

**UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3**  
ED 120 – Littératures française et comparée  
EA 172 – CERC (CNU 10)

**CHARLES UNIVERSITY IN PRAGUE**  
Faculty of Arts  
Department of Anglophone Literatures and Cultures

Thèse de doctorat en cotutelle  
Littérature comparée

Joint PhD thesis  
Anglo-American Literary Studies

David VICHNAR

**THE AVANT-POSTMAN:  
JAMES JOYCE, THE AVANT-GARDE  
& POSTMODERNISM**

Thèse dirigée par  
Dissertation supervised by  
Prof. Jean Bessière  
Louis Armand, PhD

Soutenue le 20 janvier 2014  
Defended 20 January 2014

**Jury**

**Jean BESSIÈRE** (Professeur émérite,  
Université Sorbonne Nouvelle Paris-III)

**Louis ARMAND** (Senior Lecturer,  
Charles University in Prague)

**Michéala SYMINGTON** (Professeur,  
Université de La Rochelle)

**Ondřej PILNÝ** (Associate Professor,  
Charles University in Prague)

**Joanny MOULIN** (Professeur,  
Université d'Aix-en-Provence)

**Magdaléna POTOČŇÁKOVÁ**  
(Assistant Professor, University of  
West Bohemia)

La thèse, intitulée « L'Avant-Postman: James Joyce, L'Avant-Garde et le Postmoderne », s'efforce de construire une généalogie littéraire post-joycienne, centrée sur les notions de l'avant-garde joycienne et de l'expérimentation littéraire, et prend les deux dernières œuvres de Joyce, *Ulysses* et *Finnegans Wake*, pour points de départ des avant-gardes d'après la seconde guerre mondiale, une époque généralement appelée « postmoderne », en Grande-Bretagne, aux États-Unis, et en France. L'Introduction identifie la notion d'une avant-garde joycienne à l'exploration, par Joyce, de la matérialité du langage et l'identification de sa dernière œuvre, le « Work in Progress », à la « Révolution du mot », défendue par Eugène Jolas dans sa revue *transition*. L'exploration joycienne de la matérialité du langage se comprend selon trois orientations : l'écriture conçue comme une trace physique, susceptible d'être distordue ou effacée ; le langage littéraire compris comme une forgerie des mots des autres ; le projet de la création d'un idiome personnel, défini comme un langage « autonome », qui doit être caractéristique de la littérature vraiment moderne. La thèse est divisée en huit chapitres, deux pour la Grande-Bretagne (de B.S. Johnson, Brooke-Rose à Iain Sinclair), deux pour les États-Unis (de Burroughs et Gass à Acker et Sorrentino) et trois pour la France (le nouveau roman, l'Oulipo, et la groupe *Tel Quel*). Le Chapitre VIII retrace l'héritage joycien pour la littérature après 2000 dans ces trois espaces nationaux. La conclusion définit l'avant-garde joycienne, telle qu'elle est thématifiée après la seconde guerre mondiale, comme un défi adressé à la notion de « postmoderne ».

**Mots clés :** *James Joyce, l'avant-garde littéraire, le postmoderne, littérature expérimentale d'après-guerre, histoire littéraire, littérature comparée.*

The thesis, entitled "The Avant-Postman: James Joyce, the Avant-Garde and Postmodernism," attempts to construct a post-Joycean literary genealogy centred around the notions of a Joycean avant-garde and literary experimentation written in its wake. It considers the last two works by Joyce, *Ulysses* and *Finnegans Wake*, as points of departure for the post-war literary avant-gardes in Great Britain, the USA, and France, in a period generally called "postmodern." The introduction bases the notion of a Joycean avant-garde upon Joyce's sustained exploration of the materiality of language and upon the appropriation of his last work, his "Work in Progress," for the cause of the "Revolution of the word" conducted by Eugene Jolas in his *transition* magazine. The Joycean exploration of the materiality of language is considered as comprising three stimuli: the conception of writing as physical trace, susceptible to distortion or effacement; the understanding of literary language as a forgery of the words of others; and the project of creating a personal idiom as an "autonomous" language for a truly modern literature. The material is divided into eight chapters, two for Great Britain (from B.S. Johnson via Brooke-Rose to Iain Sinclair), two for the U.S. (from Burroughs and Gass to Acker and Sorrentino) and three for France (the *nouveau roman*, Oulipo, and the *Tel Quel* group). Chapter Eight traces the Joycean heritage within the literature after 2000 of the three national literary spaces. The conclusion contextualises the theme of the Joycean post-war avant-garde as a challenge to the notion of "postmodernism."

**Keywords:** *James Joyce, the literary avant-garde, postmodernism, post-war experimental literature, literary history, comparative literature.*

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 120 – Littératures française et comparée

EA 172 – CERC (CNU 10)

Service des doctorats, Centre Censier - 13,rue santeuil - 75231 Paris Cedex 05

## L'AVANT-POSTMAN: JAMES JOYCE, L'AVANT-GARDE ET LE POSTMODERNISME (RÉSUMÉ FRANÇAIS)

La thèse, intitulée « L'Avant-Postman: James Joyce, L'Avant-Garde et le Postmodernisme », s'efforce comme l'illustre biographie de Richard Ellmann, à devenir le « contemporain de Joyce » en considérant ses deux dernières œuvres, *Ulysses* et *Finnegans Wake*, comme points de départ pour les avant-gardes d'après-guerre en Grande-Bretagne, aux États-Unis, et en France, dans une époque généralement appelée « postmoderne ». Ce faisant, elle construit une généalogie littéraire post-joycienne qui est centrée autour des notions de l'avant-garde joycienne et de l'expérimentation littéraire écrite à sa suite, en insistant sur le projet moderniste inachevé et perpétué (via l'héritage de Joyce) dès le début des années soixante.

### L'INTRODUCTION

Ainsi, la thèse vise à corriger quelques inconsistances répandues dans le cadre des conceptualisations de la tradition post-joycienne dans la critique existante, particulièrement, dans les ouvrages suivants : *Afterjoyce* de Robert Martin Adams, *In the Wake of the Wake*, édité par David Hayman et Elliott Anderson, *Paradoxical Resolutions* de Craig Werner, et *Modernist Survivors* de Morton Levitt.<sup>1</sup> Concrètement, les problèmes de ces ouvrages sont les suivants : leur ignorance de l'importance de *Finnegans Wake* comme une part intégrale de l'héritage joycien (Adams, Levitt); leur notion vague et peu substantielle de « l'influence » joycienne (comme un résultat de « coïncidence » chez Adams, comme une ressemblance superficielle chez Levitt et Werner) ; leur perspective sur l'œuvre de Joyce trop générale pour poser une fondation véritable d'une sorte d'écriture spécifique (Adams, Werner, Levitt) ; l'échec du postulat d'une continuation de la tradition joycienne des années soixante jusqu'au présent (tous). Tout de même, le livre de Hayman apparaît comme un précurseur de cette étude, particulièrement dans son traitement de l'impact de *Finnegans Wake* dans les quatre catégories suivantes :

1. The use of language as a medium, the preoccupation with the process of saying as doing [...] deprived of a set significance, the word becomes an actor on the page, arrangements of words become actions.

[...]

---

<sup>1</sup> Robert Martin Adams, *Afterjoyce: Studies in Fiction after Ulysses* (New York: Oxford University Press, 1977); *In the Wake of the Wake*, eds. David Hayman & Elliott Anderson (Madison: University of Wisconsin Press, 1978) Craig Hansen Werner, *Paradoxical Resolutions* (Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press, 1982); Morton P. Levitt, *Modernist Survivors: The Contemporary Novel in England, the United States, France, and Latin America* (Columbus: Ohio University Press, 1987).

2. With the failure of realism and the rejection of fiction as statement, the refusal of plot, even in the face of a return to didactic fiction (on the left, mainly), we see a revival of the baroque mentality.

[...]

3. We see the increased attention to universals, the generalizing or (to use Sollers' term) "epic" tendency.

[...]

4. There is a tendency to sublimate (not destroy) structure, harmony, and radiance in order to avoid the appearance, if not the fact, of aesthetic control.<sup>2</sup>

Cette conception du langage de *Finnegans Wake* comme 1) « un médium, une préoccupation avec le processus de « parler *comme faire* » ; 2) un rejet de la littérature comme déclaration ; 3) une tendance envers l'épique ; 4) une sublimation (pas une destruction) de la structure.

L'avant-garde joycienne, c'est une notion problématique, due à son attitude notoirement taciturne vers sa propre situation au sein de sa contemporanéité littéraire – il n'y a pas de déclaration, aucune brochure ou de manifeste signé, il n'y a que les remarques désinvoltes sceptiques faites à des amis et des biographes. Un célèbre commentaire désinvolte de Joyce sur les futuristes italiens a été enregistré par Budgen, où "Noi futuristi siamo senza passato" de Marinetti fut contré par la remarque de Joyce, "E senza avvenire." Toute approche ad hominem va à l'encontre de la réconciliation de Joyce l'homme avec Joyce l'écrivain, deux personnes très différentes. La remarque de Joyce sur Marinetti, en ce sens que dans l'art, sans le passé, il n'y a pas d'avenir, a une résonance puissante si l'on prend en compte le stress moderniste sur l'innovation et l'expérimentation. On considère alors plutôt sa tendance réactionnaire et conservatrice. Ce n'est pas par un certain engagement antérieur à une doctrine avant-gardiste, mais plutôt par l'affichage de la technique et de l'implication de style, que Joyce entre dans le volet expérimental du modernisme. Même avec *Ulysses*, une épopée encyclopédique sur la base soutenue d'un parallélisme mythique qui soulève des questions sur la nature de l'histoire comme la répétition, le recours aux propres déclarations de Joyce révèle un esprit étonnamment conservateur au travail, par exemple, dans la remarque suivante faite à Arthur Power :

In realism you are down to facts on which the world is based: that sudden reality which smashes romanticism into a pulp. What makes most people's lives unhappy is some disappointed romanticism, some unrealizable or misconceived ideal. In fact you may

---

2 Hayman, "Some Writers in the Wake of the *Wake*," 35-6.

say that idealism is the ruin of man, and if we lived down to fact [...] we would be better off [...] In *Ulysses* I tried to keep close to fact.<sup>3</sup>

Critiquer la déclaration de Joyce ci-dessus n'est pas dire que *Ulysses* n'est pas un texte réaliste, c'est à dire celui dont le monde fictionnel est informé et composé par des faits et des données, des tranches (multiples) de la réalité représentée, et celui dont la mimesis est dirigée par le principe de vraisemblance. Il s'agit plutôt d'affirmer que l'étiquette réaliste n'est pas particulièrement révélatrice ou utile, comme le montre le ton des premiers récipiendaires du texte recrutés dans les camps de critiques et artistes. Joyce est réaliste dans le sens où pour lui, les textes, les styles et les techniques narratives sont des structures qui ont toujours un signifiant : il n'y a pas de «transparence» du langage, les mots ne sont pas des «symboles» dans le sens où ils ne sont pas les fenêtres d'une réalité décrite, mais une langue constituée d'une réalité qu'on appelle « la conscience ». Ce point de vue «matérialiste» de la langue définit une grande partie de l'écriture vaguement considéré comme moderniste, qui crée ainsi pour lui-même un genre spécial qui ne se conforme plus aux conventions romanesques héritées du XIX<sup>e</sup> siècle, ni de façon significative aux conventions philologiques et critiques existants. Critique Christopher Butler a dit dans un résumé soigné :

For Joyce, the authority of the text, as an "omniscient" documentary work in a "transparent" relationship to its subject matter, is displaced to various rhetorics or styles which are nominally independent of the author as a reliable source of knowledge. [...] Like James, Mann, Conrad, and Gide, Joyce displaces that critical relation to society, which had previously been expressed by the author as narrator, to the evocation of a particular consciousness within the text.<sup>4</sup>

Cette affichage, par le biais de la fiction, d'une « conscience particulière » des procédures littéraires, cet élan autoréflexif à examiner les fondements et les conditions de la littérature comme le travail avec et autour des mots, des signes et des symboles graphiques, cette attention à la moyenne est ce que l'écriture moderniste partage avec tout le champ de l'art moderne, la culture et au-delà.

Joyce élève cette tendance du moderniste « attention à la moyenne » à un principe régissant le développement de son œuvre, marquée comme elle est—à partir des signifiants flottants de «paralysie», «gnomon» et «simonie» prévue au premier paragraphe de sa nouvelle « The Sisters », son premier texte, à la puissance allusive possiblement inépuisable de presque tous les « mots » dans *Finnegans Wake*—par un souci constant de la matérialité

3 Arthur Power, *Conversations with James Joyce* (1st paperback edition, Dublin: Lilliput Press, 1999) 98.

4 Christopher Butler, "Joyce the Modernist," *Cambridge Companion to James Joyce*, ed. Derek Attridge (Cambridge: Cambridge University Press, 2004) 80.

du langage. La « bassesse scrupuleuse » d'un apparent naturalisme de la prose de *Dubliners* est la première étape, de ce que Laurent Milesi a qualifié chez Joyce, « évolutive poétique linguistique ».

Tout au long de *Dubliners*, Joyce expose en anglais, sa langue « étrangère native », dans sa propre dimension étrangère réprimée par des rappels étymologiques ou des manipulations syntaxiques véhiculant les rythmes idiosyncrasiques, a ainsi conçu, selon les mots de Milesi, « une voie médiane d'action littéraire entre les rigueurs imposées d'une tradition anglaise et les orthodoxies nationalistes artificiellement ravivées de gaélique irlandais ». La scène d'ouverture d'*A Portrait of the Artist as a Young Man*, avec ses multiples changements de perspective, la répétitivité et de la déformation verbale (« *O, the wild rose blossoms* » devient « *O the geen Wothe botheth* » [*P*, 7]), représente l'entrée de l'individu dans la langue comme chargée de tension socio-sexuelle. Dans divers endroits à travers *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Stephen Dedalus perçoit des mots « silencieusement vidés de sens instantané », formant ainsi « des tas de langue morte » (*P*, 150). *Ulysses* focalise la matérialité linguistique sur les nombreux différents niveaux macro: de toute évidence, il a utilisé le moyen de la méthode mythologique célèbre, la superposition constante de plusieurs couches de narration et l'imposition de l'intertexte homérique, sur son rendu quasi-naturaliste du 16 Juin 1904 à la ville coloniale de Dublin. Puis, on observe la multiplicité de ses styles et des parodies de discours, par la quantité du matériel linguistique « trouvé » ou « ready-made » inclus dans le texte du roman, par son exploration de la dimension visuelle et graphique de la typographie et de la textualité, mais aussi sur le plan du signifiant même. Finalement, *Finnegans Wake* explore la matérialité du langage au niveau du signifiant par le jeu de mots et le mot-portmanteau, qui, ensemble, enseignent la leçon de l'indivisibilité de la signification de sa représentation matérielle. Le « whorld » ordre de Joyce, ainsi va la théorie, a le mérite d'être fondé sur la langue, qui est le fait de l'homme, plutôt que des événements cosmiques incompréhensibles. Joyce désacralise ainsi simultanément la religion et la langue au moyen de signifiants qui ne représentent plus quelque chose signifié mais sont des objets à part entière, objets de multiples intentions invitant des interprétations différentes. Leur complexité rend la signification non comme une chose déjà accomplie, en attente d'être exprimée, mais fonctionne comme un horizon, une perspective de production sémiotique. L'utilisation de Joyce du mot-valise et des jeux de mots multilingues qui crée la langue de *Wake* peut être considérée comme déstabilisant les identités diverses – de la langue, de l'histoire, de la nation, et enfin et surtout, de sa propre existence comme du texte, dans les réécritures potentiellement infinies imposées sur elle dans le processus de lecture. Ce traitement de la « langue vécue comme matière première » trouve son analogie directe dans le processus de composition que Joyce a conduit à la

production de la *Wake*, couvrant dix-sept années de sa vie et couvrant plus de 25, 000 pages de ses carnets (une partie importante de 63 volumes *James Joyce Archive* [1978]).

De toutes les critiques de Joyce, aucun n'a fait plus dans la récupération de l'écriture matérialiste de Joyce pour le projet plus vaste de marier les arts et l'esthétique avec la technologie avant-gardiste, que Donald Theall, dont *Beyond the Word* et *James Joyce's Techno-poetics* restent précurseurs de ce travail en historisant et théorisant les nombreux liens conceptuels entre le travail de Joyce et celle de l'avant-garde historique des années vingt et trente. L'essai de Theall, « The Joyce Era: Modernity and Poetics », fournit une encapsulation soignée des préoccupations essentielles et des principales réalisations d'avant-garde poétiques de Joyce :

Joyce wrote books that were pivotal for examining relationships between the body and poetic communication and for exploring aspects of such items on the contemporary intellectual agenda as orality and literacy; the importance of transverse communication in contemporary discourse; the role of transgression in communication; the role of practical consciousness in everyday life; and the relationship between the events of everyday life and their embodiment and materialization in the sensory nature of the contemporary interior monologue.<sup>5</sup>

C'était à l'époque de son alliance étroite avec la revue *transition* que le projet moderniste de Joyce de mettre en avant et d'améliorer progressivement, par des moyens fictifs, la matérialité du langage, a reçu son application avant-gardiste dans le cadre du programme d'Eugène Jolas de la « révolution du mot ».

Si, lors de la publication en série et de la promotion pour *Ulysses*, Joyce aurait pu rester prudent et désobligeant vis-à-vis des doctrines d'avant-garde de son temps (comme Budgen témoigne), avec la sérialisation de « Work in Progress » (pour devenir *Finnegans Wake*) dans le magazine *transition*, Joyce a conclu une alliance franche avec le groupe d'avant-garde contemporaine la plus chaude. Et c'est là, alors, qu'une avant-garde particulièrement Joycean a pris forme, la revue fonctionnant comme une plate-forme principale des discours multiples de la modernité et de ces rencontres théoriques, établie en 1927 par Jolas, et qu'on appelait « le laboratoire du mot ». Le magazine *transition*, qui au cours des onze années d'activité (1927-1938) a publié non seulement 17 épisodes de *Wake-à-être* et les douze essais qui formaient la collection *Our Exagmination...*, mais aussi de nombreuses analyses théoriques, les polémiques, les proclamations et défenses de l'œuvre de Joyce contre ses détracteurs. Ses esprits directeurs étaient Elliot Paul et surtout Eugène

---

<sup>5</sup> Donald F. Theall, *Beyond the Word: Reconstructing Sense in the Joyce Era of Technology, Culture and Communication* (Toronto: University of Toronto Press, 1995) 56.

Jolas (1894-1952), un Américain élevé en Alsace, dont le trilinguisme se reflète dans ses propres écrits ainsi que dans le cosmopolitisme de la revue, sans doute le dernier des grands véhicules avant-gardistes de haut modernisme, et certainement le seul (vues l'ampleur et la durabilité) explicitement consacré à l'avant-garde.

Bien que présent dans *transition* depuis son début (Stuart Gilbert se serait remémoré plus tard « l'après-midi de printemps dans la rue de l'Odéon » quand il a lu les premières lignes de ce qui allait devenir *Finnegans Wake* sur la première page de *transition 1*), il n'était pas dit, jusque dans *transition 11* (février 1928), que le travail de Joyce ait été rédigé dans le cadre du programme révolutionnaire de Jolas. Dans « La Révolution du langage de James Joyce », Jolas présente la première analyse soutenue de ce qui doit être pour la littérature véritablement une « nouvelle »:

The Real metaphysical problem today is the word. The epoch when the writer photographed the life about him the mechanics of words redolent of the daguerreotype, is happily drawing to its close. The new artist of the word has recognized the autonomy of language and, aware of the twentieth century current towards universality, attempts to hammer out a verbal vision that destroys time and space.<sup>6</sup>

Et c'est le « Work in Progress » de Joyce sur la base duquel Jolas formule la notion d'autonomie esthétique ou l'idée de la matérialité du mot:

Modern life, with its changed mythos and transmuted concepts of beauty makes it imperative that words be given new compositions and relationships. James Joyce, in his new work published serially in *transition*, has given a body blow to the traditionalists. As he subverts the orthodox meaning of words, the upholders of the norm are seized with panic, and all those who regard the English language as a static thing, sacrosanct in its position, and dogmatically defended by a crumbling hierarchy of philologists and pedagogues, are afraid.<sup>7</sup>

La lecture de Jolas du «Work in Progress» de Joyce souligne l'importance de la parole comme un agent de changement historique et la nécessité d'une nouvelle esthétique de « décréation ». Axiomatique, et également tout à fait en conformité avec les propres croyances de Joyce, Jolas est convaincu que la révolution du mot est celui où le nouveau ne se contente pas d'effacer ou de remplacer l'ancien, mais où la langue est dans un état de flux constant et dans le mélange de différents sédiments. La Révolution a lieu moins au moyen d'un renversement total d'un régime par un autre que par le processus dans lequel

---

<sup>6</sup> Eugene Jolas, "The Revolution of Language and James Joyce," *Our Exagmination Round His Factification for Incarnation of Work in Progress: A Symposium*, ed. Samuel Beckett (New York: New Directions, 1929) 79.

<sup>7</sup> Jolas, "The Revolution of Language and James Joyce," 81.

un nouvel ordre subsume en soi le précédent. En dépit de la nécessité du changement linguistique, la déformation créative de Joyce facilite la récupération de ce qui persiste à travers le temps. Même s'il avait rejeté l'anarchisme des futuristes, la création inconscient des surréalistes, et le caractère aléatoire dans Dada, Joyce a pleinement embrassé la « révolution du mot » de *transition*, une restauration du mot dans une position de respectabilité et d'un renoncement à l'image. Ainsi, l'avant-garde joycienne peut être définie comme émergente de sa préoccupation permanente avec la matérialité de la langue et participant de la « révolution du mot » de *transition* – pas dans une façon programmatique, idéologique ou politique – mais plutôt par son « évolutive poétique linguistique », mettant en avant la matérialité de la langue.

Cette thèse vise à entreprendre la tâche fixée par Ellmann d'essayer « de devenir contemporain de Joyce, » en traçant le développement de l'écriture d'après-guerre qui a suivi les traces de l'avant-gardiste Jolas de la « révolution du mot », l'examen de la matérialité du langage et de l'autonomie esthétique de la fiction. *Ulysses* et *Finnegans Wake* de Joyce, le dernier propagé et interprété par Jolas et la cohorte de *transition*, sont considérés comme un point de départ commun à partir duquel les lignes généalogiques de développement ou des constellations de concepts peuvent être tirés et formés. En conséquence, les trois contextes nationaux et les deux linguistiques dans lequel l'héritage Joyce est examiné sont ceux où le lectorat de *transition* s'est principalement recruté : la Grande-Bretagne, les États-Unis et la France. L'argument est chronologiquement structuré comme suit : les chapitres un à huit retracent les nombreux départs de la poétique matérialiste de Joyce dans l'après-guerre britannique, la littérature américaine et française qui allait être surnommée, par leurs partisans et détracteurs, « expérimentale », « innovante », ou « avant-gardiste ». La période représente quasiment, les quatre dernières décennies du 20ème siècle, avec le chapitre huit alléguant plusieurs exemples de l'écriture post-2000 qui apportent toute la généalogie de la présente. Naturellement, poser la centralité de James Joyce pour la littérature de la période après 1960, c'est contester, sinon compromettre, la plupart des conceptualisations de ce que l'on appelle généralement le « postmodernisme » littéraire ; la conclusion est alors parallèle à l'introduction de la thèse et en parlant d'une avant-garde joycienne nous formulons une postmodernité joycienne, unissant le « avant- » et le « post- » du titre.

## LE CHAPITRE 1

Le chapitre 1 traite de la réception de James Joyce dans les lettres britanniques et son héritage pour l'écriture expérimentale comme une des études de cas possibles par lesquels on peut illustrer le tournant de la marée entre le climat culturel et littéraire des années 1950 et celle du milieu à la fin des années 1960. Marquées par « la réaction contre l'expérimentation », les années 1950 étaient sous la dominance du mouvement « Angry Young Men ». Comme l'affirme Morton Levitt, main dans la main avec ses idées fausses dans leur pratique, une incompréhension était similaire de la part de la théorie et de la critique. Néanmoins, d'autres comptes plus historiques et empiriques de l'époque ont montré que les années 1950 n'ont pas pleinement réussi à exorciser le fantôme de Joyce. En outre, 1959 est aussi l'année où John Calder a publié une traduction complète de la trilogie de Beckett. 1960 vit alors une réimpression, avec MacGibbon & Kee, de *At Swim-Two-Birds* de Flann O'Brien ainsi que la Bodley Head réédition d'*Ulysses*. C'est cette (re-) entrée de la prose expérimentale irlandaise dans la circulation littéraire et les consciences, à l'aube des années 1960, qui revigore l'innovation fictive et, plus tard, rend possible pour B.S. Johnson de déclamer lui-même « abrutis par des écrivains irlandais comme Sam Beckett, James Joyce et Flann O'Brien », de commencer son premier roman avec une référence à *At Swim-Two-Birds* d'O'Brien, de préfacier son troisième roman avec une devise d'*Innommable* de Beckett et de consacrer son dernier texte critique à la mise en gage de son allégeance à « l'Einstein du roman » – Joyce.

B. S. Johnson, dans ses mémoires *Aren't You Rather Young to Be Writing Your Memoirs?* (1973) a composé une liste d'écrivains qui écrivent « comme si cela importe », les écrivains enrôlés, aux côtés de Johnson dans sa lutte contre le « anachronique, non valable, pertinent et perverse » (13) mode réaliste du roman du dix-neuvième siècle :

Samuel Beckett (of course), John Berger, Christine Brooke-Rose, Brigid Brophy, Anthony Burgess, Alan Burns, Angela Carter, Eva Figs, Giles Gordon, Wilson Harris, Rayner Heppenstall, even hasty, muddled Robert Nye, Ann Quin, Penelope Shuttle, Alan Sillitoe (for his last book only, Raw Material indeed), Stefan Themerson, and (coming) John Wheway; (stand by): and if only Heathcote Williams would write a novel...<sup>8</sup>

En 1975 (deux ans après les mémoires de Johnson), son dernier roman, *See the Old Lady Decently*, plus le dernier morceau de sa tétralogie, *Thru*, de Christine Brooke-Rose, plus un volume édité par Giles Gordon et intitulé *Beyond the Words: Eleven Writers in Search of a*

---

8 B. S. Johnson, *Aren't You Rather Young to Be Writing Your Memoirs?* (London: Hutchinson & Co, 1973) 28-9.

*New Fiction*, n'aurait pas seulement vu la lumière du jour, mais peut-être l'aube de la période. Avec Johnson et Quin déjà mort (tous les deux en 1973), Brophy plus actif en tant que romancier, Burns disparu en Australie puis aux Etats-Unis, Brooke-Rose déjà en France, Burgess solidement installé à Monaco, et chacun suivant leurs propres cours nettement différents, tout à fait, en 1975, la vague de l'expérimentalisme anglais d'après-guerre avait atteint à la fois son accomplissement et point de fuite. Le chapitre 1 sélectionne six auteurs de la liste de Johnson qui peuvent être considérés comme symptomatiques d'une partie des brins d'écriture novatrice de l'époque: quatre (Brophy, Burns, Johnson lui-même, et Quin) sont généralement considérés comme formant le noyau du « groupement » de l'avant-garde, (Brooke-Rose) était, elle, une figure plutôt solitaire qui, bien affiliée, bientôt divergeait sur une trajectoire très personnelle et Burgess, lui, était entré sur la scène littéraire bien avant 1960, mais il était dans les quinze ans sous l'accent d'une écriture nouvelle et plus explicitement expérimentale.

Anthony Burgess (1917-1993), sans exception ni parallèle, est l'un écrivain d'après-guerre britannique qui a conçu, dans une façon programmatique, sa carrière littéraire comme basée sur l'héritage de Joyce. Toutefois, l'héritage joycien s'est révélé non seulement comme une influence favorable sur le travail de Burgess et son fondement canonique, mais aussi comme un critère de son appréciation critique, souvent à son détriment. Son engagement Joycien de façon critique, ou plutôt de promotion (ses travaux *ReJoyce* [1966] et *Joysprick* [1973]), a été reçu de manière contradictoire, et ce pour de bonnes raisons, puisque certains de ses principes de base sont très douteux. Son traitement dans ce contexte enregistre la manière dont Burgess façonne « son » Joyce (tout comme Stephen Dedalus a fait avec Shakespeare) pour plus ressembler à sa propre vie ainsi que de ses inclinations idéologiques et artistiques, comme témoignent ses quatre livres examinés : *A Clockwork Orange* (1962), *Nothing Like the Sun* (1964), *M/F* (1971) et *Napoleon Symphony* (1974). Malgré les fréquentes comparaisons défavorables avec Joyce, ses travaux sont mieux considérés dans le contexte des années 1960 et sa restauration de la fiction expérimentale en lettres anglaises – il est révélateur qu'aucun des trois exposés désobligeants de sa superficialité supposée vis-à-vis de Joyce ne tient compte de *Nothing Like the Sun* ou *Napoleon Symphony*, les deux œuvres où Burgess utilise plutôt qu'il n'imité Joyce. Si la plupart des écrivains de sa génération ont tendance à blâmer leur propre conservatisme réactionnaire et contraintes idéologiques sur ce qui a été largement considéré comme un épuisement des possibilités de la technique innovatrice (et le *Wake* de Joyce son infâme *summa*), Burgess mérite l'admiration pour la vigueur avec laquelle il a insisté sur la nécessité de revenir à, et de partir de, techniques stylistiques de Joyce.

Un aperçu des sept romans remplis de B. S. Johnson (1933-1973) montre que son « utilisation » de Joyce était l'une des « intuitions créatrices » et « l'incertitude

méthodologique comme le développement », et que la critique des historiens de la littérature (comme Levitt) qui prennent son expression tardive de son admiration pour les réalisations de Joyce comme un signe de vassalité artistique est mal fondée. Son roman le plus célèbre, *The Unfortunates* (1968) est présentée et produite en 27 sections, non liées, dans une petite boîte, pour être battues et lues au hasard, à l'exception de la première et la dernière. Le dernier projet de Johnson, malgré les réticences exprimées dans les deux romans précédents, allait devenir son œuvre la plus ambitieuse. *See the Old Lady Decently* (1975) est un roman-mémoire pour sa mère décédée, d'une conception complexe qui combine la mort de sa mère avec la désintégration de la mère-patrie et l'aspect de renouvellement de la maternité. Johnson, toujours le moraliste qui catégorise, a conçu un système de marqueurs textuels pour faire la distinction entre fiction, mi-fiction/mi-vérité, et toute la vérité – et aussi pour délimiter la source / objet / autre forme de matériau utilisé. Le projet final de Johnson dans *See the Old Lady Decently*, en s'appuyant sur un large éventail de différentes sources matérielles, présente sa tentative la plus soutenue de la fusion de l'individu avec le social, la vérité et la fiction, le particulier et l'archétypique, dans ce qui est son texte le plus ouvertement cyclique et linguistiquement complexe. Le moment de sa création a coïncidé avec son travail sur sa déclaration de dépendance à la révolution de Joyce, insistant sur la nécessité de ne pas seulement suivre, mais aussi de se départir, de la révolution matérialiste joycienne de la langue, en particulier en ce qui concerne l'exploration de l'écriture concrète et la typographie visuelle.

L'œuvre d'Alan Burns (\*1929), particulièrement sa phase la plus expérimentale (*Babel* [1969] et *Dreamerika!* [1972]), est lue comme une perpétuation de la méthode de composition « cut-up », dans laquelle les fragments de matériel ont été coupés, divisés et réassemblés pour de nouveaux arrangements verbaux. Contrairement au cas de Burroughs, l'aléatoire pour Burns n'est pas un aléatoire purement mécanique, il y a une sélection et un traitement des matériaux de travail. Burns semble à égalité avec Johnson en regardant Joyce comme un libérateur, comme un auteur qui « a fait de nouvelles choses possible » – même les choses en contradiction avec ses propres méthodes et techniques. Dans le cas de Burns, cette influence « instinctive », si difficile à cerner, a permis le développement d'une technique singulière, différente de la joycienne en nature, mais tout aussi radicale en degré.

Le roman principal de Brigid Brophy (1929-1995), c'est son *In Transit* (1969). Du point de vue de classification critique et la caractérisation, *In Transit* est une bizarrerie. La narration en quatre sections - posé dans une salle de transit aéroportuaire et centré autour de la situation du protagoniste Evelyn Hilary « Pat » de O'Rooley qui se ne souvient plus de « quel sexe j'étais »- peut en effet être caractérisé comme un enchaînement de désintégrations de bon nombre des préoccupations centrales des années 1960: à partir de la langue et de la communication à la sexualité et au genre, de styles artistiques modernistes à

l'internationalisme cosmopolite. La plupart des effets utilisés dans l'esthétique de *In Transit* proviennent en grande partie du calembour multilingue mis au service de l'exploration des possibilités d'expressivité linguistique, autoréférence littéraire, et l'identification sexuelle. *In Transit* est un texte fondamentalement joycien : c'est l'héritage de Joyce que Brophy invoque plus explicitement comme le précurseur de l'aspect linguistique de son expérience, un précurseur affectueusement reconnu, mais plus tard, laissé derrière. Ce faisant, Brophy pose la propre ascendance de son récit comme problématique – même la métaphore de la filiation, avec ses rôles sécurisés pour les hommes et les femmes, ne suffit pas à représenter l'ascendance d'accueil, mixte et transculturelle.

Les quatre romans de Ann Quin (1937-1973)—ça va dire *Berg* (1964), *Three* (1966), *Passages* (1969) et *Tripsticks* (1972)—ont la caractéristique commune suivante : les personnages ne sont jamais à l'aise, l'environnement physique a tendance à être perçue de la façon dont on les voit en voyage ; deuxièmement, la totalité de l'expérience dans la fiction de Quin a tendance à être érotisée, le monde phénoménal tend à apparaître comme si chargé d'énergie sexuelle; le troisième, s'étendant à travers les quatre romans, tous ont tendance à être fragmentés ; l'ensemble menace toujours de s'éroder, diviser, fusionner en une autre chose ; et enfin, la fiction de Quin se déroule à plusieurs niveaux de discours simultanément, alternativement, en contrepoin. Les romans expérimentaux de Quin présentent une sensibilité profonde du fonctionnement de l'esprit et de la conscience comme toujours déterminée par la langue et les processus perceptifs. La combinaison inhabituelle de Quin des thèmes et des techniques donne naissance à un style unique dans sa puissante énergie et les effets désorientant, abandonnant progressivement la représentation de la conscience pour le plaisir de découvrir les rouages de la langue et les possibilités de sa représentation typographique.

Finalement, Christine Brooke-Rose (1923-2012) s'évade, cloisonnement facile, à de nombreux niveaux – d'abord et avant tout, en se tenant entre le *nouveau roman* français et la fiction expérimentale britannique des années 1960/1970 et après. Son œuvre est aussi liminale dans le contexte de cette thèse, la seule qui apparaît dans deux chapitres, à cause de sa richesse et durabilité. Le chapitre 1 examine sa première tétralogie romanesque expérimentale, publiée entre 1964 et 1975. Avec *Out* (1964), un conte futuriste mis en Afrique, commence l'exploration continue de Brooke-Rose d'une contrainte littéraire cruciale: la phrase narrative au présent qui dans une structure lipogrammatique remplace la narration au passé traditionnel, tracée par Brooke-Rose elle-même dans son essai « L'Auteur est Mort: Vive l'Auteur » dans le contexte du nouveau roman français. *Such* (1966) utilise une stratégie subversive similaire à déconstruire le discours psychanalytique au moyen de celle de l'astrophysique. Si *Out* et *Such* explorent les limites discursives et les incompatibilités inhérentes ou mutuelles entre la science et la fiction, et leur hybridité reste largement sur le

plan conceptuel, *Between* (1969) traite la complexité de la nature multilingue et linguistique. *Between* est « un lipogramme verbal » en ce qu'il évite l'utilisation du verbe « être » dans toutes ses formes, effectuant son insistance sur la nécessité d' « être entre », d' « être deux », un devenir qui résiste l'unité et l'identité en restant double. Comme pour la plupart des utilisations de la technique dans le groupe Oulipo à laquelle Brooke-Rose se réfère indirectement, ce refus est effectué à partir d'une position fondamentalement démocratique. Tout comme l'identité d'un sens disparaît dans la confrontation avec une autre langue et une autre identité, Brooke-Rose s'applique, aussi à faire disparaître toutes les autres identités (à tort) suspectées d'être non-linguistique. En prenant une autre direction dans la dernière partie de sa tétralogie, *Thru* porte les tactiques parodiques de *Between* sur un plan supplémentaire en tournant les discours de la culture au sens large pour le discours du plan autoréflexif de la métafiction. Même s'il est évidemment réducteur de demander un héritage exclusivement joycien pour les effets textuels de *Thru*, il est facile de voir comment ils sont issus de discours multiples du poststructuralisme français, celui qui avait été conçu, explicitement et consciemment, dans le domaine de l'influence de Joyce. De manière significative, Brooke-Rose profite d'une stratégie dont la généalogie s'étend aussi loin que Freud (même si, dans *Thru*, Lacan est une présence beaucoup plus omniprésente) et dont le potentiel pour la littérature a été le meilleur exploité par la poétique matérialiste de Joyce: le jeu de mots. Néanmoins, les objectifs et les utilisations de l'emploi de la technique de Brooke-Rose sont décidément les siens et non dérivés de Joyce. Elle est beaucoup plus préoccupée par la façon dont les rouages du jeu de mots sapent le discours théorique et scientifique, ou bien sur les revendications de l'univocité du discours en soi. Le chapitre se termine par une réflexion sur les raisons pour lesquelles ces auteurs expérimentaux ont été négligés dans les comptes critiques ultérieures de l'histoire littéraire de la Grande-Bretagne après-guerre.

## LE CHAPITRE 2

Le chapitre 2 poursuit la discussion dans le cadre de la situation de l'expérimentation en Grande-Bretagne après 1980. Ouvrant avec une conception étroite et spécifique d'un postmodernisme britannique, le chapitre va soutenir que la prédominance de la sensibilité réaliste à partir des années 1980 se traduit par le licenciement de la pertinence de Joyce et l'innovation littéraire moderniste à travers le champ littéraire. Nous ne ferons plus cas des promesses d'allégeance à Joyce à la Johnson ou Burgess. Pourtant, en dehors de la carrière de Christine Brooke-Rose, au moins six autres écrivains peuvent être distingués comme continuant dans le projet avant-gardiste des années 1960, et partant dans leurs trajectoires variées d'un intérêt commun dans la matérialiste poétique joycien.

Les deux nouvelles tétralogies de Christine Brooke-Rose produites dans la seconde moitié des années 1980 et à partir de mi-1990 à mi-2000, respectivement, offrent en eux-mêmes un cadre possible de la classification et la catégorisation des différents volets de l'écriture dite postmoderne, en présentant un panorama des techniques et des styles qui à la fois poursuit et développe les engagements antérieurs de Brooke-Rose pour l'expérimentation esthétique, mais aussi y déroge dans des directions radicalement opposées. *Amalgamemnon* (1984) présente un écart frappant de marque phrase du récit à la troisième personne de Brooke-Rose en faveur d'un récit à la première personne et à l'utilisation d'une nouvelle contrainte. L'ensemble du récit est écrit au futur et au conditionnel, subjonctif ou impératif et Brooke-Rose s'engage dans sa stratégie favorite – exposer le discours scientifique sur les effets des pratiques de fiction, voici le discours de la science informatique, au moyen de jeux de mots multilingue et la création d'un idiolecte néologique – une stratégie joycienne. Après *Amalgamemnon* (ouvertement féministe) suit un roman relativement simple du genre science-fiction, *Xorandor* (1990), basée sur le dialogue. Il est le premier roman de Brooke-Rose explicitement mis en Angleterre et où la poussée de son récit est présentée sous une forme dialogique, présentant encore un autre départ de phrase narrative de base de Brooke-Rose. *Verbivore* (1990) représente une nouveauté dans son statut comme une suite à la fois à *Amalgamemnon* et *Xorandor*, en développant et améliorant leurs effets stylistiques et leurs préoccupations thématiques. *Verbivore* crée un monde imaginaire habité par une race informatisée des êtres qui ont perdu le contrôle de leurs mots et de souvenirs, la vie après avoir été complètement absorbée et distancée par écrit blindé, les disquettes et les médias. *Textermination* (1991), en dépit d'un retour à la marque stratégique narrative de Brooke-Rose, la phrase narrative du temps présent à la troisième personne, l'intertextualité et la fiction atteignent des sommets sans précédent. *Textermination* dispose de dizaines de personnages greffés à partir des textes classiques de la fiction de toutes les époques et littératures nationales qui se réunissent à l'hôtel Hilton San

Francisco pour pétitionner le Lecteur (une divinité dont le nom est capitalisé de manière appropriée) pour leur épargner l'oubli de ne plus être lu.

La troisième et dernière tétralogie expérimentale de Brooke-Rose comprend *Remake* (1996), *Next* (1998), *Subscript* (1999) and *Life, End Of* (2006). Parmi ceux-ci, le premier et le dernier sont des autobiographies fictives, aux prises avec la tâche paradoxale de regarder en arrière dans le temps présent. *Next* est à la fois le texte de Brooke-Rose le plus oulipien ainsi que le plus anglais (ou, plus précisément, de Londres). Niché dans la communauté des sans-abri à Londres (enquête sur l'une des morts violentes des personnages sans-abri), ce reportage presque sociologique de ce monde souterrain de la dépossession, omet soigneusement le verbe « avoir » et se réserve le pronom à la première personne seulement pour le discours direct, du contenu, c'est la pauvreté et l'isolement. *Subscript*, pour la dernière fois, revisite le temps présent scientifique, abordant les thèmes de cryptage et de la lisibilité sur le plan macro, à l'échelle de l'évolution biologique de la vie de la cellule procaryote il y a 4,5 milliards d'années jusqu'à l'homme moderne à la fin de la période magdalénienne il y a 11.000 ans. Poignant et douloureusement sincère dans sa description de la dégénérescence due au vieillissement physique et mentale, *Life, End Of* est également le reflet de Brooke-Rose sur la politique mondiale, la littérature et la culture après 2001. Le déclin physique, des troubles cardio-vasculaires dont souffre le narrateur sans nom, fait son chemin dans la langue comme un processus de variation-calembour sur le nom de Vasco da Gama. Calembour multilingue et fusion discursive qui restent en place jusqu'à ce que le tout dernier exemple de Brooke-Rose s'inscrive comme sa propre présence, sa propre signature, dans le langage: une signature tout aussi unique et idiosyncrasique telle qu'elle est, et doit être, répétable et reconnaissable. L'œuvre panachée de Christine Brooke-Rose présente la poursuite soutenue de l'expérimentation moderniste avec les nombreux niveaux de discours narratif fictif et les implications esthétiques et politiques du style. Par opposition à sa marginalisation dans le canon de la fiction contemporaine, une lecture attentive de l'œuvre de Brooke-Rose peut suggérer son statut potentiellement paradigmatique en vue de la quasi-totalité des chefs préoccupations thématiques et stylistiques de la fiction de son âge.

La science-fiction a connu un soutien sans faille d'un grand culte partisan d'adeptes ainsi que la réputation d'être stylistiquement audacieux et novateur, ce qui lui permet d'être considéré ici comme une sorte d'avant-garde de son époque. S'il y avait une science-fiction avant-garde britannique, ses barreaux seraient Brian Wilson Aldiss (\*1925) et James Graham Ballard (1930-2009). Leurs carrières ont atteint leurs sommets les plus expérimentales dans les années 1960 (Aldiss) et au début au milieu des années 1970 (Ballard), tous deux jouissaient d'un statut de culte au cours des deux décennies – mais avec l'avènement des années 1980, les deux ont abandonné progressivement la science-fiction en faveur d'un courant plus général. La discussion de l'œuvre Aldiss s'articule autour de *Barefoot in the*

*Head: A European Fantasia* (1969), son roman le plus linguistiquement expérimental ; l'œuvre Ballard est présentée sur la base de *The Atrocity Exhibition* (1970) et *Crash* (1973).

Angela Carter (1940-1992) et Jeanette Winterson (\*1959) sont les deux écrivains représentatifs de la littérature féministe britannique formellement novatrice. L'implication avec Joyce de Carter a pris la forme d'une participation à l'occasion du centenaire 1982 Dublin symposium, qui a entraîné dans son article court mais révélateur en hommage à l'auteur, « Envoi: Bloomsday ». Première attaque à part entière de Carter sur la question du genre, un livre féministe mais en contradiction avec la "folle dans le grenier" version de la place de la femme dans la maison de fiction, est venu dans son *The Passion of New Eve* (1977). Winterson est un auteur plein de sensibilité moderniste. Son propre projet alliant sexe et fiction étrange constitue pas de rupture du modernisme, mais plutôt une redéfinition constante de ses lignes d'influence, comme il est évident que de sa collection des essais se forme une sorte de credo artistique, *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery* (1995). Marqués par leur accent poétique et lyrique sur la répétition et l'imagerie, les structures symboliques et une exploration thématique de l'émotion de l'amour sous ses diverses facettes, les sept romans de Winterson—de *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985) à *The Power Book* 2001—sont comme une seule pièce. Cruciale pour leurs préoccupations thématiques est l'orientation sexuelle ouvertement lesbienne de Winterson, et son apostasie de la foi évangélique pentecôtiste stricte de ses parents.

Au cours des années 1980 et 1990, contemporaine de la dévolution de la domination anglaise sur le Royaume-Uni l'Ecosse, le Pays de Galles et l'Irlande du Nord étaient prospères, la littérature abordant l'intérêt regagné pour la construction d'une identité ethnique, sinon nationale. Un point culminant, dû au changement radical par le développement de Glasgow Group des années 1970 (d'auteurs comme James Kelman, Tom Leonard, ou Liz Lochhead), 1981 a vu la publication *Lanark: A Life in Four Books* d'Alasdair Gray (\*1938), l'un des remaniements les plus imaginatifs des méthodes de Joyce dans *A Portrait* et *Ulysses* de toutes les œuvres présentées ici, suivi trois ans plus tard, par *1982, Janine* (1984). En partageant une poétique commune très idiosyncrasique, les deux romans sont discutés ici ensemble comme deux œuvres qui établissent—sous l'influence directe et explicite de Joyce—l'expérimentation textuelle et typographiques dans les lettres écossaises.

Finalement, Iain Sinclair (\*1943) a établi des comparaisons avec William Burroughs surtout pour ses explorations sombres et hallucinatoires de ville de Londres, passée et présente, tant en poésie et en prose. Dans son projet « psychogéographique » littéraire, Sinclair devient le cartographe méticuleux des espaces exclus de la cartographie traditionnelle de Londres et l'enregistreur de son passé refoulé dans l'histoire officielle. S'appuyant sur la théorie d'Alfred Watkins de la « ligne ley », selon laquelle les sites antiques en Angleterre et au Pays de Galles sont alignés les uns avec les autres dans un réseau de

routes de communication, Sinclair crée des lignes telluriques dans une zone choisie. Un exemple récent et irrésistible des voyages de Sinclair en dehors de Londres est son *Edge of the Orison* (2005) qui, englobant les genres de mémoires, biographie, théorie de l'art et de la critique littéraire, suit le parcours du poète John Clare d'Epping à Helpston. Sinclair utilise le fait que Clare a passé ses dernières années à l'asile de Northampton, et la coïncidence que son voyage à Helpston a eu lieu dans la poursuite de son premier amour, une certaine Mary Joyce, afin de tracer une « ligne ley » entre sa quête central et le chronique de l'institutionnalisation de Lucia Joyce à la même institution, 110 ans plus tard. Le chapitre se termine par une considération de la façon dans laquelle l'influence joycienne pendant la période considérée devient répandue, diffuse et parfois méconnaissable.

### LE CHAPITRE 3

Le chapitre 3 situe vers la période 1953-1973 la littérature américaine, de la publication de *Junkie* de William Burroughs jusqu'à la publication de *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon. Comme montrent les paradigmes de Borges et Nabokov, l'influence de Joyce—et encore moins l'influence de *Wake*—n'a pratiquement jamais été acceptée à l'unanimité dans l'après-guerre littérature américaine, en particulier en ce qui concerne les questions liées à l'utilité et l'imitabilité de son exemple, ou encore la possibilité d'aller au-delà. Pour capturer ça par une comparaison avec le Royaume-Uni: il n'y avait pas de *Angry Young Men* aux États-Unis des années 1950 à réagir contre l'expérience moderniste et envisager Joyce comme un « cul-de-sac », mais il n'y avait plus un Anthony Burgess ou un B.S. Johnson pour plaider en faveur de la centralité incontestable de Joyce dans leur écriture.

Sa vie tortueuse a fait de William Burroughs une figure notoirement ambiguë et difficile à cerner: Américain d'origine et de nationalité et l'exil au cours de ses années de formation comme écrivain ; un Harvard diplômé (spécialisation littérature anglaise) d'une famille établie, mais pour la plupart de sa vie vu tel un outsider ; à la fois associé et ami proche de la plupart des Beatniks, mais toujours à part et différent d'eux ; un mari et un père transformé en un homosexuel ouvert et misogyne ; à la fois un utilisateur de drogue et un instigateur farouche contre la dépendance d'aucune sorte ; à la fois une icône de la culture pop et un paria hors la loi. Dans la tétralogie de romans qui suit après *Junkie*—de *Naked Lunch* (1959) à *Nova Express* (1967)—Burroughs trouve la forme dans laquelle transmettre ses expériences de drogue dans la méthode célèbre du cut-up, avec la découverte de laquelle Burroughs a toujours crédité le peintre américain Brion Gysin, qui il s'était lié d'amitié au cours de sa période vécue dans le « Beat hôtel » à Paris. Gysin lui-même a plus explicitement lié sa méthode du cut-up avec le Dada et surréaliste avant-gardisme, pour Burroughs, les cut-ups sont finalement destinées à servir de nouveaux liens entre les images et les textes existants, résistant ainsi au contrôle exercé par celles déjà existantes.

L'œuvre de William Gaddis (1922-1998), une progression de *The Recognitions* (1955) à *Agapé Agapé* (2002), est lue comme une lutte contre l'influence limitative de Joyce, bien que le dernier livre puisse particulièrement être montré comme une acceptation et appropriation de quelques techniques joyciennes. Contre toutes les falsifications, les simulations et les déchets du monde, l'œuvre de Gaddis, marquée par un refus péremptoire de l'exemple de Joyce, se termine par un texte à la fois plus personnel et consolant ainsi que le plus moderniste dans sa technique et son « message » culturel.

John Barth (\*1930) est présenté non seulement comme un écrivain, mais aussi un théoricien de la littérature, comme peut être montré par ses deux essais influents, « The Literature of Exhaustion » (1967) et « The Literature of Replenishment » (1980), dans

lesquels Joyce apparaît comme exemple de littérature soutenu par Barth. La propre fiction de Barth répond à cet appel et reconstitue des formes après leur épuisement dans modernisme en utilisant les structures du mythe comme le principe d'organisation de ses récits (*Giles Goat-Boy*, 1966). Mais il s'avère que dans son travail septième de fiction, *LETTERS* (1979), Barth s'est engagé une autre étape plus loin en allant vers l'arrière. Il a revisité ses six livres précédents et a les refondus dans le cadre d'un septième, dans lequel il a fusionné le roman de la forme épistolaire à la Richardson avec le jeu métafictionnel, discursive et narrative à la Joyce. *LETTERS* regorge de références à Joyce, la plupart ayant à faire avec le seul caractère « nouveau », Lady Amherst. A un moment donné, même l'ouverture de *Finnegans Wake* est citée. L'essentiel de la contribution de Barth à l'expérimentation romanesque américaine se trouve pleinement exprimée dans les sept premiers romans écrits à partir de 1950 jusqu'à la fin des années soixante-dix, qui présentent une continuation de la révolution du mot joycien.

William Gass (\*1924) a été aussi prolifique en tant que théoricien de la littérature. Sa non-fiction est beaucoup plus importante que les cinq volumes de fiction qu'il a produits depuis 1966. Son corpus de la théorie littéraire et de la critique est importante au-delà de son invention du terme *métafiction*. Bien que beaucoup plus clairesemée, son œuvre littéraire, surtout *Willie Master's Lonesome Wife* (1968) et son magnum opus *The Tunnel* (1995), a formé un canon remarquablement holistique de la fiction stylistiquement innovante emprunté, sinon explicitement à Joyce, alors à ses compagnons et antipodes modernistes, Gertrude Stein et Ezra Pound. Pour Gass, les mots ne se voient pas principalement comme les véhicules transportant la matière à lire à une réalité extérieure, mais constituent plutôt une réalité eux-mêmes – un « monde dans du mot », une version du principe de Jolas de l'autonomie linguistique de Joyce. C'est l'achèvement ultime de Joyce, de l'avis de Gass, d'avoir confondu sa méthode littéraire avec la structure et le but du monde en tant que tel, le mot saisissant le monde. L'expérimentation formelle de *Willie Master's Lonesome Wife* réside dans l'interaction typographique de différents types de fontes qui complètent ou entrent en conflit avec un autre – il s'agit d'une page recto composer comme une version miroir du verso précédent, il y a des signes de dommages physiques à la page, y compris les anneaux de tasse de café qui encerclent les segments textuels les plus disparates. *The Tunnel*, similaire à la *Wake*, est un résultat d'un processus créatif très long (trente années), une suite tardive de l'époque de sa conception au milieu des années 1960, le point haut de l'Américain épopée post-guerre, à égalité avec *The Recognitions* de Gaddis ou *Giles Goat-Boy* de Barth comme l'épique romanesque d'après-guerre.

Au début de la carrière de Donald Barthelme (1931-1989) il y avait un engagement critique avec Joyce. Dans un essai intitulé « Après Joyce » de 1964 et recueilli dans la collection posthume *Not Knowing*, Barthelme est en désaccord avec l'avis de Kenneth Burke

qui voit les écrivains de l'école de *transition* comme les reclus politiques et des déserteurs esthétiques. Avec Joyce, affirme Barthelme, « la fiction a modifié son placement dans le monde dans un mouvement aussi radical que ses conséquences n'ont pas encore été assimilée ». Partant de la maxime bien connue de l'essai de Beckett sur le « Work in Progress », Barthelme note que les conséquences de la création des «objets» littéraires comme «mondes» en eux-mêmes présentent un « gain stratégique étonnante pour l'écrivain ». L'enjouement linguistique est, en fin de compte, ce qui apparaît comme le plus précieux, une partie de l'héritage des objets textuels joyciens dans l'estimation critique de Barthelme. Et l'humour méchant, mêlant le hasard, le grotesque et l'absurde, est un marqueur d'une grande partie de la fiction de Barthelme. Comme montre l'analyse de son roman principal, *The Dead Father* (1975), Barthelme utilise sa connaissance de Joyce pour créer un texte nettement joycien, avec une personnification allégorique de sa personne et l'adaptation et réutilisation de sa technique de mot-valise *Wakean*.

Finalement, Thomas Pynchon (\*1937) est un écrivain joycien principalement par sa mise en avant de la complexité, son amalgame d'une multitude de systèmes symboliques de la signification qui lui impose et à travers laquelle il façonne la réalité fictive de ses récits. Aucun autre écrivain après Joyce est aussi intéressé par l'encodage et le décodage, par la construction de la réalité des ses récits comme un enchaînement de chiffres, de symboles et de signes, comme Pynchon. Cette complexité a également engendré un matériau critique tout aussi complexe et important qui entoure la fiction de Pynchon: encore une fois, aucun auteur après Joyce peut se vanter d'un tel nombre de guides ou de livres consacrés à de simples résumés de l'intrigue comme Pynchon. La lecture de ses œuvres principales romanesques (*V.*, *Gravity's Rainbow*, *Mason & Dixon*) révèle un parallélisme dans la méthode et une différence dans le but entre les constructions mythologiques de Pynchon et de Joyce. Il y a, néanmoins, une affinité conceptuelle entre les deux: Pynchon crée un récit essentiellement non-téléologique, dont les épisodes s'effondrent sans conséquence, les personnages se séparent, et, finalement, c'est comme si l'auteur lui-même a perdu tout intérêt, non plus prenant la peine de même rogner ses ongles – l'esthétique Joycienne du détachement consommé à leur extrême. Le chapitre se termine par une considération du rapport international (plus précisément, son manque) entre la littérature anglaise et américaine dans les années 1970 et 1980.

#### **LE CHAPITRE 4**

La longue période d'après-guerre de la production littéraire américaine cartographiée dans le chapitre précédent était celui dont les protagonistes étaient créateurs solitaires. C'était au milieu des années 1970 que cette image du paysage littéraire américain avait changé

radicalement. Pour la fiction et la poésie, ce fut une période de radicalisation du groupe et d'engagement politique, en réaction à ce qui avait été la plus turbulente décennie socio-politique de la nation dans l'histoire. Le chapitre IV trace le développement de soi-disant *surfiction*, théorisée et pratiquée dans l'œuvre de Raymond Federman et Ronald Sukenick ; plus, il s'occupe de deux auteurs appartenant au groupe expérimental français Oulipo (Walter Abish et Harry Mathews) ; et finalement, deux auteurs plutôt indépendants pour lesquels la littérature était une plate-forme pour la critique socio-politique (Kathy Acker et Gilbert Sorrentino).

Le travail de Raymond Federman (1928-2009), dans son langage, style et sujet, présente le lien le plus clair entre la littérature américaine des années 1970 et les développements de l'avant-garde littéraire française d'après-guerre, en particulier le *nouveau roman*. De nature expérimentale, mais en fin de compte humaniste dans le thème, la fiction de Federman s'occupe de l'expérience de la mort et de la survie, et concrètement: dans son essai « Avant postmoderniste », Federman lie sa propre carrière d'écrivain avec un traitement de son traumatisme de l'Holocauste. Son introduction à la collection séminale d'essais intitulé *Surfiction: Fiction Today and Tomorrow* (1975) peut être lue comme un programme critique / théorique accompagnant les œuvres de fiction de Federman. Pour le genre de fiction que « tente d'explorer les possibilités de fiction », qui « interpelle la tradition qui le régit », qui « renouvelle constamment notre foi dans l'imagination de l'homme et non pas dans une vision déformée de l'homme de la réalité », Federman propose le nom *SURFICTION*. Le premier roman de Federman, *Double or Nothing* (1971 ; 1976), est un texte « typographiquement exubérante » par excellence, décrit diversement comme un travail de multiples couches, et du ton tristement comique. Le récit est interprété comme se faisant au moyen de multiples médiations: l'histoire de l'immigration est racontée par un auteur qui imbrique son récit avec des interférences de sa propre vie, ainsi que les entrelacs du récit avec des commentaires sur le processus d'écriture lui-même. *Take It or Leave It* (1976), le deuxième roman de Federman en anglais, est un remaniement étendu de son roman français *Amer Eldorado*. Une note sur la page de titre l'appelle un « conte de seconde main exagérée ». Le triumvirat traditionnel du héros-narrateur-lecteur est redéfini ici comme caissier principal, le caractère de bonne aventure, auditeur, en fonction de l'économie d'une « récitation », un terme emprunté à Beckett qui désigne une auto-conscience, l'activité histrionique de combiner mémorisation avec invention, production orale avec la réécriture des scripts préexistants. *The Voice in the Closet* (1979), publié dans une édition anglais-français bilingue (*La voix dans le cabinet*) et avec « Echoes » de Maurice Roche de *Tel Quel*, est le témoignage le plus volubile du bilinguisme de Federman et à la base profondément biographique de son écriture. Il se classe parmi les livres-objets : un livre d'art visuel sans pagination composé d'une vingtaine de pages avec dix-huit lignes par page et

soixante-huit caractères par ligne. Le projet surfictionniste de Federman de créer une fiction non comme une représentation ou une imitation d'une « réalité », mais comme l'étreinte rhétorique/narratologique de la littérature de sa propre « réalité », travaille à créer un nouveau type du lien référentiel entre l'écriture et le monde. Même s'il n'est pas explicitement joycien et plus clairement redevable à Beckett, le projet de Federman suit la « révolution du mot » de Jolas.

Comme ce fut le cas avec Federman, le début de Ronald Sukenick (1932-2004) comme romancier a été précédé par son travail sur Wallace Stevens, bien que contrairement à Federman, au milieu des années 70 et le temps de la collection de *Surfiction*, Sukenick avait déjà publié quatre œuvres de fiction. Joyce fait des apparitions très importantes dans le travail crucial de Sukenick sur la théorie de la fiction, son *In Form: Digressions on the Act of Fiction* (1985). Spécialement dans ses propriétés formelles participant de ceux de la fiction de Sukenick, sa « Finnegans digression », l'analyse détaillée des procédures de *Finnegans Wake*, sollicite le même type d'approche interactive de lecteur pour à la fois la théorie et la pratique de la littérature de Sukenick. Tout au long de sa prolifique production, les progrès de Sukenick sont basés sur un principe esthétique de surfiction, « la vérité de la page », tel qu'il découle de Burroughs. L'œuvre romanesque de Sukenick, comportant *Up* (1968), *Out* (1973), *Long Talking Bad Condition Blues* (1979) et *Mosaic Man* (1999), est lue comme une œuvre exceptionnellement monolithique dont la principale préoccupation est thématique avec la « réalité de la fiction » et « le fictionnel de la réalité », ce qui peut être identifié comme étant les deux « vérités de la page », dans l'écriture surfictionniste. Comme le progrès de *Up* jusqu'à *Mosaic Man* montre que le sens de l'écriture de Sukenick était de cette « orientée vers le processus » vers une « écriture matérialiste » – le genre d'écriture identifié dans sa pièce sur le *Wake* comme « mots comme des objets concrets ».

Le groupe Oulipo, même si principalement francophone et basé en France, est un mouvement international, avec ses membres comme Italo Calvino et Oskar Pastior, un Italien et un Allemand, respectivement, tout en mettant en vedette les écrivains britanniques et américains, Ian Monk et Harry Mathews.

Le premier roman de Walter Abish (\*1931), *Alphabetical Africa* (1974), a été appelé par Mathews une des « œuvres oulipiennes les plus remarquables par un auteur qui n'appartient pas au groupe ». La raison de ce statut particulier est la méthode de composition et la forme de contrainte du texte et du style. Explorant « l'idée » de l'Afrique littéralement de « A » à « Z », les chapitres d'ouverture et de clôture de ce roman sont constitués entièrement de mots commençant par la lettre « A », et les intervenants quarante-neuf chapitres s'accumulent progressivement (de A à Z) et puis répriment (de Z à A) les mots commençant par chacun des vingt-cinq autres lettres de l'alphabet. L'autre règle observée tout au long stipule que chaque chapitre commence par la lettre qui est en cours d'être « ajoutée » dans la première

moitié accumulative, et puis «réprimée» dans l'autre moitié répressive du texte. Pour Mathews, cette méthode, bien propre conception de Abish, est oulipien « à la fois dans sa simplicité axiomatique et dans la mesure où il détermine le récit ingénieux et sa texture linguistique séduisante. »

Harry Mathews (1930), le seul membre d'Oulipo d'origine américaine, déjà influencé par le procéduralisme de Raymond Roussel, en France, est venu peu à peu sous l'influence de l'Oulipo, dont il est devenu membre en 1973. Toutefois, un corpus de son travail antérieur à son adhésion à l'Oulipo, est important dans son propre droit afin de le mettre hors tension comme une période distincte, autonome dans son œuvre globale. Symptomatique de son tour oulipien en 1973 est le fait que, depuis la publication du *The Sinking of the Odradek Stadium and Other Novels*, Mathews n'a écrit que deux œuvres de fiction qui peut être lâchement étiquetés comme des romans, à savoir *Cigarettes* (1987) et *The Journalist* (1997), et qu'aucune de ces deux peut être dit de suivre un « programme » ou une « agenda poétique » strictement oulipienne. Parodiant, dans ses dernières œuvres de fiction, l'obsession moderniste avec l'inclusivité, les premiers travaux de Mathews, néanmoins, participe clairement et continue sur les traces de Joyce et « la révolution du mot », en se référant explicitement au *Wake* au moins un point, et en travaillant sur et en retravaillant les aspects matériels de la langue de différentes façons et instances.

Un écrivain d'avant-garde controversé et figure culte du mouvement punk, Kathy Acker (1947-1997) est largement considérée comme l'une des partisans les plus importantes du féminisme radicale dans les lettres d'après-guerre américains. Née Karen Alexander et utilisant de ces noms de panache que « Rip-Off Red » ou « La Tarentule Noire », Acker s'est établie dans les années 1980 comme une théoricienne de la littérature bien versée et expérimentatrice sophistiquée, dont la fiction provocante pose un sérieux défi aux formes, catégories de la paternité ou la bienséance littéraires établis. Iconoclaste, la fiction plagiaire d'Acker (un amalgame de blasphème extrême, la violence, le sexe graphique, autobiographie, récit fragmenté, et les textes recyclés) s'est appuyée sur une gamme extrêmement large de sources et une méthodologie très complexe de l'écriture qui a rejeté la morale conventionnelle et les modes traditionnels d'expression littéraire. En examinant sa trilogie *Literal Madness*, la section dédiée à Acker montre son utilisation et détournement de quelques passages de Joyce dans une intertextualité agressive, présentant un remaniement très original de l'exploration fictive de la matérialité du langage joycien.

Le travail le plus explicitement *Ulyssean* de fiction de cette période est sans doute *Mulligan Stew* (1979), écrit par Gilbert Sorrentino (1929-2006). Toutefois, à la fois avant et après il y a un corps de travail dont les résultats expérimentaux, mélange d'influences très singulières et approche procéduraliste à la fiction, sont uniques. Tout de même, *Mulligan Stew*, un mélange de morceaux littéraires qui sert à démontrer l'étendue des compétences

techniques de son auteur tout en rejetant et en parodiant l'avant-garde, est largement considéré comme le chef d'œuvre de Sorrentino. Le roman, considéré par beaucoup comme l'aboutissement du modernisme littéraire, est précédée d'une série de lettres et le rapport d'un lecteur détaillant la difficulté de voir un tel roman en publication. Le roman est en effet composé avec ostentation des documents fictifs, plusieurs lettres, extraits de journaux, des albums, et des cahiers, des entrevues, des examens, des poèmes, ainsi que le *Masque de Fungo*. Un de ces deux caractères principaux, Martin Halpin, a été emprunté à *Finnegans Wake*. James Joyce, notoirement, figure parmi les personnages de *The Masque of Fungo*. La liste des personnages du drame liste « James Joyce, l'assistant d'un épicier ». Sa contribution est réduite, en gros, à des répliques d'une ligne, jeux d'esprit, ou schibboleths, tous venus de *Wake*. Ce qui est remarquable au sujet de ces emprunts *Wakean* est que, bien emprunté à travers le livre, ils sont sans cas d'exception du langage commun, sans les déformations de calembours *Wakean* ou complexification du mot valise. En un sens, le masque de Sorrentino démasque le mythe de *Wake* comme un livre difficile, et démonte sa fétichisation comme le texte d'avant-garde *par excellence* en montrant combien il n'est pas avant-gardiste du tout. Le traitement métافictionnel ou autoréflexif de Sorrentino des personnages, leur emploi dans ses mains comme un peu plus de fonctions de valeur dans les processus d'échange sur le marché littéraire, ainsi que la nature de ses emprunts *Wakean*, sous-tendent sa critique de la mythologie—populaire et élitiste—de sa culture.

## LE CHAPITRE 5

Le chapitre V examine le groupe de *nouveaux romanciers* comme type d'avant-garde littéraire en évaluant l'importance de l'héritage joycien pour ce groupe. Cette importance est conçue comme résidente dans trois thèmes principaux : le traitement du personnage littéraire et de la présence/absence d'auteur dans le texte ; la conception du récit comme structuré par quelque sorte de grille ou intertexte ; et finalement le déploiement des jeux de mots.

Après une introduction historique, l'argument commence avec Nathalie Sarraute qui, dans sa *L'Ère du soupçon*, postule comme la tendance centrale du modernisme son « soupçon du caractère » : « même le nom dont il lui faut, de toute nécessité, l'affubler, est pour le romancier une gêne, » ces exemples incluent « Gide (sans les patronymes), Kafka (une initiale), Joyce désigne par H.C.E., initiales aux interprétations multiples, le héros protéiforme de *Finnegans Wake* » (*L'Ère du soupçon*, 75). Malgré cette utilité partielle, Sarraute poursuit avec un présage d'une ère dans laquelle Joyce et Proust ne seront pas revus en « silence respectueux » pertinent comme « monuments historiques ». Mais quelques autres remarques transforment une critique explicite dans un éloge implicite : Joyce et Proust ne peuvent pas être « répétés » avec la même facilité que Stendhal ou Tolstoï parce qu'ils ont « déplacé l'intérêt essentiel du roman » et lui impose la nécessité de révéler une « nouvelle matière psychologique ». Dans sa préface à son premier livre, *Tropismes*, dans ce qui est devenu l'un des passages les plus cités dans l'ensemble de Sarraute, elle parle de ses textes comme des « expressions spontanées d'impressions très vives », produit par ce que Sarraute appelle « mouvements [...] actions intérieures sur lesquelles mon attention s'était fixée depuis longtemps », qui ressemblent très fortement à la notion célèbre de l'épiphanie joycienne.

Tout comme le nom du nouveau mouvement de roman lui-même est venu après le fait, et ainsi se faisait aussi son articulation théorique. La publication du célèbre recueil d'essais d'Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, postdate ses premiers romans en une décennie. Son impulsion première est réactive: la surprise de Robbe-Grillet de constater à quel point la réponse critique à ses premiers romans a été guidé par « une référence implicite-ou même explicite—aux grands romans du Passé, qui étaient toujours posé comme le modèle sur quoi le jeune écrivain devait garder les yeux fixés » (PNR, 7). Le traitement de l'œuvre de Robbe-Grillet dans un contexte joycien souligne deux de sept principes considérés par lui comme centraux pour sa pratique littéraire : celui d'une « subjectivité totale » et celui de refus de « signification toute faite ». La «subjectivité totale» s'oppose aux prétentions critiques des premiers que le nouveau roman a représenté une

littérature objective de « chosisme », dénotant souvent une froide neutralité et une impartialité de l'écart. Ceci dit, Robbe-Grillet insiste, c'est un malentendu qui dure :

Non seulement c'est un homme qui, dans mes romans par exemple, décrit toute chose, mais c'est le moins neutre, le moins impartial des hommes: engagé au contraire *toujours* dans une aventure passionnelle des plus obsédantes, au point de déformer souvent sa vision et de produire chez lui des imaginations proches du délire. (*PNR*, 117-8)

L'autre point concerne la nouvelle proposition du romancier d'une signification incomplète: ici, Robbe-Grillet fait valoir que les descriptions réalistes des objets, par exemple dans Balzac, sont rassurant parce qu' « ils appartenaient à un monde dont l'homme était le maître; ces objets étaient des biens, des propriétés, qu'il ne s'agissait que de posséder, de conserver ou d'acquérir » (*PNR*, 119). La signification de Joyce pour Robbe-Grillet réside dans son utilisation d'une grille mythologique dans *Ulysses*. Comme Robbe-Grillet lui-même montre, pour son premier roman *Les Gommes* (1953), la devise «déformée» de Sophocle devait fonctionner à l'identique sur le titre du roman de Joyce – comme une « clé » pour son mythe inter-ou sous-texte. *La Jalousie* (1957) résume avec brio les principes de la « subjectivité totale » dans sa fiction de Robbe-Grillet, bien qu'il ait été si souvent mal compris, ou au contraire très approuvé. La première moitié des années 1960 a vu Robbe-Grillet au travail sur ses essais et son cinéma (en collaboration avec Alain Resnais, par exemple), et c'est pourquoi son prochain roman, *La Maison de rendez-vous* (1965), paru six ans après *Le Labyrinthe*, annonce un nouveau départ dans sa fiction. Le roman démontre la leçon du nouveau roman par excellence, que pour quelque chose comme la cohérence puisse émerger, un récit doit résister ou éliminer un certain nombre d'éléments contradictoires, en dehors de ceux du renversement du temps, la modification et la répétition littérale des incidents dans des contextes différents. *Projet pour une révolution à New York* (1970) continue ce retour vers les genres du cinéma populaire en présentant la ville comme la maison de la violence, le réglage stéréotypé de l'histoire de gangster et le site mythique de la violence urbaine américaine. Le genre exploité dans le livre est la pornographie, en particulier sado-érotique. Bien que loin d'être la seule ou la plus importante présence dans son canon, il est clair que Robbe-Grillet s'est tourné vers Joyce dans le sens de l'ascendance littéraire si ce n'est pas l'inspiration au cours de deux phases distinctes de sa carrière. Leur parallèle doit être recherché sur le plan conceptuel – dans leur exploration commune de la mythologie sociale contemporaine et ancienne, et la poursuite de la littérature dont le caractère subversif (refondant, même temporairement, l'ensemble de la

tradition passée de romanesque) pourrait lui-même inscrire au sein de cette mythologie sociale et provoquer un virage pour le meilleur.

La place de Claude Simon (1913-2005) dans l'histoire littéraire semble avoir été fixée par la décision de 1985 de l'Académie suédoise de lui attribuer le prix Nobel de littérature. Son alliance avec le nouveau roman était aussi problématique que sa prétention à la célébrité littéraire – tant et si bien que les critiques portant sur son travail commencent habituellement en isolant son œuvre à partir du canon du Nouveau Romancier et en insistant sur sa différence. Ses romans les plus inventifs focalisés incluent *L'Herbe* (1958), *La Route des Flandres* (1960), *Histoire* (1967), *La Bataille de Pharsale* (1969), et *Triptyque* (1973). Le cours de Simon est considéré comme parallèle à Joyce dans ses préoccupations thématiques, en travaillant sur et jouant avec les différents niveaux de sens et le son, la réalité et le mythe, le rythme et la structure, établissant constamment de nouveaux liens entre tous les détails, qui vont faire un texte renouvelable en permanence. Cette correspondance plus conceptuelle que proprement textuelle est basée sur l'intérêt et la passion pour Joyce, particulièrement sa contribution aux principes structurels et narratifs, ainsi que sa conception textuelle de l'histoire.

Robert Pinget (1919-97) est le nouveau romancier qui doit le plus à Samuel Beckett, avec lequel il est lié par une amitié pour la vie et une collaboration artistique. L'influence de Beckett sur lui est marquée surtout parce qu'il met en évidence la qualité la plus admirable de Beckett : « le combat qu'il a mené contre toute facilité ». Peut-être les traits décisifs qui définissent Pinget du reste des romanciers nouveaux sont la légèreté de sa diction et son humour verbal. Son premier ouvrage de prose, *Entre Fantoine et Agapa* (1951), esquisse déjà sur la carte de base pour sa série de romans ultérieure par l'introduction de deux zones urbaines, leurs dispositions géographiques, les déterminants historiques et les habitants actuels. Le développement de son œuvre est cartographié jusqu'aux années mi-soixante, quand avec les romans *Quelqu'un* (1965) et *Le Libera* (1968), Pinget abandonne sa poétique ludique joycienne au moyen de distorsions de la parole.

*Le Temps immobile* de Claude Mauriac (1914-1996) est une entreprise monumentale de chroniqueur, dont la composition a été commencée peu de temps après la mort de Mauriac père en 1970 et dont le premier volume a vu le jour en 1974. Il combine des extraits de son journal commencé dès les années 1930 avec les observations contemporaines avec leur recombinaison et remaniement au cours de la seconde moitié des années 1970 et 1980 – un travail, comme il l'appelle lui, d'un « montage romanesque ». Comme le témoigne *Le Temps immobile*, non seulement il est l'opus magnum de Mauriac comparé à celui de Joyce, mais depuis ses premières tentatives romanesques en 1938, Joyce « a eu une influence décisive » sur lui, et l'ensemble des romans de Mauriac « ont suivi de lui ». Cependant, l'attitude de Mauriac vers Joyce n'est pas une admiration non critique et l'acceptation

inconditionnelle de son esthétique. Dans un extrait de journal à partir de 1938, Mauriac parle des « erreurs » de Joyce et « omissions ». Son expérience de lecture d'*Ulysses* montre son admiration concernant en grande partie le style précoce et diminue progressivement au cours des épisodes parodiques plus tardifs. Cela devient de plus en plus manifeste au cours de la composition de Mauriac de sa tétralogie romanesque intitulée *La dialogue intérieur*, lorsque souvenirs aléatoires divers du début d'*Ulysses* et *A Potrait* semblent concorder avec sa propre exploration romanesque. Sa tétralogie publiée dans la force du mouvement nouveau roman, entre 1957 et 1963 présente également le point focal de cet exposé, parce que son engagement avec Joyce atteint sa forme la plus intéressante et explicite.

Le credo de Michel Butor (\*1926) en tant que romancier a été formulée dans son essai «Le roman comme recherche» (1955), qui maintient un point de vue librement phénoménologique: il commence en faisant remarquer que le roman est une forme particulière de récit, compris plus large que son sens classique de « l'histoire », approchant le statut de « discours » ou « narrativité » en tant que tel. De la production critique prolifique de Butor, deux essais se distinguent comme explicitement consacrée à l'œuvre de Joyce : « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce » (1948) et « Esquisse d'un seuil pour Finnegans » (1957), le premier dédié principalement à *Ulysses*, l'autre à *Finnegans Wake*. Les essais de Butor sont d'une lecture fascinante surtout en vue du temps et les circonstances de leur composition. Comme Butor lui-même a récemment remarqué, son premier article pris forme à travers ses lectures, à la bibliothèque Sainte-Geneviève, d'*Ulysses* à l'époque où Joyce était « pratiquement inconnu » en France. Naturellement, la production romanesque de Butor n'aurait pas pu non marquer par une telle exposition approfondie et au début de l'œuvre tardive de Joyce. Cependant, si l'on devait chercher des allusions directes à Joyce à la Mauriac ou des citations de Joyce à la Simon, on chercherait en vain. Pourtant, la raison pour débattre des deux essais dans un tel détail est leur valeur en tant qu'outils d'interprétation pour la poétique de la propre fiction de Butor. Dans le premier roman de Butor, *Passage de Milan* (1954), la grille temporelle est renforcée par l'arrangement spatial – Butor utilise le dispositif de la mise en appartement-maison. L'organisation du roman est symétrique et soignée: L'action de *Passage de Milan* a lieu dans les douze heures, à partir de sept heures du soir à sept heures du matin, à la maison d'habitation divisée en sept histoires. Butor emploie le monologue intérieur / technique de flux de conscience d'examiner l'intériorité psychique de nombreux personnages (soixante-six) de la maison d'habitation. Si son premier ouvrage était venu et reparti sans attirer ventes ou l'attention critique, le deuxième roman de Butor, *L'Emploi du Temps*, a fait beaucoup mieux, en lançant à sa carrière d'écrivain. Où *Passage* a traité avec le laps de temps de douze heures, *L'Emploi* couvre douze mois. Troisième roman de Butor, *La Modification*, est formellement expérimental et a combiné à la fois un succès critique et succès populaire.

Divisée en trois sections de trois chapitres chacune, *La Modification* présente la même précision mathématique que les précédents romans en racontant en détail méticuleux d'un voyage en train de Paris à Rome avec beaucoup d'attention les stations le long du chemin. Son trait stylistique la plus particulière est sa forme d'adresse deuxième personne verbale, l'utilisation de *Vous* dans tout le texte, et le degré sans précédent de l'identification avec le héros du roman évoqué. Le quatrième roman de Butor, *Degrés*, a un statut central dans son œuvre en se tenant comme le dernier de ce qu'on a appelé sa période du « roman », le dernier livre à ce jour qui porte le sous-titre « roman », dans un sens de condensation et de combinaison de la méthodologie des trois précédents tout en anticipant la période post-romanesque de Butor qui rompt avec la poétique établie dans les quatre romans. En outre, la publication de 1960 chez Gallimard marque la fin d'allégeance la plus explicite de Butor avec le Nouveau Roman. Après avoir terminé sa tétralogie romanesque, Butor a continué à produire des textes de caractère très singulier, chacune avec un genre, pour ainsi dire, de sa propre fabrication – par exemple, *Mobile* (1962), *Réseau aérien* (1962), ou *6 810 000 litres d'eau par seconde* (1962). Enfin, une référence plus explicite textuelle de Butor à un Joycien avant-texte a été réalisée dans son travail 1967, le *Portrait d'artiste en jeune singe*. Joycien déjà par son titre allusif, comme Butor a expliqué dans une interview en avril 1967 dans *Les lettres françaises*, la parodie fonctionne à plusieurs niveaux. Butor est un écrivain consciemment post-joycien qui se poursuit dans l'expérimentation linguistique et formelle de la tradition avant-gardiste. Il est faux de réduire la présence joycien dans ses écrits à ses premiers essais et les premiers romans: Joyce, pour Butor, représente bien plus qu'un maître-silhouette de jeune à surmonter dans la maturité, mais plutôt, il est un paradigme d'être constamment renvoyé et re-appliqué.

## LE CHAPITRE VI

L'œuvre tardive de Joyce, peut-il être considérée comme appartenant à un corps de travail dénommé « plagiat par anticipation » pour le groupe Oulipo? Si oui, est-ce une influence reconnue? Quels sont les autres influences est-il associé à? La tâche du chapitre VI est à la fois de conceptualiser un « Oulipo avant la lettre » joycien, et de tracer une série au sein de la production littéraire oulipien après *Ulysses* et *Finnegans Wake* et d'aller au-delà de l'influence incontestable de leur précurseur commun (Lewis Carroll) et l'importance reconnue de Joyce pour les deux oulipiens les plus canoniques, Raymond Queneau et Georges Perec.

L'introduction présente la poétique oulipienne comme basée sur les notions de « l'écriture volontaire » produite par la dialectique de la « contrainte » et « potentiel ». Il est difficile d'exagérer l'importance de Raymond Queneau (1903-1976) pour le groupe Oulipo,

qui n'est pas seulement due à son fonctionnement en tant que père fondateur du groupe, du dédicataire de quelques-unes des œuvres essentielles d'autres oulipiens, de l'inventeur de certains de ses contraintes et les techniques les plus célèbres, mais aussi grâce à son statut d'écrivain dont les œuvres premières précèdent la création du groupe de deux décennies. Son obsession des dictionnaires pourrait être considérée comme une indication de son caractère littéraire joycien, tendant vers l'encyclopédie littéraire - et l'œuvre multiforme et variée de Queneau se présente comme un témoignage clair de cette tendance particulière. Un de ses essais premiers, intitulé « Technique du roman » (1937) commence avec « une précaution [...] de reconnaître ma dette envers les romanciers anglais et américains qu'il existait une technique du roman, et tout spécialement envers Joyce » (BCL, 28). De son premier roman *Le Chiendent* (1933), Queneau manifeste son intérêt joycien par la forme de l'œuvre littéraire comme résultante d'une juxtaposition de différents systèmes de rangement et d'une application des modèles mathématiques au corpus linguistique. Son roman *Saint Glinglin* (1948) s'est trouvé comme étant son texte le plus explicitement joycien avec son avant-texte, « Une traduction en joycien », où les deux premiers paragraphes de *Gueule de Pierre* sont traduits en la langue de *Wake*. *Saint Glinglin*, une réécriture et l'augmentation de *Gueule de pierre* et *Les Temps mêlés*, est la preuve que ce jeu de mots *Wakean* n'était pas une entreprise solitaire de la part de Queneau, mais une nouvelle tendance et l'intérêt de son écriture. Dans *Exercices de Style* (1947), le trait joycien est beaucoup moins visible, même si loin d'être imperceptible. Le texte de Queneau propose 99 exercices de style qui racontent une mini-histoire plutôt banale, avec deux événements distincts reliés par un protagoniste commun et un narrateur. Le point de Queneau, par conséquent, semble être qu'il n'y a pas de « terrain base zéro », pas de dit « neutre », à partir de laquelle on construit l'édifice stylistique, pas de fabula pour précéder le *sujet* (en termes formalistes) – chaque narrateur de la réalité est toujours déjà stylisé. Même si l'œuvre oulipien de Queneau part de sa formation sous l'influence de Joyce sur des terrains décidément non-joyciens, dans ses romans pré-oulipiens, des essais et de la idiosyncrasique *Exercices de style* proto-oulipiens, Queneau apparaît comme un écrivain dont le goût pour l'expérimentation et l'innovation stylistique verbale n'aurait pas formé, s'il n'en n'avait pas été pour sa dette « tout spécialement envers Joyce ».

Même si « produit » de l'Oulipo, Georges Perec (1936-1982) est un oulipien exceptionnel. Sa différence avec le groupe est double, en degré et en nature. Perec diffère sensiblement de Queneau et d'autres oulipiens dans le degré de contrôle sur, et l'exhaustivité de, le jeu combinatoire des éléments formels mis en scène dans son travail. Il peut être dit de pousser la *potentialité* oulipien vers la *réalité*, jamais ne considérant la seule méthode elle-même dans sa virtualité comme suffisante, sans sa réalisation extrême. L'exposé s'occupe des plus célèbres expériences de Perec (comme *La Disparition* [1969] ou

*Les Revenantes* [1972]), mais particulièrement de son opus magnum, *La vie mode d'emploi* (1978), un roman (ou « romans », comme son titre l'indique) de quelques 700 pages, structuré sur deux systèmes rigides de contrainte formelle. Ils président, respectivement, la séquence des chapitres et les éléments constitutifs de chaque chapitre. Meublé avec quarante-deux éléments à figurer dans chacun des quatre-vingt-neuf chapitres, Perec pourrait alors procéder à la conception de la narration propre. Fixé sur le 23 Juin 1975, au 11 rue Simon-Crubellier, le récit de *La vie mode d'emploi* concerne le récit en ce qui équivaut à un total éblouissant de 179 histoires mettant en vedette plus de 200 personnages, des histoires personnelles et des états actuels des habitants de l'appartement, à la fois présents et passés. Bien que les citations de Perec de Joyce dans le roman ont certaines caractéristiques distinctives et génèrent des types particuliers de joie intertextuelle (souvent liés, par exemple, avec le thème de la traduction), ils ne sont pas d'une nature très différente des autres citations adaptées de Perec. Tout de même, Perec, comme Joyce, consciemment ouvre son texte à une pléthore d'autres voix. Comme Joyce, il fait l'intertextualité un principe de composition, et dans son propre style oulipien, trouve des moyens étonnamment ingénieux d'inondation de son texte avec la citation, même si l'intertextualité de Perec est d'un ordre différent de celui de Joyce. Même si moins préoccupé que Queneau avec la déformation verbale expressive de *Wake*, *La vie: mode d'emploi* de Perec se présente comme le roman le plus « *Ulysses*-semblant » de l'Oulipo: un roman de grilles, des schémas, d'une intertextualité éblouissante, large et complexe.

Finalement, l'œuvre de Jacques Roubaud (\*1932), poète, mathématicien et romancier, est prise comme représentant l'Oulipo non-joycien, l'application des principes mathématiques sur la langue par le biais de la contrainte. La conclusion montre une profonde ressemblance et une également profonde dissemblance entre les techniques de Joyce et les procédures oulipiennes. Les règles et les contraintes de Joyce sont toujours motivées par le sujet, et inséparables de lui, non pas, comme c'est si souvent le cas dans Oulipo, vice versa, où le texte est le résultat et une illustration d'une méthode préconçue au travail. C'est dans ce double sens, à la fois comme leur collègue et un écrivain de la sensibilité et le style profondément différents, que les oulipiens ont conçu Joyce comme « plagiat par anticipation ».

## LE CHAPITRE VII

Le chapitre VII trace l'héritage joycien dans l'ensemble textuel de la revue *Tel Quel* (1960-82), qui a contribué à la cristallisation d'un nouveau style et à la création de nouveaux discours et des disciplines (comme la sémiologie et de la sémiotique) à la révolution intellectuelle et institutionnelle qui a suivi. La fondation en 1960 de *Tel Quel* était un geste dirigé contre un autre anti-traditionalisme au sein de l'écriture française, le nouveau roman. Dans le dernier numéro de la revue, l'un des chroniqueurs et théoriciens éminents de *Tel Quel*, Jean-Louis Houdebine, a observé que tant dans les écrits de Robbe-Grillet, « on serait à peine de trouver une seule remarque qui témoigne de « la vraie » connaissance de l'œuvre de Joyce, « pour *Tel Quel*, dès le début », le nom de Joyce a tenu « une importante valeur symbolique ». Pour *Tel Quel* (et en particulier pour Sollers), Joyce a fait partie de la ligne entre Mallarmé, Sade, Lautréamont, Artaud et Bataille, qui a été exemplaire d'un certain canon de la littérature moderniste qui rompt les codes classiques. L'introduction finit par présenter une vue d'ensemble des apparences de l'œuvre de Joyce dans les pages de la revue *Tel Quel* et une analyse des meilleurs essais sur Joyce de Houdebine. Plus, trois auteurs de *Tel Quel* sont distingués comme joyciens : Maurice Roche, Hélène Cixous et Philippe Sollers.

L'analyse de Maurice Roche (1925-1997) est focalisée sur ses trois premiers textes expérimentaux explicitement liées à *Tel Quel*, qui utilisent des récits déconstruits, la musique typographique, calembours étendus et défigurations systématiques de la page blanche» et néologismes verbaux Joycien pour communiquer la « danse de la mort » de notre civilisation. En *Compact* (1966), Roche s'appuie sur son expérience en tant que compositeur de musique pour structurer le roman des récits alternatifs, chacun ayant une voix spécifique ainsi qu'une typographie. L'histoire concerne un homme mourant, aveugle, dont le recours à l'imagination lui permet de créer des sensations érotiques comme il traite avec un collecteur de tatouages japonais qui cherche sa peau tatouée. *Circus* (1972) réduit encore le récit en présentant simplement le labyrinthe du cerveau rempli de lieux communs nocifs et annulés, un roman constitué de débris de romans. Sa présentation visuelle ressemble au manuscrit d'un livre relu et corrigé, prêt à être composé avec les erreurs et leurs corrections apparaissant ensemble sur les pages et donnant deux significations. Des références sexuelles et des insinuations sont présentes sur presque chaque page du texte, puis l'Eros de la langue est étroitement accompagné par Thanatos ou la mort. La dernière page comporte une image du crâne précédée par une inscription et une signature emblématique de Roche. *Codex* (1974) est une apocalypse schématique dans lequel un homme mourant médite sur les dernières choses d'une civilisation dont il parvient peu à peu à se représenter. Ici, souvent la langue devient une des équations chimiques et des symboles composées.

Encore une fois, l'accent est mis à l'intérieur du crâne, le fonctionnement de l'imagination, et la structuration du langage. La dimension apocalyptique du texte est ramenée à la longue « Cantate funèbre », qui est structuré par un jeu de mots transcription des sections d'une messe Requiem.

Hélène Cixous (\*1937) est une auteure d'un nombre incroyable d'œuvres de plusieurs genres (même hybride), le plus connu d'entre eux, la fiction, la théorie, le théâtre et livrets d'opéra. La portée et la complexité de l'ensemble des travaux de Cixous présente plusieurs défis difficiles pour tout résumé critique. D'abord, simplement sa productivité: elle a écrit plus de quarante œuvres d'une longueur d'un livre, plus d'une douzaine de grandes pièces de théâtre, et un grand nombre d'articles et de commentaires. Deuxièmement, elle travaille à brouiller les démarcations entre typiques effort critique et créatif. Malgré la commodité d'avoir une ligne de démarcation nette séparant sa fiction de ses entreprises théoriques et critiques, Cixous n'a jamais respecté ces catégories taxonomiques. Sa thèse de doctorat, publiée en 1968, *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement*, commence par examiner des thèmes choisis de l'œuvre de Joyce en utilisant une méthode prétendument emprunté à l'auteur lui-même. Si Joyce, dans *Ulysses*, son alter ego Stephen, a déployé une « méthode biographique » afin d'analyser la vie de Shakespeare à l'aide de ses écrits, puis pour Cixous, la vie et l'œuvre de Joyce sont consubstantielles, son fonctionnement au travail comme une copie de son vie et sa vie une répétition de son écriture. Tout comme le Joyce de Cixous a consacré toute une carrière d'écrivain à faire un lien entre la vie et l'art, tout comme font les œuvres de Cixous elle-même, même si dans un ensemble tout à fait différent de constructions culturelles, tendent vers ce même objectif. *Dedans* (1969), le premier texte romanesque de Cixous, tout comme son Joyce, est profondément autobiographique de façon complexe et indirect, s'occupant des forts sentiments de la narratrice évoqués par le décès de son père. *Dedans* est aussi un texte investi dans le thème de l'écriture, en parlant de venir à l'écriture et de la puissance précaire des mots à créer, à expliquer et à dire. Ce n'est que dans *Souffles* (1975) que la fiction de Cixous commence à prendre à bord d'autres niveaux de signification de production et de structuration narrative, ainsi que quelques expérimentations explicitement linguistiquement joycien. Dans son roman *Angst* (1977), Cixous traite de la rupture d'une relation d'amour, dont la douleur et l'angoisse ne sont pas exprimés en termes de représentation existentielles, mais dans un échange métaphorique de lettres; son propre *écriture féminine* engage à nouveau la critique de la psychanalyse freudienne.

Il est difficile d'exagérer l'importance de Philippe Sollers (\*1936) pour *Tel Quel*, un journal qu'il a co-fondé, édité et utilisé comme son porte-parole pour l'ensemble de son existence (1960-1982), non seulement comme un outil de diffusion de la fiction et la critique et théorie littéraire, mais aussi en tant que plate-forme pour propager ses convictions

politiques. Comme il montre l'exposé, pour Sollers, Joyce n'est pas seulement une source d'inspiration créatrice, mais un objet d'investigation critique et théorique. La création et la publication des *Nombres* (1968) a été marquée par de l'agitation et de la protestation sociale parmi les étudiants universitaires et les travailleurs en Mai 1968, en particulier à Paris, et la leçon que Sollers a appris, c'était que la marée politique tournait vers l'est, en particulier vers la Chine communiste du président Mao – et l'aspect visuel le plus saisissant du texte de *Nombres* sont les idéogrammes chinois qui le ponctuent tout au long. *Lois* (1972) a été écrit au cours d'une période éprouvante personnellement pour Sollers, au lendemain de la mort de son père en 1969, après quoi il a réécrit ce texte ensemble. Le texte peut être considéré aujourd'hui comme un appel à l'action pour les jeunes révolutionnaires à Paris, une répudiation des « lois » en faveur d'une action sans entrave, une politique textuelle. *Lois* continue la fragmentation des *Nombres*, tout en ajoutant la dimension sonore importante, présentant comme un élément majeur du point d'exclamation comme l'exemple d'un rythme percussif. *Lois* réécrit *Finnegans Wake* au moyen de deux stratégies. L'un est un hommage-cum-traduction de certaines sections de *Wake* et par emprunt et en réutilisant ses stratégies de composition, son projet d'écriture par lequel le texte est construit et reproduit. *H* (1973) est un texte dont l'aspect visuel le plus frappant, est son manque de ponctuation, ou division de paragraphe, avec lequel le texte se poursuit dans un ensemble de 185 pages. Tous les signes de ponctuation externes sont abandonnés, Sollers explique, afin que *H* deviennent injecté avec le rythme gestuel de l'écriture, ses effets mélodiques, et d'effectuer son mouvement non-linéaire à travers des thèmes, des allusions, des scènes du présent et du passé. De la forme adoptée par *H*, Sollers dit dans le texte, que le « monologue n'est pas intérieur » tel qu'il fut beaucoup utilisé par les premiers modernistes, qui ont souvent eu tendance à refléter une notion de subjectivité avant de langue, mais plutôt ce que Sollers appelle la « polylogue extérieure » (*H*, 42). La dimension joycienne cruciale de *H* n'est pas tant sa forme sans ponctuation que ses différents types de jeu avec son qui met l'auralité sur le premier plan du texte. *Paradis* (1980) peut être considéré comme consommation de l'ère *Tel Quel* et de l'écriture joycienne de Sollers ainsi que le début d'une nouvelle époque, liée à la revue *L'Infini*. Marquant le début de la phase de l'après-*Tel Quel* de Sollers, *Paradis* est aussi un tournant dans la direction opposée à la textualité matérialiste de Joyce vers une exploration plus poussée de l'oralité et l'auralité de la parole. Les romans de Sollers des années 1980 ont beaucoup changé. Depuis *Femmes* (1983), ils contiennent un langage qui est transparent, engagent voix narratives définissables, impliquent le développement des personnages, et l'intrigue et le format devient plus traditionnel à l'égard de la peine et de la structure de paragraphe. Pourtant, dans sa phase connectée avec la revue *Tel Quel*, Sollers est un auteur qui, plus ouvertement et résolument que tous les français avant-gardistes

David Vichnar : “L’AVANT-POSTMAN: JAMES JOYCE, L’AVANT-GARDE ET LE POSTMODERNE” –  
RÉSUMÉ FRANÇAIS

d’après-guerre, a fondé sa théorie et la pratique de la fiction sur l’héritage de la révolution joycienne du mot.

## **LE CHAPITRE VIII**

Le chapitre VIII présente une coda brève de la généalogie joycienne en discutant les auteurs post-2000 qui ont montré quelques affinités avec la néo-avant-garde joycienne. Steven Hall, David Mitchell et Tom McCarthy pour la Grande-Bretagne, David Foster Wallace, Kenneth Goldsmith et Mark Danielewski pour les États-Unis, et Philippe Hadengue et Henri Raczymow pour la France sont sélectionnés comme les auteurs qui continuent sur les traces des expérimentalistes devant eux, en apportant la tradition de la « révolution du mot » joycien à la présente.

## **LA CONCLUSION**

Finalement, la Conclusion revisite quelques conceptualisations du postmoderne dans la pensée littéraire anglo-américaine (Brian McHale, Ihab Hassan) et française (Jean-François Lyotard) des années soixante-dix et quatre-vingt pour montrer que le fantôme de l'écriture anormale de Joyce pose un défi sérieux à chaque théorie du postmoderne simplement en posant le remplacement du modernisme par le postmodernisme ou la succession entre ces deux termes historiques. En montrant la singularité et anomalie de Joyce dans la pensée de Jean-François Lyotard, la Conclusion pose Joyce et sa poétique matérialiste comme le meilleur exemple d'une continuation entre modernisme et postmodernisme, un vrai « avant-postman ».