de paresse, deux équivalents des deux attitudes temporelles que Ricœur adaptait d'Augustin en termes de *intentio* et *distentio animi*. Chez Kafka, les deux positions apparaissent comme les reflets psychologiques d'une réalité dont le caractère c'est d'être éternelle, ou « indestructible ». Comme le note Ritchie Robertson en analysant ces passages,

Il est tout à fait possible que notre conscience nous trompe, et que le paradis soit déjà autour de nous, nous rayonnant comme le monde spirituel le fait avec le monde sensible. Cela signifie que le temps est une illusion, une erreur de plus provoquée par notre conscience aliénée, et que la relation entre le temps et l'éternité est du même ordre que celle entre la conscience et l'être.³

¹ Note du 19 octobre 1917, *OC III*, p. 441-442. « *Alle menschlichen Fehler sind Ungeduld, ein vorzeitiges Abbrechen des Methodischen, ein scheinbares Einpfählen der scheinbaren Sache. Das Unglück Don Quichottes ist nicht seine Phantasie, sondern Sancho Pansa.* » (*FKKA 6*, p. 66)

² note du 20 octobre 1918, § 3, *ibid.*, p. 442.

³ Ritchie Robertson, *Kafka : Judaism, Politics and Literature*, New York, Clarendon Press, 1985, p. 207.

Cette dernière proposition peut très bien être comprise à l'inverse : ce qui devient évident, c'est que l'idée de temps comme succession d'instant est elle-même à l'origine de la paresse et de l'impatience. Il n'y a pas de conscience piégée, lorsque la conscience elle-même est le trompe-l'œil temporel de l'esprit dans l'illusion individuelle.

Dans une note précédente, Kafka montrait déjà le temps comme illusion :

Mais l'éternité n'est pas l'arrêt de la temporalité. Ce qu'il y a d'oppressant dans l'idée d'éternité : la justification, incompréhensible pour nous, que le temps doit connaître dans l'éternité, et conséquemment la justification de nous-mêmes, tels que nous sommes.¹

Selon le principe, qu'on a déjà vu, de l'écart *a priori* entre sphère empirique et monde spirituel, le temps et l'éternité s'opposent aussi bien ontologiquement qu'épistémologiquement. Du point de vue de l'éternité, le temps comme succession des instants est incompréhensible ; cette notion empirique du temps empêche également à l'homme de reconnaître sa place dans l'ordre idéal, sa « justification ». Pour Kafka, nous ne connaissons l'éternité qu'à travers des mots symboliques, abstraits, des *Gleichnissen* comme le bien et le mal, c'est à dire des valeurs fondamentales que l'homme empirique méconnaît, s'adaptant à ses besoins contingents, se trompant ainsi à la fois sur la nature du bien et du mal et sur leur réalité métaphysique.

Il en va de même ainsi pour les structures de l'expérience proprement dite : la réalité de l'instant reste insaisissable pour la conscience, qui ne peut que le projeter dans le passé ou le futur, le fixer comme un objet ou au contraire l'oublier en absence de tout intérêt particulier. Ce qui reste à définir c'est donc la compréhension de l'instant dans sa vérité, à savoir, comme instant éternel :

Combien plus écrasante que la certitude la plus implacable de notre actuel état de péché est même la plus faible des certitudes touchant la future et éternelle justification de notre existence temporelle [*Rechtfertigung unserer Zeitlichkeit*]. Seule la force qui permet de supporter cette deuxième certitude, *laquelle dans sa pureté enveloppe complètement la première*, donne la mesure de la foi.²

¹ Note du 9 février 1918, *OC III*, p. 475.

² § 99, *ibidem*, (nous soulignons). « *Wieviel bedrückender als die unerbittlichste Überzeugung von unserem gegenwärtigen sündhaften Stand ist selbst die schwächste Überzeugung von der einstigen, ewigen Rechtfertigung unserer Zeitlichkeit. Nur die Kraft im*

Le dualisme kafkaïen semble suivre l'ordre du religieux, qui « divise l'univers en deux régions sacrées, dotées de réalité dans le sens le plus fort du terme, et endroits non sacrés instables ; le temps sacré cyclique contraste avec la durée profane irréversible¹. » En même temps, cette deuxième réalité, même si inaccessible et inconnaissable, sinon à travers la foi du croyant, est aussi l'horizon de vérité des moindres instants et objets du monde réel. En effet, Kafka conçoit un ordre métaphysique où la vérité est complètement détachée du plan de l'existence, du point de vue de la connaissance, mais elle est en effet toujours présente dans le niveau de l'expérience actuelle, où les choses sont tout simplement ce qu'elles sont. Le dualisme dans le langage, qui correspond à l'alternative entre l'éternité et le temps, trouve son dépassement et sa synthèse dans la conciliation entre l'éternité et l'instant : « L'instant décisif de l'évolution humaine est perpétuel². » Avec cela on arrive à un concept décisif pour comprendre la narration kafkaïenne : l'instant comme segment du temps empirique est subsumé par une notion atemporelle du présent, qu'on pourrait définir comme « instantanéité » par opposition à la temporalité. Ce principe est le même dans les genres narratifs pré-modernes, qui justement sont pensés pour renseigner sur des vérités impérissables et sans possibilité d'équivoque. Dans les récits de Kafka, ce principe se montre à travers une action qui se déroule sans aucune possibilité de référence, comme c'est le cas de la dernière tentative romanesque de Kafka, ayant son centre empirique et symbolique dans un édifice « qui n'était ni un vieux Château féodal ni un palais de date récente, mais une vaste construction composée de quelques bâtiments à deux étages et d'un grand nombre de petites maisons pressées les unes contre les autres³. »

L'instantanéité, plus que de donner une autre perspective sur les événements, transforme radicalement la matière du récit : chaque événement est rempli de sens, d'intention et de volonté, sans plus de médiation possible entre

Ertragen dieser zweiten Überzeugung, welche in ihrer Reinheit die erste voll umfaßt, ist das Maß des Glaubens. » (FKKA 6, p. 135-136).

¹ Thomas G. Pavel, *Univers de fiction*, trad. et remanié par l'auteur, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988, p. 77.

² F. Kafka, note du 20 octobre 1917, § 6, *OC III*, p. 442. « *Der entscheidende Augenblick der menschlichen Entwicklung ist immerwährend.* » (FKKA 6, p. 114).

³ F. Kafka, *Le Château*, *OC*, I, p. 499.

innocence et expérience. Cette dernière se dispose en moments de temps et d'espace qui se cumulent prenant du sens à fur et à mesure qu'ils constituent un destin individuel. Kafka conçoit par contre un nouveau type d'expérience, qui ne dépend plus de la perspective subjective :

Si l'expérience est repos dans l'absolu [*Ist "Erlebnis" das Ruhen im Absoluten*], l'intuition [intention] ne peut être que le détour [*Umweg*] qui, passant par le monde [*Umweg über die Welt*], mène à l'absolu. Car tout veut aller au but [*Ziel*] et le but est unique. Il y aurait certes un compromis en ceci que la division n'est telle que dans le temps, c'est-à-dire qu'elle est division accomplie à chaque instant, mais nullement en fait.¹

L'expérience est ici prononcée au sens du vécu, et il est étonnant de voir comme elle se trouve en opposition à sa signification classique, c'est-à-dire de « passer à travers les choses ». Cette dernière signification est entièrement attribuée à l'intention, en même temps que l'illusion de la finitude du réel, donnée par le temps chronologique : Kafka imagine par contre un autre plan du vécu, justifié du point de vue de l'éternité, où l'expérience n'est plus soumise à la temporalité humaine.

Dans un autre aphorisme, la vérité est envisagée du point de vue du principe de non-division : « La vérité est indivisible [*unteilbar*], par suite elle ne peut pas se connaître elle-même ; qui prétend la connaître est nécessairement mensonge [*wer sie erkennen will, muss Lüge sein*]². » Les opérations intellectuelles de la réflexion, que Kafka attribue à la psychologie, et de la division à la base du temps chronologique, sont rangées du côté du mensonge. La métaphore du chemin, qui est parmi les chronotopes fondamentaux de la narration³ est par conséquent dévoilée comme étant une illusion: « Il y a un but [*Ziel*], mais pas de chemin

¹ Note du 19 février, 1918, *OC III*, p. 478. « *Ist "Erlebnis" das Ruhen im Absoluten, kann Intuition nur der Umweg über die Welt zum Absoluten sein. Alles will doch zum Ziel und Ziel ist nur eines. Der Ausgleich wäre allerdings möglich, daß die Zerlegung nur eine solche in der Zeit ist, also nur eine zwar in jedem Augenblick, tatsächlich sich aber gar nicht vollziehende Zerlegung.* » (*FKKA 6*, p. 92). La critique a accepté les observations faites par Max Brod à l'égard d'un *lapsus calami* de la part de Kafka, qui aurait écrit « Intuition » pour « Intention ». Il est très probable que le fragment aie été inspiré par l'essai de Felix Weltsch, *Expérience vécue et intention*, dont le titre original complet était *Erlebnis und Intention : Die aktivistische und die romantische Gefahr* (1918).

² Note du 14 janvier 1918, § 80, *ibid.*, p. 464. « *Wahrheit ist unteilbar, kann sich also selbst nicht erkennen; wer sie erkennen will, muß Lüge sein.* » (*Ibid.*, p. 130)

³ Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*.

[*aber keinen Weg*]. Ce que nous nommons chemin est hésitation [*Zögern*]¹. » Kafka lui oppose une idée d'expérience comprise selon la catégorie de l'instantanéité, en tant qu'absolu, fixé, « instant perpétuel » au sens d'indivisé, ininterrompu. La perspective d'un but [*Ziel*] et d'une évolution [*Entwicklung*] mais comme « tout tend au but, et le but est unique », il ne s'agit plus des finalités particulières des individus, mais des conditions fondamentales de l'existence, que le sujet cesse d'apprendre symboliquement pour « devenir lui-même un symbole », c'est-à-dire, pour en faire finalement l'expérience : pour le dire avec Adorno « chez Kafka l'ambiguïté et l'obscurité ne caractérisent pas seulement l'Autre absolu [...] mais tout aussi bien les hommes et leurs conditions d'existence². » La « différence ontologique » existant entre les habitants du village et l'autorité du Château est regardée au niveau immédiat de la vie subjective, où aucune différence n'est visible.

Kafka refuse donc tout compromis entre la conscience individuelle et la réalité, ainsi que toute vision mécanique du progrès, tout anthropomorphisme psychologique et toute division humaine du temps. Ces éléments permettent de comprendre la situation de Joseph K., dans le roman *Le procès*, que Kafka a entrepris entre 1914 et 1915, puis abandonné en 1917, juste avant la phase de la maladie et du séjour à Zürau, où il compose les aphorismes des cahiers G et H : « sans être de ces gens à qui l'expérience profite toujours, il se rappelait avoir été puni par les événements de s'être sciemment conduit avec imprudence dans certains cas, au contraire de ses amis³. » Joseph K. est un être doué d'« intention », au sens que Kafka attribue à ce mot dans les aphorismes, mais incapable d'apprendre quoi que ce soit de l'expérience. Il est autant détaché des souvenirs des punitions passées qu'il l'est du « but », qu'il croit pouvoir atteindre avec le procès, alors que tous les personnes qu'il rencontre lui font comprendre

¹ Note du 18 novembre 1917, § 26, *OC III*, p. 449. «*Es gibt ein Ziel, aber keinen Weg; was wir Weg nennen, ist Zögern.* » (*FKKA 4*, p. 118)

² T.W. Adorno, « Réflexions sur Kafka », *art. cit.*, p. 332.

³ F. Kafka, *Le Procès*, *OC I*, p. 262. «*ohne daß es sonst seine Gewohnheit gewesen wäre, aus Erfahrungen zu lernen – an einige an sich unbedeutende Fälle, in denen er zum Unterschied von seinen Freunden mit Bewußtsein, ohne das geringste Gefühl für die möglichen Folgen, sich unvorsichtig benommen hatte und dafür durch das Ergebnis gestraft worden war.* » (*FKKA 4*, p. 12)

que le procès n'est pas un « chemin », pas plus qu'il n'y a de chemin possible qui mène au château :

Il poursuit donc son chemin ; mais que ce chemin était long ! En effet la route qui formait la rue principale du village, ne conduisait pas à la hauteur sur laquelle s'élevait le Château, elle menait à peine au pied de cette colline, puis faisait un coude qu'on eût dit intentionnel [*absichtlich bog*], et, bien qu'elle ne s'éloignât pas davantage du Château, elle cessait de s'en rapprocher. K. s'attendait toujours à la voir obliquer vers le Château, c'était ce seul espoir qui le faisait continuer ; il hésitait à lâcher la route [*zögerte er die Strasse zu verlassen*] [...] et s'étonnait de la longueur de ce village qui ne prenait jamais fin.¹

In absentia : négation de l'événement et relativité du point de vue humain

Si *Le Procès* montrait l'étrangeté de la Loi au sens commun et à l'*Erfahrung*, dans le monde pré-moderne du *Château* le terme vient justement à coïncider avec cette étrangeté, lorsque le protagoniste n'est plus, comme c'était le cas pour Joseph K., un homme bien accueilli au sein la société, avec un travail, une famille et une position. Comme Karl Rossmann dans *L'Oublié*, il s'agit d'un étranger, c'est-à-dire quelqu'un qui n'a pas de racines, pas de position sociale, et surtout ignore la coutume locale, puisqu'il ne partage pas l'*Erfahrung*² du village. C'est précisément ce que lui reproche l'hôtesse, le fait d'ignorer les règles du Château, et de ne pas arriver à les comprendre : « vous interprétez tout à faux, même le silence. C'est plus fort que vous³. » Cela ne relève pas d'une mauvaise volonté de K., mais au contraire d'une irréductible « naïveté », c'est à dire de son innocence, son manque d'expérience : « – Vous êtes toujours comme un enfant ! Il faudrait qu'on vous mâche tout⁴. »

K. est, comme Joseph K., inexpert des lois, et encore plus que lui, il est étranger aux coutumes et aux habitudes, et pour cela tout lui paraît bizarre et nécessite une explication. Mais si Joseph K. vise inutilement à comprendre son

¹ F. Kafka, *Le Château*, *ibid.*, p. 502.

² Le terme est à comprendre ici au sens de la sagesse collective transmise par les anciennes narrations orales, selon la théorie de Walter Benjamin.

³ *Ibid.*, p. 574.

⁴ *Ibid.*, p. 609.

accusation ou à démasquer l'inanité du procès, K. renonce à la compréhension ; sa naïveté se tourne bientôt en perplexité, ce qui devient un moteur pour son action : « évidemment je suis très ignorant, la vérité n'en existe pas moins, et c'est très triste pour moi, mais cela présente un avantage : l'ignorant ose plus [...] tout semble possible aux ignorants »¹.

C'est la pauvreté d'expérience de K., sa « barbarie » qui lui permet d'agir et ainsi de défier le Château ; au contraire, le pouvoir de l'autorité est déposé dans l'*Erfahrung* que les habitants du village ont acquis. L'hôtesse affirme ainsi d'avoir « toujours eu l'œil ouvert pendant [s]a vie et [d'avoir] fréquenté bien des gens et [...] porté toute seule la charge du commerce »². K. lui reconnaît également cette sagesse : « vous, madame l'hôtesse, avec votre grande expérience des gens et de la vie »³. C'est effectivement grâce à son *Erfahrung* que l'hôtesse garde sa place d'autorité dans le village : « je sais me contenter de [ce qu'apporte la] vie »⁴. Inversement, la pauvreté contagieuse d'expérience qui affecte K l'oppose à l'hôtesse. Leur conflit résume les termes de la lutte entre le K. et la loi du Château :

– Ce n'est pas une légende, dit l'hôtelière, c'est l'expérience générale [*der allgemeinen Erfahrung*] qui nous l'apprend.

– Une nouvelle expérience [*neue Erfahrung*] peut donc la réfuter, dit K.⁵

Frieda est le premier personnage à subir sa contagion, par une sorte d'oubli qui efface le souvenir de sa vie avant de rencontrer K. :

Il me semblait que c'était une chose qui s'était passée autrefois, il y avait déjà tant d'années ! Ou que cela n'arrivait pas à moi ; ou que je l'avais appris seulement par ouï-dire, ou que je l'avais déjà oublié. Mais depuis que Klamm m'a abandonnée tout a tellement changé que je ne peux même pas te dire comment les choses ont tourné je ne peux même pas l'imaginer...⁶

¹ *Ibid.*, p. 550.

² *Ibid.*, p. 542.

³ *Ibid.*, p. 544. « “[...] Sie aber, Frau Wirtin, mit Ihrer großen Lebens- und Menschenkenntnis [...]” » (*FKKA I*, p. 82)

⁴ *Ibid.*, p. 572. « “[...] ich weiß mich in das Leben zu schicken [...]” » (*Ibid.*, p. 126)

⁵ *Ibid.*, p. 579. « “Es ist keine Legende”, sagte die Wirtin, » “es ist vielmehr der allgemeinen Erfahrung entnommen.” | “Also auch durch eine Erfindung zu widerlegen”, sagte K. » (*Ibid.*, p. 136-137)

⁶ *Ibid.*, p. 547-548.

La rencontre avec K. réveille la jeune fille à la réalité de l'instant, au *Gefahr*, tandis que l'*Erfahrung* la tenait dans un état de torpeur et d'apathie, dont elle découvre maintenant la relativité. Une femme socialisée, une femme d'expérience a été transportée par K. devant les événements dénuée de la protection de son ancien patron (Klamm), hors de la loi, face au pur réel et « abandonnée » à elle-même. La « pauvreté » de K. est justement celle de ceux qui peuvent compter seulement dans le présent de leurs actions, malgré leur inanité¹ : « il n'y a pas de chemin », notait Kafka dans les aphorismes, donc il n'y a pas de vraie évolution du caractère, ni de la position sociale de son personnage. Le temps des événements devient ainsi indifférent, devenant celui du présent absolu et de la perplexité, de l'hésitation du personnage : « malgré tout ce qui s'était passé, il éprouvait le sentiment que ce qu'il avait obtenu jusqu'ici constituait une sorte de possession qu'il ne conservait sans doute qu'en apparence, mais qu'il ne devait pas abandonner sur l'ordre de n'importe qui². »

Les deux notions différentes d'expérience définissent le parcours de K. : la loi du Château est quelque chose que seule peut connaître qui a eu un contact ou un rapprochement avec lui, comme c'est le cas de l'hôtesse, de Frieda et d'Amalia ; cette expérience reste d'une certaine manière inexplicable pour K. : il est l'homme de la réalité, et veut rejoindre l'idéal par la voie empirique de sa propre expérience à lui, son *Erlebnis*. Pour lui les fonctionnaires ne sont que des hommes, tout ce qu'il peut toucher par sa main en est désenchanté de façon irréversible, comme le montre le cas de Frieda, mais le Château reste insaisissable, et se soustrait perpétuellement au regard du sujet :

Lorsque K. observait le Château, il lui semblait parfois qu'il contemplât quelqu'un qui se tenait là tranquillement et qui regardait devant lui, non point en s'absorbant dans ses pensées, en s'isolant par-là de tous, mais librement, insouciantement comme s'il se trouvait tout seul et que personne ne l'observait ; et cependant il devait voir qu'on l'observait [...] ; était-ce la cause ou l'effet de ce repos ? Les regards de l'observateur glissaient sur le Château sans pouvoir

¹ Cf. T.W. Adorno, « Réflexions sur Kafka », *art. cit.*, p. 322-323 : « Une malédiction pèse sur l'éphémère éternisé. [...] Les gestes éternisés chez Kafka sont des instants figés. »

² *Ibid.*, p. 599.

s'accrocher à rien. [...]; plus K. regardait, moins il distinguait [de détails], tout s'enfonçait dans le noir.¹

Le Château obtient le même effet que les constructions modernistes avec d'autres caractéristiques physiques : « Ce n'est pas pour rien que le verre est un matériau si dur et lisse, auquel rien ne peut être fixé. Il est aussi froid et sobre. Les choses en verre n'ont pas d'"aura"². » Le résultat ne peut qu'être paradoxal, et Kafka quitte le roman avant de pouvoir amorcer un compromis entre la sphère humaine et le monde divin de la transcendance. La narration nous montre pourtant clairement ce dispositif, où, ne pouvant pas s'accrocher à la vérité de l'idéal, l'homme se raccroche pourtant à l'instant immédiat, qui prend pour lui la place de l'absolu, ne pouvant pas supporter la liberté d'une existence non-empirique :

alors K. éprouva l'impression qu'on avait coupé avec lui toute liaison ; il n'était maintenant que trop libre, il pouvait attendre à l'endroit interdit aussi longtemps qu'il le voudrait, il s'était conquis cette liberté comme [sans doute] nul autre ne l'aurait su et personne n'avait le droit de le toucher, ni de le chasser, ni même de l'interpeller, mais – et cette conviction était au moins aussi forte que l'autre – rien n'était non plus si dépourvu de sens ni si désespéré que cette liberté, cette attente et cette intangibilité.³

La temporalité humaine, basée sur l'*intentio* et la *distentio animi*, devient insupportable dans un monde inhumain : seul compte l'instant dans lequel « on fait de l'expérience », ce qui dans le cas de K., exclu *a priori* de l'*Erfahrung* et jamais vraiment reconnu ni comme appartenant au Château ni comme habitant du village, chaque fois découragé quant à ses possibilités de joindre le Château, poursuit quand-même son action « comme si » cela avait un but réel, en faisant semblant, comme si quelque chose pourrait vraiment se passer.

Les deux derniers romans de Kafka se déroulent autour d'événements et de rencontres manqués, de malentendus : dans son premier roman, *L'Oublié*, Kafka donnait à son personnage une cause efficiente, un événement – la grossesse de la

¹ *Ibid.*, p. 592.

² W. Benjamin, « Expérience et pauvreté », *art. cit.*, p. 44.

³ F. Kafka, *Le Château*, *OCI*, p. 600. « *da schien es K., als habe man nun alle Verbindung mit ihm abgebrochen und als sei er nun freilich freier als jemals und könne hier auf dem ihm sonst verbotenen Ort warten, solange er wolle, und habe sich diese Freiheit erkämpft, wie kaum ein anderer es könnte, und niemand dürfe ihn anrühren oder vertreiben, ja kaum ansprechen; aber - diese Überzeugung war zumindest ebenso stark - als gäbe es gleichzeitig nichts Sinnloseres, nichts Verzweifelteres als diese Freiheit, dieses Warten, diese Unverletzlichkeit.* » (FKKA I, p. 169).

serveuse à la maison de ses parents – où il ne jouait pourtant pas un rôle vraiment actif. Dans *Le Procès*, le fait à l'origine de la culpabilité du protagoniste est tout simplement absent et finalement, dans *Le Château*, les paradoxes concernant l'innocence et la responsabilité individuelles disparaissent aussi. Tout ce qui reste, comme prétexte pour l'histoire, c'est la volonté irrationnelle et inexplicée de K. d'être reconnu par le Château¹. Si chez Proust et Joyce, la seule chose qui compte c'est la réalité substantielle des expériences, tandis que les trames traditionnellement censées l'organiser dans le discours narratif se trouvent déstructurées ou mises à l'écart, chez Kafka on a affaire au processus inverse : l'expérience se montre dépourvue de toute valeur objective, seule reste la trame abstraite des narrations qui enveloppent la vie de l'extérieur.

Ce procédé, où l'intrigue du récit semble se développer autour d'un vide laissé par la pure et simple disparition d'un fait ou d'un événement dans la sphère empirique, se trouve souvent dans les récits les plus cryptiques de Kafka.

« Si l'on pouvait être un Peau-Rouge », et « Prométhée » ont deux structures symétriques. Le premier montre la disparition progressive du support concret de l'individu, le cheval en course :

Si l'on pouvait être un Peau-Rouge, toujours paré, et, sur son cheval fougueux, dressé sur les pattes de derrière, sans cesse vibrer sur le sol vibrant, jusqu'à ce qu'on quitte les éperons, car il n'y avait pas d'éperons, jusqu'à ce qu'on jette les rênes, car il n'y avait pas de rêne, et qu'on voie le terrain devant soi comme une lande tondue, déjà sans encolure et sans tête de cheval.²

« Prométhée » montre au contraire la disparition du sujet, représenté par la figure mythique du géant :

Quatre légendes nous rapportent l'histoire de Prométhée : selon la première, il fut enchaîné sur le Caucase parce qu'il avait trahi les dieux pour les hommes, et les dieux lui envoyèrent des aigles, qui lui dévorèrent son foie toujours renaissant.

¹ *Ibid.*, p. 623 : « par une contradiction qu'il ne se donna pas la peine d'expliquer, K. ajouta comme pour lui-même : "Qu'est-ce qui aurait bien pu m'attirer vers ce morne pays sinon le désir d'y rester ?" » « in einem Widerspruch, den er gar nicht zu erklären sich Mühe gab, fürchte er wie im Selbstgespräch zu : "Was hätte mich denn in dieses öde Land locken können, als das Verlangen hier zu bleiben." » (*Ibid.*, p. 215).

² F. Kafka, « Si l'on pouvait être un peau-rouge » [1913], *OC II*, p. 121.

Selon la deuxième, Prométhée, fuyant dans sa douleur les becs qui le déchiquetaient, s'enfonça de plus en plus profondément à l'intérieur du rocher jusqu'à ne plus faire qu'un avec lui.

Selon la troisième, sa trahison fut oubliée au cours des millénaires, les dieux oublièrent, les aigles se fatiguèrent, et, fatiguée, la plaie se referma.

Restait l'inexplicable roc. – La légende tente d'expliquer l'inexplicable. Comme elle naît d'un fond de vérité, il lui faut bien retourner à l'inexplicable.¹

Les deux récits sont eux-mêmes des allégories du manque de signification de l'expérience : dans le premier cas, le cheval disparaît, le sujet se trouve flottant dans l'air ; dans le deuxième cas, la disparition du sujet laisse la pure matière, impénétrable et insignifiante. Par ces deux récits, Kafka se moque de la recherche humaine du sens, et chaque fois il reconnaît et démolit les structures fondamentales de l'action, enlevant soit le sujet, soit l'objet.

Dans d'autres récits, comme « Un vieux parchemin » ou « La colonie pénitentiaire », l'événement raté est montré de façon moins radicale et plus réaliste. Dans le premier cas, on raconte les conséquences d'un ordre équivoque ou mal reçu : « C'est à nous, ouvriers et paysans, que le salut de la patrie est confié ; mais nous ne sommes pas à la hauteur d'un tel devoir ; nous ne nous sommes d'ailleurs jamais vantés de l'être. C'est un malentendu et nous en périssons². » Comme le rocher « inexplicable » du mythe, l'équivoque fatal de la mésinterprétation est causé par une absence.

La machine de torture de « La Colonie pénitentiaire » est également activée en raison d'un commandement du passé, qui pourtant n'a plus de raison d'être dans le présent, puisque la source du commandement n'est plus là :

«[...] cette machine est une invention de notre ancien commandant. [...] toute l'organisation de cette colonie est son œuvre personnelle. Nous, ses amis, nous

¹ F. Kafka, « Prométhée » [1918], in *OC II*, p. 544-545. Dans le manuscrit kafkaïen le premier paragraphe se trouve à la fin : « *Die Sage versucht das Unerklärliche zu erklären. Da sie aus einem Wahrheitsgrund kommt, muß sie wieder im Unerklärlichen enden. | Von Prometheus berichten vier Sagen. Nach der ersten wurde er, weil er die Götter an die Menschen verraten hatte am Kaukasus festgeschmiedet und die Götter schickten Adler, die von seiner immer wachsenden Leber fraßen. | Nach der zweiten drückte sich Prometheus im Schmerz vor den zuhackenden Schnäbeln immer tiefer in den Felsen, bis er mit ihm eins wurde. | Nach der dritten wurde in den Jahrtausenden sein Verrat vergessen, die Götter vergaßen, die Adler, er selbst. | Nach der vierten wurde man des grundlos Gewordenen müde. Die Götter wurden müde, die Adler. Die Wunde schloß sich müde. | Blieb das unerklärliche Felsgebirge. » (FKKA 6, p. 69-70)*

² F. Kafka, « Un vieux parchemin » [1917], *OC II*, p. 490.

savions déjà au moment de sa mort que c'était chose si parfaite que son successeur, eût-il mille nouveaux plans en tête, n'y pourrait rien changer, du moins de très longtemps¹. »

Dans le récit « [Le chasseur Gracchus] » l'événement manquant est la mort du protagoniste : « “Ma barque de mort s'est trompée de route ; un faux mouvement du gouvernail, [un instant d'inattention de la part du pilote,] un appel un peu trop pressant de ma merveilleuse patrie, je ne sais pas trop ce qu'il y a eu [...]” »². Le sujet reste donc suspendu entre la terre et la libération finale de l'au-delà, auquel il n'appartient pourtant pas encore. Cette non-vie est tout ce qui lui reste :

– Et vous n'avez aucune part à l'au-delà ? demanda le maire en fronçant les sourcils.

– Je suis toujours, répondit le chasseur, sur le grand escalier qui y monte. Je passe mon temps à rôder sur ses marches immenses, tantôt en haut, tantôt en bas, à droite ; à gauche et sans répit. Mais quand je m'élançai dans un suprême effort, quand je vois déjà briller la grande porte d'en haut, je me réveille sur ma vieille barque misérablement arrêtée dans n'importe quelles eaux terrestres.³

Les narrations kafkaïennes dépendent donc d'un fait, un propos, un sujet qui reste caché, ou refoulé, ou qui tout simplement disparaît. Toute réalité peut avoir le rôle d'une transcendance, quand on laisse seulement sa trace, son souvenir, ou même sa négation. Ce qui reste fait le contenu du récit. Comme dans le cas du chasseur Gracchus, le singe humanisé de « Rapport pour une Académie » se trouve suspendu entre nature et civilisation, sans appartenir ni à l'une ni à l'autre. Le singe ne garde pas de souvenirs de la jungle, ni de sa capture :

Mes exploits n'auraient pas été possibles, si j'avais voulu m'opiniâtrer à songer à mes origines et à mes souvenirs de jeunesse. [...] votre vie de singes, messieurs, si

¹ F. Kafka, « La Colonie pénitentiaire » [1914-1919], *OC II*, p. 304.

² F. Kafka, « [Le Chasseur Gracchus] » [1917], *OC II*, p. 454-455.

³ *Ibid.*, p. 454-455. « “Sind Sie tot?” “Ja”, sagte der Jäger, “wie Sie sehn. Vor vielen Jahren, es müssen aber schon ungemein viel Jahre sein, stürzte ich im Schwarzwald, das ist in Deutschland, von einem Felsen, als ich eine Gemse verfolgte. Seitdem bin ich tot.” “Aber Sie leben doch auch” sagte der Bürgermeister. “Gewissermaßen”, sagte der Jäger, “gewissenmaßen lebe ich auch. [...] „Und Sie haben keinen Teil am Jenseits?“ fragte der Bürgermeister mit gerunzelter Stirne. “Ich bin”, antwortete der Jäger, “immer auf der großen Treppe die hinaufführt. Auf dieser unendliche weiten Freitreppe treibe ich mich herum, bald oben bald unten, bald rechts bald links, immer in Bewegung. Nehme ich aber den größten Aufschwung und leuchtet mir schon oben das Tor, erwache ich auf meinem alten in irgendeinem irdischen Gewässer öde steckenden Kahn. [...]” » (FKKA 5, p. 309).

vous avez déjà vécu une existence de ce genre, ne peut pas être plus loin de vous que la mienne ne l'est de moi. [...] Comment y fus-je capturé ? Sur ce point j'en suis réduit au témoignage des autres.¹

Emprisonné, le singe cherche une « issue » : « cette issue ne pouvait pas être dans la fuite. [...] Si je ne raisonnais pas, j'observais tranquillement. [...] ce furent même ces observations répétées qui me poussèrent dans la direction que j'adoptai². » Comme K., le singe cherche un compromis avec la nouvelle réalité, qui lui est entièrement étrangère. Il ne peut pas la comprendre, car il n'est encore pas capable de « raisonner », mais il observe ce qui pour lui est devenu le territoire de l'expérience. Il observe d'abord, prenant ainsi acte de la situation telle qu'elle est, puis il y participe : « Il était si facile d'imiter les gens ! [...] Je n'étais pas séduit par l'idée d'imiter les hommes ; j'imitais parce que je cherchais une issue et non pour quelque autre raison »³. La recherche d'une issue ressemble donc à la tâche de l'écriture dans la maturité de Kafka : elle n'est plus une forme d'évasion de la réalité, mais plutôt un compromis : « je n'avais pas d'autre solution puisque nous avons écarté celle de la liberté »⁴.

L'écriture est donc un moyen pour la survivance du sujet, l'expérience y est « imitée » non par elle-même, mais comme sens provisoire de l'existence. Elle peut être également représentée par la métaphore de la construction : dans « [Lors de la construction de la muraille de Chine] », on raconte les contradictions dans les préparatifs d'une muraille voulue par une « Direction » qui agit désormais de façon indépendante par rapport à l'empereur. Les critères de la construction sont aussi obscurs que les raisons de sa construction :

Le mur était, en effet, destiné – selon la conviction généralement répandue et admise – à protéger le pays contre les peuples du Nord. [...] On ne s'était pas mis à l'œuvre à la légère. Cinquante ans avant le commencement de la construction on avait décrété dans toute la Chine destinée à être entourée par le mur, que l'architecture et particulièrement l'art de la maçonnerie étaient les sciences essentielles⁵

¹ F. Kafka, « Rapport pour une académie » [1917], *OC II*, p. 510-511.

² *Ibid.*, p. 515.

³ *Ibid.*, p. 515-517.

⁴ *Ibid.*, p. 518.

⁵ F. Kafka, « [Lors de la construction de la muraille de Chine] » [1917], in *OC II*, p. 474-475.

La menace n'est pas réelle, il s'agit d'un autre événement manqué, cette fois projeté dans le futur : « nous n'en savons pas plus long sur ces peuples du Nord [...] le pays est trop grand, il ne les laissera pas parvenir jusqu'à nous, ils iront se perdre dans les airs¹. » On comprend que la menace n'est qu'un pur prétexte pour la construction de la muraille, que cette dernière n'a d'autre fin qu'elle-même, même si ce sens n'est pas donné positivement, mais par exclusion : « Innocents peuples du Nord, qui croyaient en être la cause, vénérable et innocent empereur qui croyait en avoir donné l'ordre. Nous autres, les constructeurs du mur, nous savons qu'il n'en est rien et nous gardons le silence »².

C'est le même type de morale qui intervient dans le « Le Terrier ». Le narrateur est un animal traqué dans le refuge qu'il a édifié au sous-sol : « Je vis en paix au plus secret de [mon terrier], et cependant quelque part, n'importe où, l'ennemi perce un trou qui l'amènera sur moi. Je ne veux pas dire qu'il ait plus de flair que je n'en ai ; peut-être m'ignore-t-il autant que je l'ignore. »³ L'*Erfahrung* vient donc finalement à coïncider avec le *Gefahr*, le danger de ce qui se peut passer, et qui dicte, par sa seule force, la direction de l'existence, aussi que de la narration.

X. 4 Conclusion

L'écriture de Proust, Joyce et Kafka, connaît l'évolution d'une narration dont la grammaire se base sur ce que Hamburger nommait « prétérit épique », fondée sur l'action et la distance des faits, une narration de l'instant, ayant pour centre le sujet et ses prédicats, questionnant le statut même de fiction d'après un questionnement plus profond des conditions réels de l'être-au-monde du sujet. Le changement de la sémantique temporelle a des conséquences sur toute la logique fictionnelle de la narration, qui se trouve contaminée par des phénomènes relevant des « énonciations réelles » :

le sujet d'énonciation est reconnu dans sa réalité, ce qui revient également à dire qu'on ne peut parler de présent, de passé et de futur qu'en référence à un sujet d'énonciation véritable [réel]. [...] nous utiliserons le concept de *Je-Originale* (qui

¹ *Ibid.*, p. 480.

² *Ibid.*, p. 481.

³ F. Kafka, « Le Terrier », *OC II*, p. 739.

relève plutôt de la théorie de la connaissance) avec le même sens que celui de sujet d'énonciation. Ce concept désigne en effet le point-zéro occupé par le Je concret, l'origine du système des coordonnées spatio-temporelles qui coïncide avec le *hic et nunc*.¹

Comme le remarquait Barthes, définissant une poétique de l'instant, chaque instant peut être considéré comme séparé des autres et doué de sens seulement en présence d'un sujet et en relation avec lui. Ce sont les instants effectivement vécus qui rendent un sujet irréductiblement différent de l'autre, non pas les trames des histoires qu'on raconte. C'est leur ponctualité temporelle qui fait la réalité des choses : « Le fait qu'il soit possible de poser la question du "quand" à propos d'un événement est la preuve de sa réalité. C'est du même coup la preuve de la présence d'un Je-Origine, qu'il soit explicite ou seulement implicite »². Voilà donc la distinction entre le temps réel et le temps fictif ou épique : si le passé se trouve distancié et donc entièrement dépendant d'un narrateur également objectif, le narrateur du temps réel doit toujours référer le monde de la narration à un sujet particulier, ce qui implique aussi de refonder chaque fois un pacte narratif différent, selon qu'on passe d'un sujet à un autre. Si le narrateur traditionnel – Flaubert et Henry James appartiennent encore à cette catégorie – se pose le problème de rendre vraisemblable une fiction, donnant l'illusion d'un « futur dans le passé » ou d'un présent historique où les choses sont racontées *comme si* elles étaient en train de se produire « ici et maintenant », le souci du narrateur moderniste est tout autre : comment rendre fictif un réel irréductible, comment projeter dans le passé et le futur et donner de la perspective aux instants irremplaçables et insubstituables qui font la vie de chacun ?

Dans la perspective plus classique de Proust et son optimisme de la transcendance esthétique, l'expérience personnelle devient *a posteriori* le contenu idéal de l'œuvre d'art par un geste arbitraire comme la mémoire involontaire : si au cours de notre vie l'univers est indifférent, si les choses et les personnes ont perdu toute valeur et toute signification objective et immanente, notre présence dans le monde reste la seule valeur et signification qui comptent. Dans les

¹ K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, [1957], trad. de Pierre Cadiot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986, p. 78.

² *Ibid.*, p. 79-80.

dernières années de sa vie, lorsqu'il travaille aux volumes contenant le « roman d'Albertine », la mémoire ne se présente plus tellement avec l'aura miraculeuse de sa configuration involontaire, mais plutôt comme la conséquence temporelle de nos actions. Le temps agit sur nous d'abord en privant nos actions de leur but immanent, c'est-à-dire en nous donnant l'impression malheureuse et nihiliste du temps perdu ; successivement, la mémoire ré-enchanté les instants vécus comme expérience *in se* et *per se* douée de sens propre : il n'y a pas d'explication, de « narration forte » qui puisse justifier notre vie, c'est au contraire notre présence dans le monde qui est la source et le fondement de toute explication et de toute narration.

Chez Joyce, moderniste antidogmatique, excentrique et parodique, la narration montre l'implication immédiate du sujet sans dogmes culturels avec le monde extérieur : l'expérience est donc reportée de la façon la plus pure possible, de sorte que les souvenirs, la pensée consciente, les libres associations de l'inconscient et les impressions sensibles se trouvent transportées sur le même plan du présent absolu, l'*hic et nunc* de la présence humaine dans le monde. Si chez Proust l'expérience était sublimée *a posteriori* par la mémoire selon un questionnement vertical du sens des choses, dans *Ulysse* cette même sublimation advient horizontalement : l'infini dans le monde humain n'a pas l'aspect d'un point de vue qui transcende qui mène au dessus de l'étroite contingence, mais plutôt au niveau de l'existence biologique des êtres, l'homme le plus simple crée des liens d'une chose matérielle à l'autre, inventant ainsi chaque fois une nouvelle image du monde comme totalité de ce qui existe.

Dans la perspective existentielle de Kafka, le sujet ne peut non plus transcender la sphère de sa propre expérience, mais la compréhension de cette existence si contingente et irrémédiablement immanente, se trouve vis-à-vis de forces et phénomènes qui sont hors de sa portée : si chez Proust nos actions sont viciées par les justifications contingentes qu'on leur donne, mais peuvent être rachetées *a posteriori* comme pure présence dans le monde, chez Kafka notre expérience est gâchée *a priori*, avant même qu'elle puisse se vérifier. Après une première phase de refus sans réserves d'une littérature attachée à l'*Erfahrung* aussi qu'à l'*Erlebnis*, Kafka développe une distinction parmi les deux : malgré sa

condition minoritaire, l'expérience est la seule forme de vie possible pour l'homme, séparé à jamais du monde spirituel ; tout ce qu'il peut, c'est s'approcher le plus possible du « vrai chemin ». L'écriture, d'abord conçue comme pratique d'une « liberté » imaginaire, où l'écrivain est encore attaché à l'idée du génie créateur de mondes imaginaires, devient une « issue », une forme de compromis : le sujet est comme l'étranger, ou comme l'animal traqué, qui cherche à se donner les meilleures conditions possibles de vie en construisant un monde possible.

Conclusion. Des petits mondes démesurés

Au début de ce travail nous avons évoqué une formule de Martin Heidegger, « la question du sens de l'être », pour résumer la spécificité de la littérature moderniste par rapport aux deux grandes formes qui se sont affirmées au cours du XIX^e en Europe : le réalisme impersonnel du roman flaubertien et naturaliste, et la dernière survivance de l'idéal romantique de l'absolu poétique chez les symbolistes. On a constaté que la simple formule d'un modernisme comme synthèse de ces instances est en réalité pleine de paradoxes et contre-indications : d'autres tendances dans le domaine de la narration que celle théorisée par Zola dans *Le Roman expérimental*, ainsi que d'autres facteurs culturels que les seuls mécanismes de l'influence au sein de la tradition littéraire ont imposé un cadre beaucoup plus hétérogène par rapport à celui transmis par les grands récits critiques sur la modernité, dont la parcellisation au sein des *Modernist Studies* offre une image assez claire.

La formule de Heidegger, détachée de la doctrine contenue dans *Être et temps*, semblait par contre offrir à l'intuition un trait commun à la forme de plusieurs ouvrages à l'époque du modernisme. L'œuvre devient l'espace d'une interrogation sur trois éléments qui connaissent une série de crises tout au long de la transition vers la modernité entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, dont la plus grave et radicale se vérifie à l'époque où naissent les principaux écrivains modernistes : ces trois éléments sont la tradition culturelle, la constitution individuelle de la subjectivité et l'expérience en tant que forme de l'interaction entre sujet et monde dans le temps et dans l'espace. Ce qui différencie les auteurs modernistes par rapport aux situations précédentes dans le « champ littéraire », c'est la prise de conscience du fait que cette crise a une portée non seulement esthétique et contingente, mais existentielle et permanente, et qui par conséquent englobe le statut même de l'œuvre d'art, de l'écriture et de la narration en tant que forme de la pensée.

Pour mieux comprendre la longue durée de la crise dont le modernisme représente la prise de conscience au niveau culturel, nous avons essayé de définir la narration à partir de ses enjeux en tant que discours mythique, selon les

significations archaïques données à l'acte du récit et à ses dérivations dans la systématisation logique que le *mûthos* reçoit dans *La Poétique* d'Aristote : le discours de la poésie est ici présenté en tant qu'énonciation individuelle venant de la personne du poète, visant à soustraire les faits à leur dispersion et fragmentation pour leur donner un ordre objectif dans le temps et dans l'espace. À ces conditions, la poésie obtient sa valeur de vérité : le *mûthos* constitue une « ontologie du sujet », un discours capable d'expliquer le monde selon la dimension qu'il assume dans l'expérience subjective des passions individuelles comme « la piété » ou « la terreur » dans le cas de la tragédie.

Nous avons ensuite vu que la synthèse parfaite entre l'objectivité des narrations et la nature subjective de ses contenus et de ses effets proposée par Aristote ne trouve guère d'application dans l'histoire des formes narratives, demeurant une pure abstraction, idéalisée et magnifiée ensuite par des générations de commentateurs : dans la pratique, les récits font dépendre le petit monde humain de plus grands mondes obéissant à des modèles cosmologiques et théologiques abstraits.

Ces narrations connaissent leur première crise à l'époque comprise entre les grandes découvertes géographiques et la naissance d'approches expérimentales dans les sciences : la méthode de Descartes pose la certitude rationnelle comme base exclusive de la spéculation philosophique selon la logique immanente des choses. Au milieu du XVIII^e siècle, font leur apparition les premières allusions au phénomène du « modernisme », regardé d'une façon méprisante par les esprits conservateurs ; un fin observateur comme Jean-Jacques Rousseau comprend par ailleurs que l'évolution des sciences empiriques est en train de rendre obsolètes les formes traditionnelles de la pensée, qui avaient fourni jusqu'alors les cadres communs de l'expérience. Deux décennies plus tard, entre 1794 et 1805, Johann W. von Goethe et Friedrich von Schiller tombent d'accord sur la nécessité de nouvelles formes littéraires pour le temps présent, ayant constaté l'inaptitude des drames et poèmes épiques classiques. Cette idée est partagée par les romantiques allemands comme le poète Hölderlin, qui déclare surpassée l'imitation des modèles anciens, devenus insupportablement abstraits pour le monde moderne.

À partir de ce moment là en Europe, une nouvelle idée d'œuvre d'art et un nouveau modèle d'artiste commencent à se développer dans le monde des arts, qui évoluent tout au long du XIX^e siècle au nom d'une nouvelle idée d'autonomie : le réalisme des modernes a aussi rejeté avec les modèles classiques leur idéal de forme close, indépendante des conditionnements extérieurs ; la nouvelle autonomie a comme source la personnalité de l'artiste, pour moyen le style, et pour objet la réalité désenchantée, dénuée de tout code moral et toute contrainte idéologique. Dans ce panorama en rapide évolution, où l'esthétique romantique du génie se mêle à des poétiques de plus en plus impersonnelles, deux nouvelles figures se dessinent : celle de l'intellectuel, indépendant dans son jugement mais responsable à l'égard de la société, et l'esthète dandy, héritier désenchanté et hédoniste du génie solipsiste romantique.

C'est justement cette polarisation que les modernistes anglais contestent autour des années 1910, refusant le subjectivisme et l'engagement social de l'art, pour établir un nouveau culte impersonnel de la forme : après une première phase de provocation, le tournant donné par T.S. Eliot à partir de 1917 change le sens de la responsabilité et de l'expression subjective en littérature par rapport à la phase précédente, leur enlevant toute intention avant-gardiste pour créer une nouvelle institution littéraire, visant à concilier la « tradition » et le « talent individuel ». La littérature revient ainsi à la fonction de *mûthos*, selon l'idée d'ordre immanent et autonome des choses que lui avait donné Aristote dans la *Poétique*.

Cette reconstruction du rapport à la tradition dans son évolution jusqu'au début du XX^e siècle nous a servi pour poser une première perspective de confrontation entre Proust, Joyce et Kafka au sein du champ moderniste, ce qui a permis de proposer un panorama différent des deux principaux récits critiques sur le modernisme : à rebours des interprétations canoniques, reconduisant la notion de modernisme au seul pôle institutionnel anglo-saxon et ignorant les affinités et divergences par rapport à d'autres phénomènes littéraires, on a également refusé la représentation totalement hétérogène et centrifuge qui apparaît souvent au sein des études modernistes les plus récentes.

L'option moyenne qu'on a adoptée en rapprochant Proust, Joyce et Kafka du modernisme institutionnel, a permis de polariser le panorama culturel du modernisme autour de quatre positions fondamentales dont les coordonnées sont contenues dans l'espace entre autonomie et conservation vis-à-vis de la tradition, ainsi que dans leur situation géographique et culturelle (centre et périphérie), selon les nouveaux sens que ces notions ont pris par rapport à la phase précédente : le modernisme anglo-saxon crée une sorte de tradition de la modernité, dans le sillage de Baudelaire, qui refusant l'imitation des modèles du passé, propose d'interpréter le présent avec des critères qui lui sont propres. Cette idée de compénétration absolue entre l'artiste et la réalité objective de son époque, déjà posée par Baudelaire dans l'essai sur « Le Peintre de la vie moderne », n'est plus une prédisposition subjective et individuelle de l'artiste singulier, mais devient une nouvelle fonction au sein de la critique. La pluralité des positions chez Proust, Joyce et Kafka, qu'on a rangés respectivement dans les catégories de la parodie, du classicisme tardif et de la perplexité, montrent que la tradition en Europe n'est plus question exclusivement d'héritage littéraire (« extérieur » à la personnalité de l'artiste), mais est directement attachée à son identité collective, un aspect qui devient d'autant plus important justement dans l'évolution des formes de l'art à cette époque que la sphère subjective compte de plus en plus parmi les questions esthétiques, comme on le voit notamment dans la *Recherche*.

L'autre aspect mis en relief par le rapport à la tradition chez les trois auteurs, c'est sa différenciation interne : la culture européenne au début du XX^e siècle est loin d'être un ensemble homogène, chaque zone étant plutôt traversée par des conflits et tensions, notamment dans les pôles périphériques comme le Dublin de Joyce et la Prague de Kafka. Ces auteurs montrent de façon différente leur scepticisme et leur perplexité vis-à-vis de tout concept univoque de passé littéraire. Malgré les nombreuses analogies entre les différents auteurs, il est donc impossible d'obtenir une définition unitaire du modernisme littéraire selon le seul critère du rapport à la tradition : la comparaison entre les points de vue de Proust, Joyce et Kafka donne lieu à des positions différentes, allant de la conservation à la parodie et à l'étrangeté.

Le premier point de vue adopté sur Proust, Joyce et Kafka, dans leur rapport à la tradition, montre une relation partiellement divergente des trois auteurs, conditionnée surtout par leurs positionnements respectifs face aux littératures nationales de leurs pays. D'autre part, s'il a été difficile d'établir des analogies concernant leur rapport au concept de tradition, la mémoire de l'idée romantique d'autonomie littéraire comme expression de la personnalité de l'écrivain est encore présente chez eux, bien que d'une façon entièrement différente par rapport à l'idéal romantique.

Proust, Joyce et Kafka partagent une idée commune de l'investissement personnel dans le travail littéraire, qui les amène à créer des alter-egos, à transposer dans la fiction des épisodes de leur vie privée ou des faits publics auxquels ils ont personnellement assisté, ou à y transposer leurs angoisses les plus profondes. Cette subjectivité n'a plus grand chose à voir avec l'ancien idéal romantique et décadent du génie individuel, de la « vie inimitable » dont Joyce propose une sorte de caricature dans son personnage Stephen Dedalus : le monologue intérieur au moi réel de l'artiste moderniste ressemble moins à ce que Hegel avait nommé « la poésie du cœur » qu'à son opposé, le « monde de la prose », qui constitue le scénario des héros romanesques modernes, condamnés à voir leurs grandes illusions « perdues » dans le contexte de la société bourgeoise. Par rapport à l'époque où Hegel donnait ses *Cours d'esthétique*, la réalité prosaïque a progressé, jusqu'à pénétrer la psyché individuelle, qui hérite des relations sociales bourgeoises les traits qu'à son époque leur attribuait Hegel : conflits, fragmentation et banalité sont désormais des choses que l'artiste ne trouve pas seulement autour de lui, mais aussi en lui.

L'œuvre d'art ne peut donc pas être un pur et simple « état des lieux » de l'intériorité individuelle, puisque celle-ci ne répond plus aux exigences idéales de l'œuvre, qui demeurent présentes dans les projets littéraires de Proust, Joyce et Kafka : elle représente plutôt une « issue » pour les relations de force qui oppriment le sujet réel, « la vie enfin découverte et éclaircie » par la perspective du souvenir, où, pour le dire encore avec Joyce, l'art permet de « transformer le

pain quotidien de l'expérience en un corps radieux de vie »¹. Le principe de l'autonomie de l'art est ainsi élaboré d'une façon innovante par rapport à ses antécédents classiques et décadents : l'art maintient sa portée idéale sans pourtant s'éloigner de la vie, ni la ré-enchanter en un objet esthétique, mais en hébergeant à son intérieur l'idéal de la vie bonne, authentique et juste.

La fiction montre ainsi un écart entre la personne réelle et le sujet imaginaire selon des postures différentes : pour les personnages kafkaïens, la vérité du sujet précède ses actions, se matérialisant ainsi de façon ambivalente dans le destin tragique du protagoniste. Dans *Ulysse*, Joyce étend la composition de la personnalité au-delà de sa représentation individuelle, créant ainsi une image composite de la subjectivité où le temps et l'espace présents de l'action se joignent à d'innombrables points réels ou imaginaires, sans pourtant qu'elle perde son humanité, sa relativité en tant qu'être particulier dans le contexte de la grande ville moderne. Dans la *Recherche*, Proust considère la temporalité comme la perspective indispensable à la compréhension de l'individu, auquel la nécessité de sa vie apparaît *a posteriori*, alors qu'elle lui paraissait vide et insignifiante dans la contingence des expériences : l'œuvre s'identifie finalement avec cette vérité que le sujet découvre seulement en parcourant la distance qui le sépare des « jours vécus », et qui aboutit à une nouvelle forme de connaissance, universelle dans la mesure où elle est accessible grâce au travail que le temps opère individuellement chez tous les êtres, en créant leur réalité subjective en même temps qu'en les consommant dans leur réalité objective.

Les deux termes de confrontation utilisés, le modernisme institutionnel et l'héritage symboliste et naturaliste, ont montré deux aspects des narrateurs modernistes choisis : leur divergence culturelle et leur convergence autour de l'idée d'une autonomie esthétique qui se conçoit comme autonomie existentielle à réaliser dans l'œuvre. Ce dernier aspect nous amène pourtant au dernier terme de confrontation parmi les trois indiqués plus haut : l'expérience, selon la configuration qu'elle prend dès les premiers romans modernes européens. On a vu

¹ Respectivement : F. Kafka, « Rapport pour une académie », *OC II*, p. 513. *RTP IV*, p. 474. J. Joyce, *Portrait*, *OC I*, p. 748.

le clivage que l'époque de Proust, Joyce et Kafka expérimente au niveau de la sphère privée des affections, des relations humaines et du souvenir : la guerre, selon Walter Benjamin¹, démontre de façon éclatante la fragilité des *Erlebnissen*, la fin des petites histoires personnelles, et prépare la conscience pour une nouvelle phase de la modernité, inimaginable selon les notions anciennes et bourgeoises de la vie.

Proust, Joyce et Kafka montrent à cet égard une divergence qui prend pourtant encore une fois la forme d'un paradigme commun possible. La « crise de l'expérience » s'était déjà manifestée préalablement aux événements de la guerre, qui allaient bouleverser irrémédiablement la conscience européenne, au sein des deux formes de sa représentation : l'articulation narrative des moments vécus en passé, présent et futur, solidement entrelacés entre eux, et la fixation esthétique d'instantanés vécus par le sujet, caractérisés par une plénitude existentielle qui les rend plus significatifs de toute perspective de la durée.

Les trois auteurs partagent un certain sens de la valeur des expériences, qu'il est possible de remarquer en analysant les différents aspects qui caractérisent le vécu empirique : ce sont le principe de non-délégation, celui d'accumulation linéaire progressive et enfin, ce qui constitue la valeur épistémologique de l'expérience, la possibilité qu'elle a de nous enseigner quelque chose, de prendre rétrospectivement le sens d'une totalité ordonnée, à laquelle on peut identifier notre personnalité. Ces aspects sont particulièrement évidents dans la notion d'expérience des romans picaresques et de formation anglais entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, et c'est justement en utilisant ce terme de comparaison qu'on peut mettre en relief le tournant représenté par les écritures de Proust, Joyce et Kafka.

Le récit moderniste se caractérise par l'absence de correspondance entre l'unité de l'expérience et l'articulation objective des trames narratives, un trait commun aux genres narratifs nés entre le XVII^e et le XIX^e siècle, qui prennent la

¹ W. Benjamin, « Le Conteur », *art. cit.*, p. 55 : « Avec la Première Guerre Mondiale, un processus a commencé à se manifester publiquement et, depuis, ne s'est plus arrêté. [...] Ce qui s'est déversé, au cours des dix années qui ont suivi, dans le flot des livres publiés sur la guerre était tout autre chose que l'expérience qui suit son cours de bouche en bouche. Car jamais démenti plus radical n'a été infligé aux expériences que celui de l'expérience stratégique par la guerre de positions, de l'expérience économique par l'inflation, de l'expérience corporelle par le combat mécanique, de l'expérience morale par les détenteurs du pouvoir. »

vie comme unité renvoyant à une personne déterminée, composée d'expériences distinctes et accidentelles, mais finalement connectées *a posteriori* selon une logique immanente. Proust, Joyce et Kafka critiquent, chacun à sa manière, ce paradigme, montrant la fragilité du modèle le plus pratiqué par le roman moderne : il suffit d'altérer l'un des principes qui constituent l'idée d'expérience, questionnant le principe de non-délégation, d'accumulation ou de compréhension *a posteriori*, pour que le paradigme entier s'écroule, ouvrant nombre de possibilités formelles nouvelles et différentes, d'où relèvent les différentes modalités narratives des auteurs. On a vu s'affaiblir le principe de non-délégation chez Joyce, à travers les multiples métempyscose de l'identité individuelle, qui se décompose et se reformule à chaque instant, en reflétant les innombrables phénomènes du présent qui se succèdent sans jamais laisser de traces permanentes, ce qui empêche au moi de se fixer ; on a vu également, chez Kafka, des trames se développer autour de centres laissés vides par des événements qui n'ont pas été vécus en personne par les sujets, qui pourtant doivent en porter les conséquences douloureuses sur eux-mêmes. On a enfin constaté chez Proust l'impossibilité pour le personnage de reconstruire la trame de son expérience amoureuse, voyant sa personnalité même dispersée en autant de « moi » différents que d'instant vécus avec l'objet choisi arbitrairement par son désir.

Ces différentes postures par rapport à l'idée de la vie selon sa vérité, relevant des différences de position dans la géographie du champ littéraire du modernisme, forment la base d'autant de solutions formelles distinctes et parfois divergentes, qui pourtant se révèlent n'être que des options narratives différentes vis-à-vis d'une idée commune, qui se forme à partir du contraste entre la centralité de la vie subjective et empirique, et l'état fragmentaire et inexplicable de l'expérience effectivement vécue : le monde a pris des proportions démesurées par rapport aux capacités cognitives individuelles, qui ne parviennent plus à donner un sens permanent à leur vie selon des critères d'immanence, tandis que les grands systèmes idéaux formés par la croyance, l'intelligence et la tradition montrent leur inaptitude face à l'incommensurabilité que les phénomènes réels prennent dans l'espace et dans le temps.

La grande intuition de Walter Benjamin a justement été de comprendre les bouleversements provoqués par les événements de la Grande Guerre sur la mentalité et la sensibilité commune, sur la fragilité de l'organisation de la vie bourgeoise en petits mondes privés, bâtis sur les *Erlebnissen*, l'organisation individuelle de l'expérience en petites histoires personnelles, brisées par l'irruption du grand monde des événements historiques.

Les petits mondes dont parle Benjamin sont devenus les scénarios des romans dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, et sont encore l'objet des romans et récits modernistes, qui, avant la révélation destructrice de la Grande Guerre, avaient donné des aperçus du grand monde dans le petit : dans leurs livres, les idéaux, les croyances et les ontologies au fondement de l'expérience commune, apparaissent aussi fragiles que les conditions contingentes des vies particulières. La grandeur des narrations modernistes de Proust, Joyce et Kafka a été ainsi d'étendre le champ de l'expérience individuelle au-delà des limites connues dans les champs de la connaissance de soi et des autres, des mutations provoquées par la forme de vie moderne sur la perception de la réalité empirique et du rapport à la transcendance, établissant de nouvelles lignes de partage entre l'humain et l'inhumain au sein de la vie subjective elle-même, créant ainsi des petits mondes démesurés, chacun ayant sa propre ontologie.

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres littéraires citées

1. Œuvres de Marcel Proust

1. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, 4 vol.
2. –, *Carnets*, éd. d'A. Compagnon et Fl. Callu, Paris, Gallimard, 2002, 444 p.
3. –, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, éd. de P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971 (2000), 1022 p.
4. –, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Ph. Kolb, Paris, Plon, 1970-1993, 21 t.
5. –, *Les Pastiches de Proust*, éd. critique et commentée par Jean Milly, Paris, Armand Colin, 1970, 372 p.
6. –, *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, éd. de P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971 (1987), 1123 p.
7. –, « The Death of Albertine », trad. par C. K. Scott Moncrieff, *Criterion*, juillet 1924, (2), p. 376-394.

2. Œuvres de James Joyce

8. James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, éd. de H. W. Gabler et W. Hettche New York-Londres, Garland, 1993, 359 p.
9. –, *Dubliners*, introd. et notes de H. W. Gabler et W. Hettche, New York-Londres, Garland, 1993, 455p.
10. –, *Letters of James Joyce*, éd. par Richard Ellman et Stuart Gilbert, New York, Viking Press, 1975, 3 t.

11. –, *Lettres*, réunies et présentées par S. Gilbert et R. Ellman, trad. de l'anglais par M. Tadié, Paris, Gallimard, 1986, 3 t.
12. –, *Œuvres*, éd. de J. Aubert, trad. de J. Aubert, J. Borel, J. S. Bradley, A. Du Bouchet, S. Gilbert, É. Janvier, A. Machet, A. Morel, L. Savitzky et M. Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982-1995, 2 t.
13. –, *Occasional, Critical and Political Writings*, éd. de K. Barry ; trad. de l'italien par C. Deane, Oxford, Oxford university press, 2000, 349 p.
14. –, *Poems and Shorter Writings*, éd. par Richard Ellman, A. Walton-Litz, John Wittier-Ferguson, Londres, Faber & Faber, 1991, 300 p.
15. –, *Stephen Hero, part of the first draft of "A Portrait of the Artist as a Young Man"*, éd. de Th. Spencer, introd. de J. J. Slocum et H. Cahoon, Londres, J. Cape, 1991, 253 p.
16. –, *Ulysses. A critical and synoptic edition*, éd. de H. W. Gabler, avec l'assistance de W. Steppe et C. Melchior, New York, Garland, 1984, 3 vol.
17. –, *The Critical Writings of James Joyce*, éd. de E. Mason et R. Ellmann, préface de G. Davenport, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1989, 288 p.

3. Œuvres de Franz Kafka

18. Franz Kafka, *Briefe 1900-1912*, éd. de H.-G. Koch, Francfort, Fischer, 1999, 909 p.
19. –, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, éd. par Erich Heller et Jürgen Born, Francfort, S. Fischer, 1967, 784 p.
20. –, *Briefe an Milena*, éd. par Jürgen Born et Michael Müller, Francfort, S. Fischer, 1983, 423 p.
21. –, *Das Schloss*, éd. de M. Pasley, Francfort, Fischer, 1982, 2 vol.
22. –, *Der Proceß*, éd. de M. Pasley, Francfort, Fischer, 1990, 2 vol.
23. –, *Der Verschollene*, éd. de J. Schillemeit, Francfort, Fischer, 1983, 2 vol.
24. –, *Drucke zu Lebzeiten*, éd. de W. Kittler, H.-G. Koch et G. Neumann, Francfort, Fischer, 1994-1996, 2 vol.

25. –, *Nachgelassene Schriften und Fragmente. I*, éd. de M. Pasley, Francfort, Fischer, 1993, 2 vol.
26. –, *Nachgelassene Schriften und Fragmente. II* éd. de J. Schillemeit, Francfort, Fischer, 1992, 2 vol.
27. –, *Tagebücher*, éd. de H.-G. Koch, M. Müller et M. Pasley, Francfort, Fischer, 1990, 3 vol.
28. –, *Œuvres complètes*, éd. de Cl. David, trad. de J.-P. Danès, Cl. David, M. Robert et A. Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1989, 4 t.

4. Autres œuvres citées

29. BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres*, éd. par C. Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, 2 t.
30. BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine* [1883], éd. définitive et augmentée, Paris, Plon, 1924, 2 vol.
31. ELIOT, Thomas S., *Selected Essays* [1932], Londres, Faber & Faber, 1999, 536 p.
32. –, *Selected Prose*, éd. par Frank Kermode, Londres-Boston, Faber & Faber, 1975, 320 p.
33. –, *Essais choisis* [1932], trad. par Henri Fluchère, Paris, Seuil, 1950 (1999), 409 p.
34. FLAUBERT, *Correspondance*, éd. établie par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, 5 t.
35. –, Gustave, *Préface à la vie d'écrivain ou Extraits de la correspondance*, présentation et choix de Geneviève Bollème, Paris, Seuil, coll. « Le Don des langues », 1990, 297 p.
36. –, *Œuvres complètes*, éd. publiée sous la direction de Claudine Gothot-Mensch, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001-2013, 3 t.
37. GOETHE, Johan W., SCHILLER, Friederich von, *Correspondance 1794-1805*, trad. par Lucien Herr, nouvelle éd., Paris, Gallimard, 1994, 2 t.

38. HOFMANNSTHAL, Hugo von, « Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch » [1902], in *Sämtliche Werke. XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe*, Francfort, S. Fischer, 1991, p. 27-44.
39. –, *Lettre de Lord Chandos* [1902], trad. de Pierre Deshusses, Paris, Payot & Rivages, 2000, 109 p.
40. HOMÈRE, *Iliade, chants de I à VIII*, trad. par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1998, 362 p.
41. Hulme, Thomas Ernest, *Selected Writings*, éd. par Patrick McGuinness, Manchester, Carcanet, 2003, 232 p.
42. HUYSMANS, Joris K., *L'Art moderne*, Paris, Plon, 1883 (1902), 310 p.
43. JAMES Henry, *The Art of Fiction* [1884-1888], in *The Art of Criticism, Henry James on the Theory and the Practice of Fiction*, éd. par William Veeder et Susan M. Griffin, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1986, p. 165-197.
44. LEWIS, Wyndham, *Time and Western Man* [1927], Santa Rosa, Black Sparrow, 1993, 617 p.
45. –, *Mémoires de feu et de cendre* [1937], trad. par Gérard-Georges Lemaire, Paris, Christian Bourgois, 1990, 456 p.
46. MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. de Bertand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, 2 t.
47. MUSIL, Robert, *L'Homme sans qualités* [1933-1939], trad. par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, coll. « Le Don des langues », 1956 (1979), 2 vol.
48. PASOLINI, Pier Paolo, *Tutte le poesie*, éd. par W. Siti, Milan, Mondadori, 2003, 2 vol.
49. POUND, Ezra, *Selected Prose 1909-1965*, éd. par William Cookson, Londres, Faber and Faber, 1973, 444 p.
50. –, *Au cœur du travail poétique*, trad. par François Sauzey, Paris, l'Herne, 1980, 452 p.
51. ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Correspondance complète de Jean Jacques Rousseau. 37, Janvier 1769-avril 1770*, éd. critique établie et annotée par R. A. Leigh, Oxford, The Voltaire Foundation at the Taylor Institution, 1980, 399 p.

52. SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée* (1938), in *Œuvres romanesques*, éd. établie par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 3-210.
53. SWIFT, Jonathan, *The Correspondence of Jonathan Swift*, éd. par David Woolley, Francfort, Peter Lang, 2007, 5 vol.
54. TAINÉ, Hyppolite, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1863 (1866), 5 vol.
55. WOOLF, Virginia, *Essais choisis*, trad. par Catherine Bernard, Paris, Gallimard, 2015, 533 p.
56. ZOLA, Émile, *Œuvres complètes X. La critique naturaliste (1881)*, publ. sous la dir. de Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde, 2004, 889 p.
57. –, *Le Roman expérimental* [1880], éd. par François-Marie Mourad, Paris, Flammarion, 2006

II. Théorie et histoire de la littérature

1. Théorie littéraire et histoire des genres

58. ADORNO, Theodor W., *Notes sur la littérature* [1958], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1984 (1999), 438 p.
59. –, *Prismes : critique de la culture et société* [1969], Paris, Payot, (1986) 2010
60. –, *Théorie esthétique* [1970], Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 1974 (2011), 520 p.
61. ANGENOT, Marc, *Les Dehors de la littérature. Du roman populaire à la science-fiction*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp-Essentiel », 2013, 258 p.
62. ARISTOTE, *La Poétique*, texte, traduction et notes par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980 (2011), 465 p.

63. AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], trad. de Cornélius Heim, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1968, 559 p.
64. BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1975], trad. par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1978, 488 p.
65. BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale du récit », *Communications. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, 8, 1966, p. 1-27.
66. –, *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil, 2003, 480 p.
67. BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, 375 p.
68. BENJAMIN, Walter, *Expérience et pauvreté ; suivi de Le conteur ; La tâche du traducteur*, Paris, Payot, 2011, 137 p.
69. –, *Baudelaire*, éd. par Giorgio Agamben, Barbara Chitussi et Clemens-Carl Härle, Paris, La Fabrique, 2013, 1029 p.
70. BERTONI, Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Turin, Einaudi, 2007, 402 p.
71. BOSCHETTI, Anna Maria, « Pour un comparatisme réflexif », in *L'Espace culturel transnational*, Paris, Nouveau Monde, 2010, p. 7-51.
72. BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Structure et genèse du champ littéraire*, nouv. éd., Paris, Seuil, 1998, 567 p.
73. BROOKS, Peter, *Reading for the Plot : Design and Intention in Narrative*, New York, A.A. Kropf, 1984, 363 p.
74. CASANOVA, Pascale, *La république mondiale des lettres*, éd. revue et corrigée, Paris, Seuil, (1998) 2008, 504 p.
75. CASSAGNE, Albert, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes* [1906], Seyssel, Champ Vallon, 1997, 426 p.
76. COHAN, Steven, *Violation and Repair in the English Novel. The Paradigm of Experience from Richardson to Woolf*, Detroit, Wayne State University Press, 1986, 242 p.

77. DEBENEDETTI, Giacomo, *Il romanzo del Novecento: quaderni inediti*, Milan, Garzanti, coll. « Gli elefanti », 1971 (1998), 751 p.
78. EAGLETON, Terry, *Literary Theory. An Introduction*, Oxford, Blackwell, 1983, 244 p.
79. –, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford-Cambridge, Blackwell, 1990, 426 p.
80. ELLMANN, Richard, FEIDELSON (éd.), Charles, *The Modern Tradition : Backgrounds of Modern Literature*, New York, Oxford University Press, 1965, 953 p.
81. FERRÉ, Vincent, « Quelle forme donner au roman ? Du rapport de fait au Zeitgeist : Proust, Broch et Dos Passos », in Pierre Bazantay et Jean Cléder (éds.), *De Kafka à Toussaint - Écritures du XX^e siècle. Mélanges offerts à Francine Dugast-Portes et Jacques Dugast*, Rennes, P.U.R., coll. « Interférences », 2010, p. 17-25.
82. –, *L'essai fictionnel : essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2013, 571 p.
83. FLANDERS, Wallace A., *Structures of Experience. History, Society and Personal Life in the Eighteenth-Century British Novel*, Columbia, University of South Carolina Press, 1984, 308 p.
84. FORSTER, Edgar M., *Aspects du roman* [1927], trad. par The Provost and Scholars of King College, Cambridge, Paris, C. Bourgois, coll. « 10/18 », 1993, 209 p.
85. FRIEDMAN, Alan H., *The Turn of the Novel. The Transition to Modern Fiction*, Londres-New York, Oxford University Press, 1966, 212 p.
86. GELY Véronique, PARIZET Sylvie, TOMICHE Anne (dir.), *Modernités antiques : la littérature occidentale et l'Antiquité gréco-romaine dans la première moitié du XX^e siècle*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2014, 439 p.
87. GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 286 p.
88. GOYET, Florence, *La Nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1993, 261 p.
89. HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires* [1957], trad. de Pierre Cadot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986, 312 p.

90. HUMPHREY, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, University of California press, 1955, 127 p.
91. LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, nouv. éd., Paris, Seuil, 1975 (1996), 381 p.
92. LUKÁCS, Georg, *La Théorie du roman* [1920], Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1989 (1995), 196 p.
93. –, *Problèmes du réalisme* [1948], Paris, l'Arche, coll. « Le Sens de la marche », 1975, 396 p.
94. MAZZONI, Guido, *Sur la poésie moderne* [2005], Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes » 2014, 258 p.
95. –, *Teoria del romanzo*, Bologne, il Mulino, coll. « Saggi », 2011, 412 p.
96. MORETTI, Franco, *Il romanzo di formazione*, Turin, Einaudi, 1999, 280 p.
97. –, « Il secolo serio », in Franco Moretti (dir.), *Il romanzo I, La cultura del romanzo*, Turin, Einaudi, 2001, t. I, p. 689-725.
98. –, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Turin, Einaudi, 1991 (2003), 243 p.
99. –, *La letteratura vista da lontano*, Turin, Einaudi, 2005, 147 p.
100. NALBANTIAN, Suzanne, *Aesthetic Autobiography*, Londres, MacMillan, 1994, 223 p.
101. PAVEL, Thomas G., *Univers de la fiction*, trad. et remanié par l'auteur, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988, 210 p.
102. –, *La pensée du roman*, nouv. éd. revue et refondue, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2014, 597 p.
103. PELLINI, Pierluigi, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Florence, Le Monnier, 2004, 264 p.
104. RICOEUR, Paul, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983, 319 p.
105. SAPIRO, Gisèle, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2011, 746 p.
106. SITI, Walter, « Il romanzo sotto accusa », in Franco Moretti (dir.), *Il romanzo I. La cultura del romanzo*, Turin, Einaudi, 2001, t. I, p. 129-192.

107. SHRODER, Maurice Z., « The Novel as a Genre », in Philip Stevick (dir.), *The Theory of the Novel*, New York, Free Press, 1967, p.
108. SZONDI, Peter, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand* [1974], Paris, Gallimard, 1991, coll. « Tel », 344 p.
109. THIERER, Allen, *Fiction Rivals Science. The French Novel from Balzac to Proust*, University of Missouri Press, Columbia, Missouri, 2001, 226 p.
110. TIGGES, Wim, *Moments of Moment. Aspects of the Literary Epiphany*, éd. par Wim Tigges, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, 496 p.
111. TODOROV, Tzvetan (éd.), *Théorie de la littérature : textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, 312 p.
112. WATT, Ian, *The Rise of the Novel : Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londres, Chatto and Windus, 1957, 319 p.

2. Études sur le modernisme

113. ARMSTRONG, Tim, *Modernism: A Cultural History*, Cambridge, Polity, 2005, 176 p.
114. BEASLEY, Rebecca, *Theorists of Modernist Poetry: T. S. Eliot, T. E. Hulme and Ezra Pound*, New York-Londres, Routledge, coll. « Critical Thinkers », 2007, 156 p.
115. BELL, Micheal, *Literature, Modernism and Myth : Belief and Responsibility in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge university press, 1997, 260 p.
116. —, « The metaphysics of Modernism », in *The Cambridge Companion to Modernism*, seconde édition, éd. par Micheal Levenson, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2011, 320 p.
117. BENJAMIN, Walter, *Illuminations*, éd. par Hannah Arendt, trad. par Harry Zohn, New York, Schocken, 1969, 278 p.
118. BERMAN, Marshall, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, New York, Penguin, 1982, 383 p.
119. BOSCHETTI, Anna, *Ismes : du réalisme au postmodernisme*, Paris, Édition du CNRS, coll. « Culture & société », 2014, 352 p.

120. BRADBURY, Malcolm, McFARLANE, James (dir.), *Modernism: a Guide to European Literature 1890-1930*, Londres, Penguin, 1972 (1991), 687 p.
121. BULSON, Eric, « Modernism High and Low », in Jean-Michel Rabaté (dir.), *A Handbook to Modernist Studies*, Chichester-Malden, Wiley-Blackwell, 2013, p. 55-75.
122. BUTLER Christopher, *Early Modernism. Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916*, Oxford, Clarendon Press, 1994, 318 p.
123. CALINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke university press, 1987, 395 p.
124. CAUGHIE, Pamela (éd), *Disciplining Modernism*, Basinstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2009, 283 p.
125. CIANCI, Giovanni (dir.), *Modernismo/Modernismi*, Milan, Principato, 1991, 576 p.
126. COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, 189 p.
127. CRANGLE, Sara, *Prosaic Desires. Modernist Knowledge, Boredom, Laughter and Anticipation*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2010, 214 p.
128. DUGAST, Jacques, *La vie culturelle en Europe au tournant des XIXe et XXe siècles*, Paris, P.U.F., coll. « Littératures européennes », 2001, 238 p.
129. EAGLETON, Terry, *Literary Theory : an Introduction*, Oxford, Blackwell, 1983, 244 p.
130. —, *The ideology of the aesthetic*, Oxford-Cambridge, Blackwell, 1990, 426 p.
131. EYSTEINSSON, Astradur, LISKA, Vivian (dir.), *Modernism*, Amsterdam, Benjamins, 2007, 2 vol.
132. EYSTEINSSON, Astradur, *The Concept of Modernism*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1990, 265 p.

133. FRANCK, Joseph, « Spatial Form in Modern Literature » [1945], in *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1963, p. 3-41.
134. FRIEDMAN, Susan S., « Planetary : Musing Modernist Studies », in *Modernism/Modernity*, n° 17, 2010, p. 472-500.
135. HASSAN, Ihab, « Postface 1982 : Toward a Concept of Postmodernism », in *The Dismemberment of Orpheus*, 2^{ème} éd., Madison, University of Wisconsin Press, 1982, p. 259-272.
136. HEALEY, Kimberley, « French Literary Modernism », in Astradur Eystensson, Vivian Liska (éds.), *Modernism*, Amsterdam, John Benjamins, 2007, t. II, p. 801-816.
137. HUYSEN, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana university press, 1986, 224 p.
138. JAMESON, Frederic, *Fables of Aggression : Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1979, 190 p.
139. –, *L'inconscient politique : le récit comme acte socialement symbolique* [1981], Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino » 2012, 471 p.
140. –, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* [1991], trad. par Florence Nevoltry, Paris, Beaux-arts de Paris, 2011.
141. –, *A Singular Modernity : Essay on the Ontology of the Present*, Londres, Verso, 2002, 250 p.
142. –, *The Modernist Papers*, Londres-New York, Verso, 2007, 426 p.
143. JAUSS, Hans Robert, « The Literary Process of Modernism from Rousseau to Adorno » [1983], in *Cultural Critique*, n° 11, hiver 1988-1989, p. 23-61.
144. JORDAN, Julia, « Autonomous Automata : Opacity and the Fugitive Character in the Modernist Novel and After », in David James (dir.), *The Legacies of Modernism*, New York, Cambridge University Press, 2012, p. 96-113.
145. KENNER, Hugh, *The Pound Era: The Age of Ezra Pound, T.S. Eliot, James Joyce and Wyndham Lewis*, Londres, Faber and Faber, 1972, 606 p.

146. KENNEY, Edwin J., «The Moment, 1910: Virginia Woolf, Arnold Bennett, and Turn of the Century Consciousness », *Colby Quarterly*, vol. 13, n° 1, 1977, p. 42-66.
147. KERN, Stephen, *The Modernist Novel. A critical Introduction*, New York, Cambridge University Press, 2011, 253 p.
148. LEVENSON, Michael, *A Genealogy of Modernism: a Study of English Literary Doctrine, 1908-1922*, Cambridge, Cambridge university press, 1984, 250 p.
- , (dir.), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2011, 320 p.
149. LEWIS, Pericle, « Proust, Woolf and Modern Fiction », in *The Romanic Review*, vol. 99, n. 1, 2008, p. 77-86.
150. –, (dir.), *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2011, 269 p.
151. LUPERINI, Romano, *La fine del postmoderno*, Naples, Guida, coll. « Idetica », 2005, 129 p.
152. –, *L'allegoria del moderno*, Rome, Editori riuniti, 1990, 352 p.
153. MACKAY, Marina, « Great Britain », in Pericle Lewis (éd.), *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 94-113.
154. MAHAFFEY, Vicki, « Streams Beyond Consciousness. Stylistic Immediacy in the Modernist Novel », in Jean-Michel Rabaté (dir.), *A Handbook to Modernist Studies*, Chichester-Malden, Wiley-Blackwell, 2013, p. 35-55.
155. MAO, Douglas, Walkowitz, Rebecca L., « The New Modernist Studies », *PMLA*, vol. 133, n° 3, mai 2008, p. 737-748.
156. MARX, William (éd), *Les Arrière-gardes au XX^e siècle*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2004 (2008), 242 p.
157. –, « Les deux modernismes: T. S. Eliot et la NRF », in *The Romanic Review*, 99, 1-2, 2008, p. 57-68.
158. OLSON, Liesl, *Modernism and the Ordinary*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2009, 200 p.

159. PARSONS, Deborah, *Theorists of the Modernist Novel : James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf*, Londres-New York, Routledge, coll. « Critical Thinkers », 2007, p. 262.
160. PERLOFF, Marjorie, « Modernist Studies », in *Redrawing the Boundaries. The Transformation of English and American Literary Studies*, éd. par Stephen Greenblatt et Giles Gunn, New York, The Modern Language Association of America, 1992, 154-178.
161. POGGIOLI, Renato, *Teoria dell'avanguardia*, Bologne, il Mulino, 1968, 277 p.
162. RABATÉ, Jean-Michel, « Una lingua straniata. Gli stili del modernismo », in Franco Moretti (dir.), *Il romanzo I. La cultura del romanzo*, Turin, Einaudi, 2001, p. 747-773.
163. —, (dir.), *A Handbook of Modernism Studies*, Chichester-Malden, Wiley-Blackwell, 2013, 463 p.
164. RIDING, Laura, GRAVES, Robert, *A survey of Modernist Poetry*, New York, Haskell House, 1928 (1969), 295 p.
165. SCHWARTZ, Stanford, « The Postmodernity of Modernism », in Hugh Witemeyer (dir.), *The Future of Modernism*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997, p. 9-31.
166. TOMICHE, Anne, *La Naissance des avant-gardes occidentales 1909-1922*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2015, 235 p.
167. VAN ALPEN, Ernst, « Configurations of Self : Modernity and Distraction », in Astradur Eystensson, Vivian Liska (éds.), *Modernism*, Amsterdam, John Benjamins, 2007, t. I, p. 339-346.
168. VON HENDY, Andrew, « The Modernist Contribution to the Construction of Myth », in David Bevan (dir.), *Modern Myths*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993, p. 149-189.
169. WELGE, Jobst, « Fascist Modernism », in Astradur Eystensson, Vivian Liska (éds.), *Modernism*, Amsterdam, John Benjamins, 2007, t. II, p. 547-561.
170. WILSON, Edmund, *Axel's Castle*, New York, Macmillan, 1931 (1993), 319 p.

III. Œuvres philosophiques et études culturelles

1. Ouvrages sur le sujet, l'expérience et la modernité

171. AUGÉ, Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1992, 149 p.
172. BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant : essais et conférences* [1934], Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2009, 612 p.
173. BORT, Françoise (dir.), *L'Expérience I*, Paris, Michel Houdiard, 2012, 183 p.
174. DEBAISE, Didier (dir.), *Vie et expérimentation. Peirce, James, Dewey*, Paris, Vrin, 2007, 174 p.
175. DE NERVAUX-GAVOTY, Laure (dir.), *L'Expérience II*, Paris, Michel Houdiard, 2013, 203 p.
176. DESCOMBES, Vincent, *Le complément de sujet : enquête sur le fait d'agir de soi-même*, Paris, Gallimard, 2004, 521 p.
177. DILTHEY, Wilhelm, *Œuvres 7. Écrits d'esthétique*, éd. par Sylvie Mesure, trad. par Danièle Cohn et Evelyne Lafon, Paris, Cerf, 1995, 318 p.
178. DUMOULIÉ, Camille (dir.), *La fabrique du sujet. Histoire et poétique d'un concept*, Paris, Desjonquères, 2011, coll. « Littérature & Idée », 302 p.
179. -, *Fureurs : de la fureur du sujet aux fureurs de l'histoire*, Paris, Anthropos, 2012, 386 p.
180. HEGEL, *Cours d'esthétique*, trad. par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, 1995, 3 t.
181. HEIDEGGER, Martin, *Être et temps* [1927], trad. par François Vezin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1986, 589 p.
182. FOUCAULT, Michel, *Subjectivité et vérité : cours au Collège de France, 1980-1981*, Paris, Gallimard-Seuil, 2014, 335 p.
183. GENS, Jean-Claude, *L'Expérience vive*, Paris, PUF, 2009, 142 p.
184. JAY, Martin, « Is Experience Still in Crisis ? Reflections on a Frankfurt School Lament », in *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 129-147.

185. KOSELLECK, Reinhart, *The Practice of Conceptual History*, trad. de Todd S. Presner et al., Stanford, Stanford University Press, 2002, 363 p.
186. MAZZONI, Guido, *I destini generali*, Rome, Laterza, 2015, 122 p.
187. RYAN, Judith, *The Vanishing Subject : Early Psychology and Literary Modernism*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 267 p.
188. SIMMEL, Georg, *Philosophie de la modernité*, trad. par Jean-Louis Vieillard-Baron, Paris, Payot, 1989 (2004), 437 p.
189. –, « La Légalité dans l'œuvre d'art » [1917], trad. par Patrick Lang, *Annales de phénoménologie*, vol. 8, 2009, p. 107-116.

4. Études culturelles et critiques sur les ouvrages hors corpus

190. BENJAMIN, Walter, *Écrits autobiographiques*, éd. par Erich Schweppenhäuser et Rolf Tiedemann, trad. par Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier, Paris, Christian Bourgois, coll. « Choix-Essais », 1990 (1994), 421 p.
191. BETTINI, Maurizio, « Mûthos /fabula », in F. Moretti (dir.) *Il romanzo, III. Storia e geografia*, Turin, Einaudi, 2002, p. 93-107.
192. –, « Il mito fra autorità e discredito », *L'immagine riflessa*, 17, 2008, p. 27-64.
193. CALAME, Claude, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris, Hachette, 2000, 288 p.
194. CAMPORESI, Piero, *La casa dell'eternità*, Milan, Garzanti, coll. « Saggi blu », 1987, 256 p.
195. CARNEVALI, Barbara, *Romantisme et reconnaissance : figures de la conscience chez Rousseau* [2004], trad. par Philippe Audegean, Genève, Droz, coll. « Bibliothèque des Lumières », 2012, 332 p.
196. CHARLE, Christophe, *Naissance des « intellectuels » : 1880-1900*, Paris, Minuit, 1990, 271 p.
197. CHATEAU, Dominique, *L'Autonomie de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2007, 206 p.

198. DETIENNE, Marcel, VERNANT, Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974 (2008), 316 p.
199. DUMOUCHEL, Daniel, *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique : esthétique et philosophie avant la Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1999, 304 p.
200. GINZBURG, Carlo, « Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario », in *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milan, Feltrinelli, coll. « Culture », 1998, 231 p.
201. HELLER, Ágnes, *A Theory of Feelings* [1977], trad. par Érzelmek Elmélete, Lanham, Lexington, 2009, 224 p.
202. HUSAIN, Martha, *Ontology and the Art of Tragedy. An approach to Aristotle's Poetics*, State of New York Press, 2002, 152 p.
203. JOHANSEN, Thomas K., « Myth and Logos in Aristotle », in Richard Buxton (dir.), *From Myth to Reason? Studies in the development of Greek Thought*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 271-291.
204. KLIMIS, Sophie, *Le Statut du mythe dans la Poétique d'Aristote*, Bruxelles, Ousia, coll. « Cahiers de philosophie ancienne », 1997, 208 p.
205. –, « Individualité et subjectivation dans l'Illiade d'Homère », in Camille Dumoulié (dir.), *La fabrique du sujet. Histoire et poétique d'un concept*, Paris, Desjonquères, 2011, p. 30.
206. LINCOLN, Bruce, *Theorizing Myth : Narrative, Ideology, and Scholarship*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1999, 298 p.
207. LOTMAN Youri M., OUSPENSKI Boris A. (éd), *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, trad. par C. Strada Janovič, Turin, Einaudi, 1973, XXVII-470 p.
208. MATTIUSSI, Laurent et al. (dir.), *Métaphores et cultures. En mots et en images*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'univers esthétique », 2012, 399 p.
209. MAUSS, Marcel, *Œuvres*, prés. de Victor Karady, Paris, Minuit, coll. « Le Sens commun », 1981, 3 vol.
210. SAID, Edward, *Du style tardif. Musique et littérature à contre-courant* [2006], trad. par M.-V. Tran Van Khai, Arles, Actes Sud, 2012, 312 p.

211. STATELMAN, Richard, *Lost Beyond Telling*, Ithaca, Cornell University Press, 1990, 291 p.
212. ŽIŽEK, Slavoj, « In the Wake of Paris Attacks the Left Must Embrace Its Radical Western Roots », *In These Times*, art. en ligne du 16 novembre 2015 (<http://inthesetimes.com/article/18605/breaking-the-taboos-in-the-wake-of-paris-attacks-the-left-must-embrace-its>).

Textes critiques sur les œuvres du corpus

1. Sur Marcel Proust

213. AZÉRAD, Hugo, « Paris and the avant-garde », in Adam Wattss (dir.), *Marcel Proust in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 51-67.
214. BALES, Richard (dir.), *A Cambridge Companion to Proust*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, 243 p.
215. BONGIOVANNI BERTINI, Mariolina, *Proust e la teoria del romanzo*, Turin, Bollati Boringhieri, 1996, 285 p.
216. BOUILLAGUET, Annick, ROGERS, Brian G. (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, nouvelle éd., Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques », 2014, 1110 p.
217. CARNEVALI, Barbara, « Le désir d'une autre vie. Proust, Girard et l'«envie» », trad. par Marielle Macé, *Itinéraires*, 2010, vol. 1, p. 41-69.
218. CHABOT Jacques, *L'Autre et le moi chez Proust*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 1999, 405 p.
219. CHARDIN, Philippe, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2006, 258 p.
220. CHEILAN, Sandra, *Poétique de l'intime : Proust, Woolf et Pessoa*, Rennes, P.U.R., coll. « Interférences », 2015, 426 p.

221. COQUET, Jean-Claude, « Comment traduire l'expérience ? », in *Revue d'études proustiennes, Traduire À la recherche du temps perdu*, sous la direction de Geneviève Henrot Sostero et Florence Lautel-Ribstein, 2015, n° 1, p. 15-24.
222. COMPAGNON, Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989, 314 p.
223. –, « Proust antimoderne », in B. Brun, M. Oguro et K. Yoshikawa (éd.), *Marcel Proust 7. Proust sans frontières 2*, Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des lettres modernes », 2009, p. 243-258.
224. DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, P.U.F, 1964 (1986), 219 p.
225. DESCOMBES, Vincent, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987, 338 p.
226. ELLISON David, *Proust et la tradition littéraire européenne*, Paris, Garnier classiques, coll. « Bibliothèque Proustienne », 2013, 324 p.
227. FEUILLERAT, Albert, *Comment Marcel Proust a composé son roman [1934]*, Genève, Slatkine, 1972, 315 p.
228. FRAISSE, Luc, *L'Esthétique de Marcel Proust*, Paris, SEDES, 1995, 284 p.
229. –, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 2013, 1332 p.
230. HADDAD-WOTLING, Karen, *L'Illusion qui nous frappe. Proust et Dostoïevski. Une esthétique romanesque comparée*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature générale et comparée », 1995, 581 p.
231. HENRY, Anne, *Marcel Proust, Théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, 390 p.
232. –, *Proust. Une vie, une époque, une oeuvre*, Paris, Balland, 1986, 351 p.
233. HUGHES, Edward J., *Marcel Proust: A Study in the Quality of Awareness*, Cambridge-Londres-New York, Cambridge University Press, 1983, 212 p.
234. JAUSS, Hans R., *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts "À la recherche du temps perdu". Ein Beitrag zur Theorie des Romans*, Frankfurt, Suhrkamp, 1955 (1986), 365 p.

235. LAVAGETTO, Mario, *Quel Marcel ! Frammenti della biografia di Proust*, Turin, Einaudi, 2011, 395 p.
236. MARC-LIPIANSKY, Mireille, *La Naissance du monde proustien dans Jean Santeuil*, Paris, Nizet, 1974, 253 p.
237. MAURIAC DYER, Nathalie, *Proust inachevé. Le dossier « Albertine disparue »*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2005, 405 p.
238. MCCALL, Ian, « Je », « il », and « vous ». *Narrator, Protagonist, and Narratee from “Jean Santeuil” to “A la recherche”*, New York, Peter Lang, 1998, 261 p.
239. MIGUET-OLLAGNIER, Marie, *La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles-Lettres, 1982, 425 p.
240. MILLY, Jean, *Proust et le style*, Genève, Slatkine, 1970 (1990), VIII-144 p.
241. NATUREL, Mireille, *Proust et Flaubert. Un secret d'écriture*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1999, 424 p.
242. PERRIER, Guillaume, *La Mémoire du lecteur. Essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, Paris, Classiques Garniers, coll. « Bibliothèque Proustienne », 2011, 318 p.
243. PIAZZA, Marco, *Passione e conoscenza in Proust*, Milan, Guerini, 1998, coll. « Socrates », 342 p.
244. QUARANTA, JEAN-MARC, *Le génie de Proust : genèse de l'esthétique de la Recherche, de Jean Santeuil à la madeleine et au Temps retrouvé*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2011, 348 p.
245. RAMSDEN, Maureen A., « Jean Santeuil and the Notion of Avant-Texte : A Case for an Extension of the Term? », in *Dalhousie French Studies*, vol. 58 (Printemps 2002), p. 39-53.
246. RICHARD, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1974, 239 p.
247. SCHMID, Marion, *Proust dans la décadence*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2008, 258 p.

248. SIMON, Anne, *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu* [2000], nouvelle éd., Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2011, 248 p.
249. TON-THAT, Than-Vân, « Nature et monde de l'enfance dans *Jean Santeuil* », in *Bulletin Marcel Proust*, n° 46, 1996, p. 127-133.
250. –, *Proust avant la Recherche. Jeunesse et genèse d'une écriture au tournant de siècle*, Berne, Peter Lang, coll. « Modern French Identities », 2012, 277 p.
251. WATTS, Adam, *Reading in Proust's A la recherche : Le délire de la lecture*, Oxford, Oxford University Press, 2009, 193 p.
252. – (dir.), *Marcel Proust in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 260 p.

2. Sur James Joyce

253. ATTRIDGE, Dereck (dir.), *The Cambridge Companion to James Joyce*, Cambridge, Cambridge university press, 2004, 290 p.
254. ATTRIDGE, Dereck, HOWE, Marjorie, *Semicolonial Joyce*, Cambridge University Press, 2000, 269 p.
255. AUBERT, Jacques, *Introduction à l'esthétique de Joyce*, Paris, Didier, 1973, 116 p.
256. BROCH, Hermann, « James Joyce et le temps présent », in *Création littéraire et connaissance*, trad. par Albert Kohn, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1966 (1985), 378 p.
257. DEANE, Seamus, « Joyce the Irishman », in Dereck Attridge, *The Cambridge Companion to James Joyce*, seconde édition, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 22-48.
258. ECO, Umberto, *Le poétique di Joyce*, Milan, Bompiani, 1966 (1982), 171 p.
259. ELLMANN, Richard, *James Joyce* [1959], trad. par André Cœuroy et Marie Tadié, nouv. éd. revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1997, 2 vol.
260. –, *The Consciousness of Joyce*, Londres, Faber and Faber, 1977, 150 p.

261. FRENCH, Marylin, *The Book as World : James Joyce's "Ulysses"*, Londres, Abacus, 1976, 295 p.
262. GIBSON, Andrew, *Joyce's Revenge : History, Politics, and Aesthetics in Ulysses*, Oxford, Oxford University Press, 2002, 306 p.
263. GILLET, Louis, *Stèle pour James Joyce*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946, 171 p.
264. GRODEN, Michael, *Ulysses in Progress*, Princeton, Princeton University Press, 1977, 235 p.
265. HOWES, Marjorie, « Joyce, Colonialism, and Nationalism », in *The Cambridge Companion to James Joyce*, seconde édition, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 254-271.
266. JACKSON John Wyse, MCGINLEY Bernard, *James Joyce's Dubliners : An Annotated Edition*, Londres, Sinclair-Stevenson, 1993, 200 p.
267. JACQUET Claude, TOPIA, André, (éds.), *James Joyce. 2, "Scribble" 2 : Joyce et Flaubert*, n° spécial de *La Revue des lettres modernes*, Paris, Lettres Modernes, 1990, 189 p.
268. JAMESON, Fredric, « *Ulysses in History* » [1980], in *The Modernist Papers*, Londres-New York, Verso, 2007, p. 137-152.
269. JOYCE, Stanislaus, *Le Gardien de mon frère* [1957], trad. par Anne Grieve, Paris, Gallimard, 1966, 272 p.
270. KENNER, Hugues, *Ulysses*, Londres-Boston-Sidney, Allen and Unwin, 1980, 180 p.
271. LAWRENCE Karen, *The Odyssey of Style in Ulysses*, Princeton, Princeton university press, 1981, 229 p.
272. LEVIN, Harry, *James Joyce*, éd. revue et augmentée, New York, New Directions, 1960, 256 p.
273. McBRIDE, Margareth, *"Ulysses" and the Metamorphosis of Stephen Dedalus*, Londres, Associated University Press, 2001, 222 p.
274. MARUCCI, Franco, *Joyce*, Rome, Salerne, 2013, 308 p.
275. RABATÉ, Jean-Michel, *James Joyce. Portrait de l'auteur en autre lecteur*, Petit-Rœulx, Cistre, 1984, 173 p.

276. SCHOLÉS Robert, « Joyce and the Epiphany: The Key to the Labyrinth ? », *The Sewanee Review*, n° 72, 1964, p. 65-77.
277. TOPIA, André (dir.), *Dubliners. Rituels d'écriture*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006, 116 p.
278. WACHTEL, Albert (éd.), *A Portrait of the Artist as a Young Man, by James Joyce*, Pasadena, Salem Press, 2012, 359 p.

3. Sur Franz Kafka

279. ADORNO, Theodore W., « Réflexions sur Kafka », in *Prismes, critique de la culture et société* [1955], trad. par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 2010, p. 214-242.
280. ARENDT, Hannah, « Franz Kafka » [1944], in *La Tradition cachée. Le Juif comme paria*, trad. par Sylvie Courtine-Denamy, Paris, C. Bourgois, 1987, 255 p.
281. BANCAUD, Florence, *Le "Journal" de Franz Kafka ou L'écriture en procès*, Paris, Éditions du CNRS, 2001, 479 p.
282. BENJAMIN, Walter, « Franz Kafka. Pour le dixième anniversaire de sa mort » [1934], in *Œuvres*, trad. par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, t. II, p. 410-453.
283. BLANCHOT, Maurice, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981, coll. « Idées », 248 p.
284. BROD, Max, *Franz Kafka : souvenirs et documents* [1937], trad. par Hélène Zylberberg, Paris, Gallimard, 1991, 307 p.
285. CASANOVA, Pascale, *Kafka en colère*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2011, 465 p.
286. CORNGOLD, Stanley, *Franz Kafka : The Necessity of Form*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1988, 321 p.
287. —, *Kafka for the Twenty-First Century*, Rochester, Camden House, 2011, 286 p.
288. DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Felix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, 159 p.

289. DEMMER, Jürgen, *Franz Kafka. Der Dichter der Selbstreflexion. Ein Neuansatz zum Verstehen der Dichtung Kafkas, dargestellt an der Erzählung „Das Urteil“*, Munich, Fink, 1973, 203 p.
290. ENGEL, Manfred, AUEROCHS, Bernd (dir.), *Kafka-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2010, 548 p.
291. GRAY, Richard T., *A Franz Kafka Encyclopedia*, Westport, Greenwood Press, 2005, 331 p.
292. GROETHUYSEN, Bernard, *Mythes et portraits*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 1947 (1997), 163 p.
293. JAGOW, Bettina von, JAHRAUS Oliver (dir.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, 576 p.
294. JOIGNY, Béatrice, *L'invention de soi. Rilke, Kafka, Pessoa*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Comparatisme et Société », 2011, 475 p.
295. KITTLER Wolf, NEUMANN Gerhard, *Franz Kafka Schriftverkehr*, Fribourg, Rombach, 1990, 439 p.
296. KSIAZENICER-MATHERON, Carole, « Kafka et le monde yiddish : rencontre avec le vivant », in Jean-Pierre Morel, Wolfgang Asholt (dir.), *Franz Kafka*, Paris, l'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », p. 131-138.
297. KUNA, Franz, « The Janus-faced Novel: Conrad, Musil, Kafka, Mann », in Malcolm Bradbury, James Mc Farlane, *Modernism 1890-1930*, Londres, Penguin, 1972 (1991), p. 443-452.
298. KURZ, Gerhard, *Traum-Schrecken : Kafkas literarische Existenzanalyse*, Stuttgart, Metzler, 1980, 262 p.
299. LIEBRAND, Claudia, SCHÖBLER, Franziska, *Textverkehr : Kafka und die Tradition*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, 2004, 389 p.
300. LISKA, Vivian, « Kafka, Modernism, and Literary Theory », in Jean-Michel Rabaté (dir.), *A Handbook to Modernist Studies*, Chichester-Malden, Wiley-Blackwell, 2013, p. 75-87.
301. MOREL Jean-Pierre, *Le Procès de Franz Kafka*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1998, 183 p.
302. –, *Le Château de Franz Kafka*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2008, 217 p.

303. MOREL, Jean-Pierre; ASHOLT, Wolfgang (dir.), *Franz Kafka*, Paris, l'Herne, 2014, coll. « Cahiers de l'Herne », 380 p.
304. PASCAL, Roy, *Kafka's Narrators : A Study of His Stories and Sketches*, New York-Londres, Cambridge University Press, 1982, 251 p.
305. PARRY, Idris, « Kafka's Modern Mythology », *Bulletin of John Ryland's Library*, vol. 53, n° 1, 1970, p. 210-226.
306. PASLEY, Malcolm, *Die Schrift ist unveränderlich... Essays zu Kafka*, Francfort, Fischer, 1995, 210 p.
307. REUß, Roland, « Les Feuilletés de Zürau sont-ils des "aphorismes" ? », in Jean-Pierre Morel, Wolfgang Asholt (éds.), *Franz Kafka*, Paris, l'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 2014, p. 71-80.
308. ROBERT, Marthe, *L'Ancien et le nouveau : de Don Quichotte à Franz Kafka*, Paris, Grasset, 1963, 319 p.
309. —, *Seul comme Franz Kafka*, Paris, Calmann Levy, 1979, 257 p.
310. ROBERTSON, Ritchie, *Kafka : Judaism, Politics and Literature*, New York, Clarendon Press, 1985, 330 p.
311. SOKEL, Walter H., « What Kafka learned from Flaubert : "Absent-minded window-gazing" and "The judgment" », in Stanley Corngold (éd.), *Kafka for the twenty-first century*, Rochester, Camden House, 2011, p. 75-88.
312. SOLARI, Marco F., *Il demone distratto. Struttura e personaggio nel primo Kafka*, Florence, Le Lettere, 2008, coll. « Sguardo mobile », 242 p.
313. SPILKA, Mark, *Dickens and Kafka, a Mutual Interpretation*, Londres, Dennis Lobson, 1963, 315 p.
314. STAROBINSKI, Jean, « Figures de Franz Kafka », in F. Kafka, *La colonie pénitentiaire. Nouvelles suivies d'un journal intime*, Paris/Fribourg, Egloff, 1945, 340 p.
315. THIROUIN, Marie-Odile, « Kafka, père des littératures mineures ? », in Philippe Zard, *Sillage de Kafka*, Paris, Éd. le Manuscrit, 2007, coll. « L'esprit des lettres », p. 49-92.
316. WAGENBACH, Klaus, *Franz Kafka, les années de jeunesse, 1883-1912* [1958], trad. par Elisabeth Gaspar, Paris, Mercure de France, 1967, 277 p.

317. WOLFRADT, Jörg, *Der Roman bin ich. Schreiben und Schrift in Kafkas "Der Verschollene"*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1996, coll. « Epistemata », 178 p.
318. ZARD, Philippe (dir.), *Sillage de Kafka*, Paris, Éd. le Manuscrit, 2007, coll. « L'esprit des lettres », 523 p.

4. Comparaisons entre Proust, Joyce et Kafka

319. AZÉRAD, Hugo, *L'univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner: le concept d'épiphanie dans l'esthétique du modernisme*, Berne, Peter Lang, 2002, 474 p.
320. DICKSTEIN, Morris, *A Mirror in the Roadway : Literature and the Real World*, Princeton, Princeton University Press, 2005, 280 p.
321. ERGAL, Yves-Michel, *"Je" devient écrivain : essai sur Proust et Joyce*, Mont-de-Marsan, Éd. interuniversitaires, 1996, 475 p.
322. JAMESON, Frederic, « Joyce or Proust ? », in *The Modernist Papers*, Londres-New York, Verso, 2007, p. 171-203.
323. MATTIUSI, Laurent, *Fictions de l'ipséité : essai sur l'invention narrative de soi (Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust, Woolf)*, Genève, Droz, 2002, 340 p.
324. RELLA, Franco, *Scritture estreme : Proust e Kafka*, Milan, Feltrinelli, coll. « Campi del sapere », 2005, 156 p.
325. STERN, Richard G., « Proust and Joyce Underway: Jean Santeuil and Stephen Hero », *The Kenyon Review*, 18, 3, 1956, p. 486-496.

Thèses consultées

326. MOUTON, Marguerite, *Les « Profonds enchantements » épiques. Nouveau modèle d'épopée et pouvoir de l'imaginaire chez Victor Hugo et J.R.R. Tolkien*, thèse de doctorat en Littérature générale et comparée sous la direction de V. Ferré, Université Paris XIII, 2014.

327. VAN VELZE, Jan Leendert, *Joyce's Myopia, Irisitis, and Blind Prophecy. A Critical Introduction*, Thèse en Littérature comparée soutenue auprès de l'Université d'Utrecht, 2010.
328. VERNET, Matthieu, *Mémoire et oubli de Baudelaire dans l'œuvre de Proust*, Thèse de doctorat en Littérature et civilisation françaises sous la direction d'Antoine Compagnon, Université Paris IV, 2013.

Index des noms

- Adorno (Theodor W.), 26, 27, 28, 53, 83, 84, 102, 103, 127, 133, 135, 138, 142, 144, 146, 156, 157, 214, 228, 459, 460, 530, 533, 563, 566
- Alighieri (Dante), 116, 117, 118, 119, 120, 121, 320, 390
- Arendt (Hannah), 39, 561
- Aristote , 103, 104, 107, 108, 109, 110, 112, 114, 120, 121, 189, 196, 325, 392, 428, 429, 433, 434, 453, 544, 545, 568
- Attridge (Dereck), 193, 572
- Aubert (Jacques), 13, 326, 554
- Auerbach (Erich), 37, 48, 49, 117, 118, 242
- Azérad (Hugo), 10, 46, 85, 166, 184, 231, 505, 569
- Bacon (Francis), 136, 464
- Bakhtine (Mikhaïl), 113, 114, 116, 117, 118, 374, 529
- Balzac (Honoré de), 48, 49, 53, 96, 121, 122, 211, 224, 441, 463, 561
- Barthes (Roland) , 30, 52, 112, 113, 255, 259, 346, 425, 437, 438, 439, 519, 523, 540
- Baudelaire (Charles), 30, 51, 52, 56, 58, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 153, 163, 164, 203, 205, 241, 460, 462, 477, 515, 546, 558, 578
- Bauer (Felice), 69, 125, 216, 217, 219, 280, 281, 282, 287, 337, 338, 341, 342, 466
- Beaujour (Michel), 274, 275
- Bell (Michael), 27, 31, 58, 62, 65, 68, 80, 97, 101, 104, 133
- Benjamin (Walter), 27, 39, 83, 84, 91, 102, 156, 184, 457, 458, 459, 460, 461, 463, 466, 470, 473, 482, 488, 489, 493, 525, 531, 534, 549, 551
- Bergson (Henri), 415
- Berman (Marshall), 153, 167
- Bertoni (Federico), 10, 53, 58
- Bettini (Maurizio), 105, 106
- Blanchot (Maurice), 288, 339
- Bongiovanni Bertini (Mariolina), 265, 569
- Boschetti (Anna Maria), 44, 76
- Bourdieu (Pierre), 158, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 170, 181, 182, 213, 214, 222, 234, 235
- Bourget (Pierre), 203, 241, 242, 555
- Bradbury (Malcolm), 39, 40, 44, 59, 575
- Brentano (Franz), 241, 343, 384, 424
- Broch Hermann, 46, 64, 77, 185, 206, 559
- Brod (Max), 88, 102, 167, 219, 224, 225, 284, 287, 464, 529
- Brooks (Peter), 373
- Butler (Christopher), 31, 80, 174, 562
- Calame (Claude), 105
- Calinescu (Matei), 40, 135, 136, 153, 368, 369
- Camporesi (Piero), 117, 567
- Carnevali (Barbara), 10, 138, 139, 141, 481, 569
- Casanova (Pascale), 81, 86, 87, 158, 161, 162, 224, 225, 234, 558, 574
- Chabot (Jacques), 494
- Chardin (Philippe), 99, 204, 569
- Charle (Christophe), 164, 567
- Cohan (Stephen), 377, 383, 386, 430
- Compagnon (Antoine), 33, 73, 145, 163, 164, 171, 198, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 234, 500, 501, 553, 578
- Conrad (Joseph), 45, 83, 176, 575
- David (Claude), 86, 258, 285, 339, 356, 375
- Deane (Seamus), 191, 194, 554, 572
- Debenedetti (Giacomo), 37, 38, 523
- Defoe (Daniel), 48, 429, 476, 479, 561

- Deleuze (Gilles), 70, 72, 77, 216, 222, 225, 226, 227, 335, 354, 371, 372, 373, 374, 387, 441, 442
- Descartes (René), 136, 425, 442, 544
- Descombes (Vincent), 96, 111, 307, 416, 440, 441, 483, 510
- Dickens (Charles John Huffam), 339, 374, 375, 376, 383, 470, 471, 503, 576
- Dilthey (Wilhelm), 470
- Dugast (Jacques), 46, 162, 165, 166, 224, 559
- Dujardin (Édouard Émile Louis), 58, 65, 236
- Eagleton (Terry), 143, 145, 180, 181, 229, 559
- Eco (Umberto), 189, 478, 521
- Eliot (Thomas Stearns), 27, 28, 33, 34, 35, 36, 40, 46, 53, 68, 80, 81, 82, 100, 101, 128, 131, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 185, 190, 191, 197, 200, 205, 207, 212, 225, 235, 293, 545, 561, 563, 564
- Ellison (David), 83, 309, 508, 570
- Ellmann (Richard), 39, 67, 80, 100, 188, 198, 269, 270, 273, 318, 401, 520, 554
- Eystensson (Astradur), 30, 57, 563, 565
- Ferré (Vincent), 3, 10, 46, 55, 77, 88, 99, 206, 249, 267, 307, 413, 483, 484, 577
- Feuillerat (Albert), 90
- Flanders (Wallace), 432
- Flaubert (Gustave), 30, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 76, 113, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 147, 149, 150, 151, 173, 185, 188, 206, 210, 211, 241, 242, 248, 249, 374, 417, 418, 419, 431, 540, 571, 573, 576
- Forster (Edgar Morgan), 45, 61, 152
- Foucault (Michel), 292, 293
- Fraisse (Luc), 267, 293, 307, 415, 510, 511
- Franck (Joseph), 36
- Freud (Sigmund), 150
- Gallimard (Gaston), 80, 82, 90, 91
- Genette (Gérard), 113
- Gibson (Andrew), 195, 197
- Ginzburg (Carlo), 74
- Goethe (Johann Wolfgang von), 26, 53, 80, 89, 118, 119, 140, 143, 144, 172, 223, 225, 265, 374, 430, 453, 544
- Goyet (Florence), 319, 559
- Groden (Michael), 67, 89, 91, 129, 391, 403, 404, 405, 407
- Gros (Frédéric), 293, 428
- Guattari (Félix), 70, 216, 222, 225, 226, 227, 335, 354, 371, 372, 373, 374, 387
- Haddad-Wotling (Karen), 10, 73, 74, 247
- Hamburger (Käte), 47, 539, 540
- Hassan (Ihab), 28
- Hegel (Georg Wilhelm Friedrich), 25, 26, 27, 115, 141, 238, 248, 405, 547
- Heidegger (Martin), 27, 63, 76, 77, 78, 543
- Heller (Agnes), 14, 400, 554, 568
- Henry (Anne), 208, 265, 266, 292, 293, 295
- Hofmannsthal (Hugo von), 20, 463, 464, 465, 556
- Homère, 105, 107, 244, 568
- Hughes (Edward J.), 295, 570
- Hugo (Victor), 55, 577
- Hulme (Thomas Ernest), 80, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 188, 212, 235, 556, 561
- Husain (Martha), 108, 109
- Huysmans (Joris Karl), 32, 203, 235
- James (Henry), 45, 61, 173, 243, 431, 540, 556
- William James, 65, 241, 424
- Jameson (Fredric), 28, 31, 44, 131, 132, 133, 147, 149, 158, 159, 160, 193, 230, 573
- Jauss (Hans-Robert), 135, 138, 142, 146, 156, 294, 299, 501, 502
- Jesenská (Milena), 14, 372, 554
- Joyce (James), *passim*
- Joyce (Stanislaus), 100, 192, 268, 269, 271, 276, 277, 318, 519, 573
- Kafka (Franz), *passim*
- Kant (Immanuel), 123, 143, 144, 145, 146, 457, 524, 568
- Kenner (Hugh), 40, 91, 188
- Klimis (Sophie), 107, 121, 568
- Koselleck (Reinhart), 148, 152, 567
- Lavagetto (Mario), 261, 262, 571

Lawrence (David Herbert), 45, 46, 85, 175
 Lejeune (Philippe), 239
 Levenson (Michael), 44, 80, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 561
 Levin (Harry), 250, 319, 573
 Lewis (Pericle), 30, 176, 564
 Lewis (Wyndham), 28, 40, 46, 81, 82, 175, 556, 563
 Liska (Vivian), 30, 83, 563, 565
 Lotman (Youri Mikhailovich), 464, 568
 Lukács (Georg), 47, 48, 49, 50, 51, 57, 60, 61, 114, 115, 118, 119, 126, 158, 418
 Luperini (Romano), 133, 154, 156
 Mallarmé (Stéphane), 34, 36, 56, 58, 221, 222, 235
 Mao (Douglas), 29
 Marx (Karl), 166
 Marx (William), 33, 105, 180
 Mattiussi (Laurent), 10, 507
 Mauriac Dyer (Nathalie), 90, 91
 Mauss (Marcel), 96
 Mazzoni (Guido), 10, 52, 54, 133, 151, 238, 240, 567
 McBride (Margareth), 395, 396
 Montesquiou (Robert de), 203, 235
 Morel (Jean-Pierre), 92, 343, 344, 345, 347, 575, 576
 Moretti (Franco), 48, 50, 53, 86, 105, 118, 119, 129, 156, 230, 231, 315, 369, 375, 376, 453, 514, 517, 518, 519, 520, 521, 560, 565, 567
 Mouton (Marguerite), 10, 55, 115
 Musil (Robert), 46, 64, 76, 77, 83, 238, 575, 577
 Nalbantian (Suzanne), 242, 247, 257, 271, 276, 278, 279, 316, 318, 330
 Naturel (Mireille), 76, 123, 124, 419
 Nietzsche (Friedrich), 150, 176
 Pascal (Roy), 103
 Pasolini (Pier Paolo), 96
 Pavel (Thomas G.), 47, 55, 56, 57, 240, 528
 Pellini (Pierluigi), 51, 164
 Perloff (Marjorie), 30, 38, 39
 Perrier (Guillaume), 498, 571
 Piazza (Marco), 10, 497, 571
 Platon, 105, 108, 110, 113, 196, 307
 Poggioli (Renato), 32, 33
 Pound (Ezra Weston Loomis), 27, 28, 33, 34, 36, 40, 46, 58, 80, 81, 149, 164, 168, 169, 170, 171, 172, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 197, 212, 225, 229, 230, 235, 561, 563
 Quaranta (Jean-Marc), 209, 292, 293, 295, 307, 312, 313, 571
 Rabaté (Jean-Michel), 31, 59, 67, 70, 71, 88, 189, 196, 322, 562, 564, 575
 Ramsden (Maureen), 260, 264, 571
 Rella (Franco), 360
 Ricœur (Paul), 108, 109, 110, 119, 307, 433, 434, 435, 436, 439, 526
 Riding (Laura), 34, 35, 58
 Rivière (Jacques), 82, 99, 123, 246, 250, 263, 413, 510
 Robert (Marthe), 215, 283, 576
 Robertson (Ritchie), 526
 Rousseau (Jean-Jacques), 32, 135, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 156, 172, 214, 239, 293, 544, 556, 563, 567
 Ryan (Judith), 241, 425
 Said (Edward), 212, 568
 Sapiro (Gisèle), 51, 52, 56, 146, 149, 150, 151, 152, 154
 Sartre (Jean-Paul), 460, 556
 Schmid (Marion), 202, 203, 571
 Shakespeare (William), 118, 119, 196, 197, 243, 273
 Shroder (Maurice Z.), 432
 Simmel (Georg), 119, 150, 236, 237
 Simon (Anne), 263, 277, 312, 442
 Siti (Walter), 48, 96, 556
 Sokel (Walter Herbert), 76
 Solari (Marco Federici), 126, 127, 251, 254, 361
 Spilka (Mark), 339, 383, 576
 Stanford Friedman (Susan), 29, 32
 Starobinski (Jean), 216, 217
 Statelman (Richard), 424, 569
 Stendhal (Henri Beyle dit), 49, 52, 144, 241
 Swift (Jonathan), 32, 137, 143, 144, 556
 Szondi (Peter), 47, 143, 561
 Taine (Hyppolite), 241, 557
 Thirer (Allen), 96, 151, 425
 Thirouin (Marie-Odile), 226, 371, 576
 Tigges (Wim), 523, 561
 Todorov (Tzvetan), 59

Tomiche (Anne), 34, 102, 153, 155,
157, 166, 175, 176, 559
Ton-That (Than-Vân), 262, 265, 266,
294, 295, 572
Topia (André), 76, 325, 406, 574
Vernant (Jean-Pierre), 427, 568
Wagenbach (Klaus), 384
Watt (Ian), 48, 71, 83
Watts (Adam), 71, 83
Wilson (Edmund), 35, 36, 59, 80, 82,
220, 221
Woolf (Virginia), 27, 30, 33, 37, 45, 46,
47, 59, 60, 61, 64, 85, 169, 171, 174,
182, 231, 238, 240, 242, 243, 244,
245, 377, 450, 558, 564, 565, 569,
577
Yeats (William Butler), 35, 80, 175,
189, 191, 196
Žižek (Slavoj), 134, 569
Zola (Émile), 45, 50, 51, 52, 58, 148,
188, 235, 260, 368, 543