



HAL
open science

Parade's End de Ford Madox Ford : vers une esthétique de la crise

Isabelle Brasme

► **To cite this version:**

Isabelle Brasme. Parade's End de Ford Madox Ford : vers une esthétique de la crise. Presses universitaires de la Méditerranée, 2016, 978-2-36781-188-8. 10.4000/books.pulm.10483 . hal-04145518

HAL Id: hal-04145518

<https://hal.science/hal-04145518v1>

Submitted on 29 Jun 2023

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

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



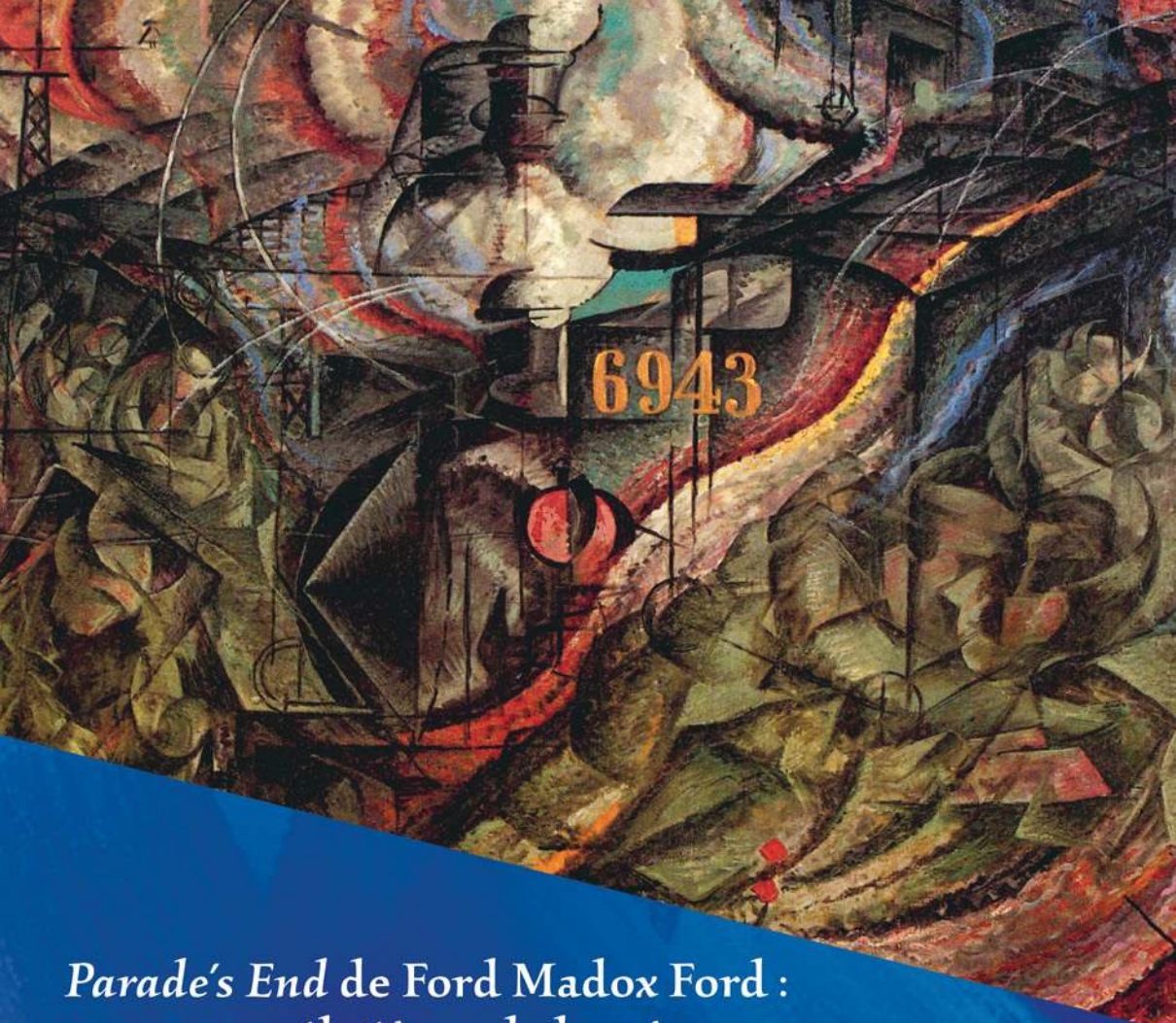
Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

RÉSUMÉS

Ford Madox Ford occupa une place majeure mais paradoxale au sein du modernisme. Les résistances à inscrire Ford dans le canon moderniste peuvent s'expliquer par la difficulté à réconcilier les contradictions de son œuvre et à en dégager un système esthétique stable. L'ambivalence se retrouve au cœur de sa tétralogie *Parade's End*. La dialectique est irréconciliable entre la chimère d'un passé venant habiter le présent et la rupture dont cette chimère est le symptôme. Ce travail explore la tension entre hommage et dérision qui caractérise *Parade's End*. La nostalgie d'une idéologie stable, d'un récit satisfaisant les attentes du lecteur et d'un sujet unifié est simultanément sublimée et tournée en dérision. Le texte témoigne d'une réticence à dénouer les apories qu'il génère. Cette mise en crise ne débouche donc pas sur l'élaboration d'un système alternatif ; elle ne débouche pourtant pas sur du vide, mais sur un système dont nous devinons les contours. Le texte est en perpétuel mouvement vers une esthétique qu'il suggère en creux. La dimension fondamentale de négativité imprime au texte un paradoxal dynamisme.

ISABELLE BRASME

Isabelle Brasme est ancienne élève de l'École normale supérieure et maître de conférences en littérature britannique à l'université de Nîmes ; elle est également membre de l'équipe de recherche EMMA de l'université Paul-Valéry Montpellier 3.



Parade's End de Ford Madox Ford : vers une esthétique de la crise

Isabelle BRASME

*... your presence
me for your once unfulfilled
in wishing to conclude with
the late and lucky accident
befel our Maria - I have
a draught on our bank,
found, which I'll build
me in treating you to the
... at least ...
Your own
Thursday*



Presses universitaires de la Méditerranée

Parade's End
de Ford Madox Ford :
vers une esthétique de la crise

Collection « Horizons anglophones »

Direction collégiale

Comité scientifique

Vincent Dussol, Jean-Michel Ganteau, Judith Misrahi-Barak,
Anne-Marie Motard, Christine Reynier

La collection « Horizons anglophones » publie des recueils et des monographies en anglais et en français dans les domaines des littératures, arts, cultures et sociétés des pays anglophones. Elle se décline en quatre séries :

- *PoCoPages*, anciennement « Les Carnets du Cerpac », a pour vocation de faire découvrir les littératures, arts et cultures dans la sphère des études postcoloniales.
- *Politiques et Sociétés* vise à observer les évolutions récentes des sociétés contemporaines dans une perspective pluridisciplinaire et comparative.
- *Present Perfect*, créée en 2005, publie des volumes qui ouvrent des perspectives originales sur la littérature et les arts britanniques du XIX^e siècle jusqu'à nos jours.
- *Profils américains* a publié entre 1991 et 2011 vingt-deux volumes dont chacun était consacré à un écrivain américain. Souhaitant ne plus se limiter à la critique littéraire, la série s'ouvre dorénavant aux autres domaines de la culture américaine (arts, cinéma, musique, etc.).

Cette collection, dirigée par des membres d'EMMA (équipe « Études Montpelliéraines du Monde Anglophone »), a pour ambition de réunir des contributions de spécialistes du monde entier et de favoriser le dialogue dans ces domaines de recherche.

« Horizons anglophones »

Série *Present Perfect*

Parade's End
de Ford Madox Ford :
vers une esthétique de la crise

Isabelle BRASME

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE

Mots-clés :
idéologie, impressionnisme littéraire, modernisme, première guerre mondiale, sujet,
tradition.

Illustration de couverture :
Umberto BOCCIONI, *Stati d'animo : Gli addii* [États d'âmes : Les Adieux], 1911.

Tous droits réservés, PULM, 2016.
ISBN 978-2-36781-188-8

Sommaire

Remerciements	9
Abréviations	11
Introduction	13
L'identité collective en question	23
Au miroir du passé	25
1 Continuité et circularité	25
2 L'idéal de l' <i>Englishness</i>	29
3 Le patrimoine en question	40
L'éclatement des positions idéologiques	53
1 L'utopie passéiste	54
2 La femme, espace de projection des ambivalences idéologiques	57
3 Tietjens : un système de pensée contradictoire et instable	69
4 Les espaces, projections idéologiques du rapport au temps	80
Le passé des mots : traditions linguistiques et littéraires	87
1 La philologie, reflet ou façade de l'identité	87
2 De la citation au <i>topos</i>	94
3 Irrévérances citationnelles	103
Écriture du passé, texte en devenir	113
Une écriture de l'éternel retour	115

1 Le passé, matrice textuelle	115
2 Une écriture musicale : du ressassement au renouveau	124
Une écriture de l’empreinte	141
1 L’impressionnisme selon Ford : de la théorie à la pratique	142
2 Un réalisme d’un nouvel ordre	148
3 Apories impressionnistes	160
Éclatements et torsions du texte	169
1 Fragmentation du texte, éclatement des intertextes	170
2 Le métatexte, ou les torsions du texte	190
3 Vers une esthétique de l’interstice	203
Un sujet chrysalide	227
Sujet démultiplié, sujet éclaté	229
1 Vertiges de Narcisse	229
2 Un sujet fragmenté	240
3 Un sujet déchiré entre passé et présent	247
4 Des coquilles vides	250
Des sujets-objets : mise en crise du sujet ontologique	263
1 Une inversion d’attributs du sujet à l’objet	263
2 Prothèses du sujet	276
Un sujet inchoatif	293
1 Une dynamique d’inversion	293
2 Une épiphanie en éternel suspens	301
3 L’humilité assumée	306
Conclusion	317
Bibliographie	321
Index	339

Remerciements

Cet ouvrage n'aurait pas vu le jour sans Catherine Bernard, qui, entre 2005 et 2008, a dirigé le travail de thèse dont il est issu. Je la remercie vivement pour les conseils éclairés et stimulants qu'elle m'a prodigués. Ses exigences et son intégrité en matière de recherche continuent de guider mon parcours.

Deux chercheurs ont en outre particulièrement influencé mes orientations. Pour avoir enseigné des cours d'agrégation inoubliables sur *Women in Love* il y a maintenant plus d'une décennie, André Topia a grandement contribué à faire naître mon intérêt pour la période moderniste; il tint à ce titre une part indéniable dans le choix de ce qui s'est peu à peu imposé comme ma période de recherche de prédilection. Je lui suis extrêmement reconnaissante pour l'enthousiasme avec lequel il a bien voulu lire le travail de thèse qui fut à l'origine de cet ouvrage; ses remarques lumineuses et constructives m'ont aidée à élaborer ce dernier. Bien qu'il nous ait quittés en 2014, André Topia continue d'influencer les jeunes chercheurs qui eurent la chance de croiser sa route. D'autre part, Max Saunders, en jouant un rôle moteur dans le renouveau des études fordiennes grâce à l'apport inégalé de sa monographie sur Ford, l'énergie constante qu'il a insufflée à la société Ford Madox Ford qu'il a fondée en 1997, mais aussi sa bienveillance envers les jeunes « *Fordies* », a joué un rôle majeur dans le développement de mon intérêt et de mon affection pour Ford.

Je souhaite également exprimer ma gratitude à la Ford Madox Ford International Society, dont les membres contribuent chacun à rendre les conférences annuelles et l'avancée de la recherche sur Ford enthousiasmantes. Que soient en particulier remerciés Sara Haslam, Ash Chantler, Rob Hawkes, Stephen Rogers et John Attridge pour leur amitié, nos discussions, et nos diverses collaborations scientifiques.

Devenue maître de conférences à l'université de Nîmes en 2009, j'ai à cette occasion eu la chance d'être accueillie au sein de l'équipe E.M.M.A. de l'université Paul-Valéry —Montpellier 3, une équipe chaleureuse et riche en activités stimulantes. La directrice d'E.M.M.A., Christine Reynier, ainsi que Jean-Michel Ganteau, m'ont accueillie de manière particulièrement bienveillante. C'est Christine Reynier qui m'a encouragée à publier cet ouvrage et je l'en remercie vivement. Je remercie également E.M.M.A. d'avoir financé la publication de ce volume.

Je tiens aussi à remercier Jean-Louis Brunel, pour nos conversations passionnantes sur Ricœur, Deleuze, Gaddis, le modernisme, le post-modernisme, et la frontière ténue qui les sépare.

Last but not least, ma gratitude va à Sébastien, relecteur opiniâtre et soutien constant ; et Flora, qui demeure tout de même intriguée par tous ces livres en « manglais » qui forment mon pain quotidien.

Abréviations

SDN *Some Do Not . . .* (1924)

NMP *No More Parades* (1925)

AMCSU *A Man Could Stand Up*– (1926)

LP *Last Post* (1928)

L'édition utilisée pour la tétralogie qui compose ces quatre volumes est : *Parade's End, Londres* : Penguin Classics, 2002.

En raison de contraintes typographiques propres à l'éditeur, les idiosyncrasies de ponctuation du texte fordien, en particulier l'usage particulier des espaces entre les points de suspension, n'ont pas pu être conservées dans les citations.

Introduction

En substituant à son nom de naissance, Ford Hermann Hueffer, le pseudonyme sous lequel il demeure aujourd'hui connu, Ford Madox Ford renia une filiation pour en reconnaître une autre. Abandonnant son patronyme, il revendiqua ainsi son autonomie par rapport au legs paternel, dont la transmission du nom est la marque la plus immédiate. Mais son choix le relia à une autre ascendance : celle de son grand-père maternel, le peintre préraphaélite Ford Madox Brown. Ford fit ainsi acte de renouveau tout en affirmant son inscription dans une lignée esthétique dont il ne cessa de reconnaître l'influence sur son art.

Du fait de cette relation contradictoire à son legs esthétique, il est peu aisé de situer Ford Madox Ford au sein du modernisme. Éditeur et promoteur de jeunes talents¹, Ford fut proche de divers courants dits modernistes, tels que l'imagisme ou le vorticisme. Il écrivit régulièrement dans des revues modernistes et encouragea nombre de jeunes auteurs à travers une correspondance soutenue avec ces derniers, et en organisant fréquemment des réceptions littéraires et artistiques. Cependant, outre que cette association concerne au premier chef son œuvre poétique, il est possible d'argumenter que l'œuvre romanesque de Ford se rattache autant à l'esthétique propre à une génération d'auteurs antérieure (notamment James et Conrad) qu'à une esthétique moderniste. À cela s'ajoute la formidable influence du cercle artistique et littéraire qui se réunissait à la fin du dix-neuvième siècle autour de son grand-père, le peintre préraphaélite Ford Madox Brown, et qui comprenait entre autres Dante Gabriel et Christina Rossetti, Tennyson, Ruskin, Carlyle. La notion d'héritage esthétique chez Ford n'est pas

1. D. H. Lawrence, Wyndham Lewis et Ezra Pound n'avaient ainsi que peu de publications à leur actif avant d'être mis à l'honneur par *The English Review*. Voir notamment Max SAUNDERS, *Ford Madox Ford : A Dual Life*, vol. 1, Oxford : Oxford University Press, 1996, p. 249.

simplement figurée : l'ascendance est aussi littérale. Cette particularité d'une succession littéraire venant prolonger le legs familial peut expliquer l'attitude singulière de Ford au sein des mouvements de son temps : bien qu'enthousiaste devant l'expérimentation, il se refusait catégoriquement à renier son héritage esthétique et littéraire.

De fait, si Ford occupa une place majeure au sein du modernisme, sa position n'en fut pas moins paradoxale : son rôle d'éditeur en témoigne. Les revues dont il fut le fondateur et l'éditeur, l'*English Review* et plus tard la *transatlantic review*¹, firent ainsi voisiner des textes d'auteurs reconnus comme James et Hardy avec ceux d'auteurs nouveaux, considérés aujourd'hui comme des figures essentielles du canon moderniste : D.H. Lawrence, Ezra Pound, Wyndham Lewis, E. M. Forster, ou encore James Joyce, qui considérait Ford comme le « parrain » de *Finnegans Wake*². L'ancrage de Ford dans le contexte littéraire de son époque est donc caractérisé par un battement entre l'hommage à ses ascendances artistiques et la fascination enthousiaste pour les démarches de rupture qui caractérisent les mouvements modernistes.

C'est alors que se pose la question fondamentale de la position de Ford par rapport au canon moderniste ; celle-ci eut en effet des conséquences essentielles sur la réception critique de l'auteur. Ford fut jusqu'à la fin du vingtième siècle largement négligé dans l'histoire de la critique moderniste ; la réception de son œuvre se fit en marge des processus de canonisation dont firent l'objet les auteurs modernistes considérés comme majeurs. Aujourd'hui, Ford a été largement réhabilité ; sous l'impulsion de Max Saunders et de la International Ford Madox Ford Society³, qui se réunit en colloque et publie des actes tous les ans, et de ses membres de plus en plus nombreux et productifs, l'importance de Ford au sein de la littérature anglaise du début du vingtième siècle ainsi que dans la recherche actuelle n'est plus à démontrer. Ce renouveau des études fordiennes, cependant, n'a été entamé qu'en 1997, date de la création de la IFMFS ; et n'a pris son essor que dans les années 2000. Comment expliquer que Ford fut pendant si longtemps considéré comme un auteur mineur au sein du canon

1. L'*English Review* parut de décembre 1908 à février 1910 ; la *transatlantic review* parut en 1924.

2. C'est Ford qui, pour la parution d'un extrait dans *the transatlantic review*, donna à *Finnegans Wake* le titre de « Work in Progress ». Joyce affirma qu'il avait accepté d'être le parrain de la fille de Ford pour remercier Ford d'avoir parrainé cette œuvre. Voir notamment MIZENER, *The Saddest Story : A Biography of Ford Madox Ford*, New York : Carrol & Graff, 1985, p. 330.

3. <http://www.fordmadoxfordsociety.org/>.

moderniste, alors qu'il fut une figure incontournable dans l'activité artistique des milieux modernistes

Ce paradoxe pourrait s'expliquer par la difficulté à réconcilier des contradictions inhérentes à l'œuvre de Ford : celles-ci rendent hasardeuse toute tentative de situer l'auteur de façon stable au sein des courants modernistes. L'ambivalence et l'instabilité se retrouvent de fait dans le projet esthétique de l'auteur et tout particulièrement dans l'œuvre majeure que constitue *Parade's End*.

La tétralogie que Ford publia entre 1924 et 1928 et qui est composée des romans *Some Do Not . . .*, *No More Parades*, *A Man Could Stand Up* — et *The Last Post*, décrit la fin d'une époque. Comme son titre le laisse entendre, *Parade's End* montre la déliquescence d'une société et de ses valeurs, déliquescence à la fois mise au jour et précipitée par la première guerre mondiale. *Parade's End* peut se définir en partie comme une fresque de l'anglicité à l'épreuve de la première guerre mondiale. Ford y dépeint des personnages des classes supérieures ; il explore leur rapport contrasté à l'idéologie d'avant-guerre et leurs réactions diverses à la première guerre mondiale et aux changements qui l'accompagnent. La guerre est certes au centre de la tétralogie, mais *Parade's End* ne s'y résume pas : elle fait davantage office de révélateur que d'élément déclencheur des bouleversements idéologiques, esthétiques, psychologiques et épistémologiques dont le roman se fait le témoin. La partie de la narration qui se passe sur le front est d'ailleurs encadrée par l'avant-guerre, durant laquelle se déroule la première partie du premier roman, et l'après-guerre, dans tout le dernier tome.

L'expérience et le concept de fin constituent des notions clés dans la compréhension de l'esthétique de Ford ; elles sont corrélées par la nostalgie. Le regret d'un âge d'or révolu qui transparaît dans les quatre romans leur insuffle une atmosphère de « fin de siècle », en décalage avec l'époque à laquelle ils furent rédigés — tout comme le personnage principal, Tietjens, présenté régulièrement comme tout droit sorti du dix-huitième siècle, est en décalage dans la société de son temps. Mais le ressassement est inséparable d'un mouvement de rupture : la nostalgie d'un temps advenu contribue précisément à mettre en lumière sa caducité. Il s'opère dans *Parade's End* une dialectique irréconciliable entre la chimère d'un hiatus résorbé avec le passé, et la rupture consommée dont cet éternel regret est le symptôme. La tension entre les velléités de retour en arrière et l'impératif d'aller de l'avant s'avère irréductible.

Parade's End décrit de fait à de multiples égards un rapport contradictoire à l'héritage et plus généralement au passé. Le rapport des personnages au passé se caractérise par la réflexion du passé — au double sens de réverbération et de pensée, de reproduction du passé et d'attention extrême à la mémoire et aux réminiscences. Le rattachement constant à un héritage et à une lignée, ainsi que le respect de traditions sociales et littéraires, représentent une stratégie multiple : ils sont tout d'abord un moyen pour l'individu de définir son identité à l'aune de valeurs fixées par la tradition et dont le caractère advenu leur confère une stabilité rassurante ; cette démarche garantit, du moins en surface, la légitimité de cette identité, au sein d'un présent fluctuant et caractérisé par le doute. En outre, le rattachement au passé semble garantir une stabilité rassurante en vue d'un futur rendu encore plus incertain par la guerre. C'est pourquoi les personnages n'ont de cesse de revendiquer leur héritage à la fois familial, culturel et national, en soulignant leur appartenance à une lignée et en réglant leur action sur des modèles passés : ils se livrent à une « parade » constante. Cette démarche se généralise au point de laisser place à la réflexivité : dans leur tentative de s'assurer une identité parfaitement stable, les personnages ne cessent de faire retour sur eux-mêmes. Mais Ford — nous le verrons — aime à multiplier les métaphores textuelles ; celles-ci nous seront également nécessaires pour nous permettre d'appréhender les modalités de fonctionnement de l'œuvre. Ainsi, outre le paradigme de la réflexion, les processus opiniâtres de retour en arrière évoquent également l'image d'une boucle fermée sur elle-même, et par conséquent se révèlent stériles puisqu'ils ferment la voie à tout mouvement vers l'avant.

Le retour sur soi se colore par extension de nuances inquiétantes : le ressassement devient hantise. Les personnages présentés négativement, tels que le couple Macmaster et leur cénacle, se caractérisent par une attitude figée et un repli constant sur le passé. La reproduction du passé, pour attrayante et rassurante qu'elle puisse paraître, porte donc en elle une menace mortifère. Le passé ne vient plus simplement habiter le présent, mais le hanter. Les images de spectre et de hantise s'avèrent de fait des opérateurs textuels essentiels.

La vision de la modernité n'est quant à elle pas plus rassurante : elle apparaît partout grimaçante dans les quatre romans, par opposition à un passé figurant un âge d'or. De fait, bien que les personnages nous semblent au premier abord tournés entièrement vers le passé, leur rapport au temps s'avère en réalité plus complexe au fil du récit.

Cette ambivalence temporelle est également à l'œuvre dans la technique narrative : si la figure la plus saillante y est l'analepse, le récit est cependant également émaillé de prolepses majeures annonçant des événements à venir. Le texte connaît également dans une certaine mesure le processus réflexif qui caractérise certains personnages. La réflexivité en littérature, lorsqu'elle conduit à la pratique du méta-texte, est considérée comme un trait fondamental de l'écriture moderniste¹. Or, l'ironie, en introduisant un regard décalé, brise le processus de ressassement du passé et d'auto-*mimesis* des personnages et de l'écriture : elle permet d'enrayer le mouvement de réflexion en infléchissant les perspectives.

Mais l'ironie qui caractérise *Parade's End* n'opère pas de la même façon que chez d'autres modernistes. Si l'ironie constitue une stratégie moderniste, sa mise en pratique spécifique dans la tétralogie diffère des modalités dont les canons modernistes nous ont donné l'habitude. La réflexivité critique qu'elle induit chez Ford n'a en effet pas le pouvoir libérateur qu'elle comporte notamment chez Joyce. Au lieu de déboucher sur une épiphanie qui générerait une forme nouvelle et triomphante, l'ironie au contraire court-circuite obstinément la mise en place d'une esthétique stable et convaincante. L'ironie est un des lieux textuels où se jouent tout à la fois le lien et l'écart entre le projet esthétique de Ford et les canons modernistes. Elle est inséparable de la dimension d'humilité qui apparaîtra au cours de cette étude comme une orientation majeure de l'écriture de *Parade's End*.

Comment maintenir une relation au passé dans un monde proclamé comme « moderne », et marqué de fait par de nombreux changements ? Du point de vue littéraire, comment une écriture qui reflète continuellement l'influence d'œuvres et d'esthétiques plus anciennes peut-elle prendre place au sein des mouvements dits « modernistes », fondés sur l'idée de rupture avec tout ce qui a précédé ? En effet, la pratique de l'intertexte dans *Parade's End* se distingue elle aussi, nous le verrons, de celle des textes modernistes canoniques.

« Moderne », « moderniste » : la distinction et la question des définitions respectives de ces deux notions sont de fait présentes en filigrane dans la tétralogie, et elles imposeront de considérer ces termes avec prudence. Modernité et modernisme ne se superposent pas chez Ford,

1. C'est la position défendue par Patricia Waugh dans *Metafiction : the Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, 1984 ; Londres : Routledge, 1996.

et la complexité de son traitement de l'une et de sa relation à l'autre s'en voit redoublée.

L'écriture de Ford apparaît à de nombreux égards comme transitionnelle. Un des objectifs de cette étude sera donc d'examiner comment, tout en restant fidèle au passé, Ford négocie avec la notion de rupture essentielle — ou tout au moins d'expérimentation — qui fonde les mouvements dits « modernistes ». De quelle manière l'écriture résout-elle — ou peut-être, précisément, choisit-elle de ne pas résoudre — ce qui dans *Parade's End* apparaît comme l'impasse d'une division entre tradition et modernité ? Le texte témoigne en effet d'une réticence à dénouer les apories qu'il met au jour : celle-ci se traduit notamment par l'impossibilité d'établir dans *Parade's End* une ligne de partage stable entre les valeurs de la tradition et celles de la modernité. La dimension fondamentale de négativité imprime en effet au texte un paradoxal dynamisme.

La question de l'aporie esthétique dans *Parade's End* est redoublée par la problématique posée par la guerre. Avec Virginia Woolf, Ford fut l'un des premiers auteurs à thématiser le caractère irreprésentable de la guerre. Il perçut très tôt les conséquences qu'allait avoir la Grande Guerre sur la définition du monde moderne, sur la psychologie mais aussi — et par conséquent — sur l'écriture. Entre le moment de l'éclatement de la guerre et la rédaction de *Parade's End*, Ford fut constamment déchiré entre l'impératif d'écrire la guerre et l'impossibilité de la rendre dans un medium préexistant. *Parade's End*, fruit d'une longue gestation, explore et met à l'épreuve la résolution éventuelle de cette tension qui débouche sur une crise de l'esthétique.

Une étude de *Parade's End* prenant pour point d'ancrage la façon dont la mise en crise de toute aspiration à un système — idéologique, esthétique, ontologique — s'inscrit et s'écrit dans l'œuvre m'est donc apparue pertinente, non seulement parce que ce motif se manifeste tout au long du roman, mais aussi parce qu'il est visible à tous les niveaux de l'œuvre : les personnages comme la narration n'ont de cesse de se définir à l'aune d'une lignée qui leur préexiste. Or, c'est précisément cette représentation de la tradition qui me semble donner lieu à une écriture novatrice dans *Parade's End* : c'est au travers d'un rapport spécifique à la tradition que s'esquisse une esthétique de la rupture. Pour autant, ce caractère novateur qui semble rattacher la tétralogie à l'impératif de nouveauté propre au modernisme, ne peut s'expliquer uniquement en termes modernistes. Tout ce qui est nouveau, moderne ne participe évidemment pas pour autant d'une

esthétique moderniste ; Ford nous invite de fait constamment à reconsidérer les traits qui ont été acceptés par la tradition critique comme constitutifs du canon moderniste.

Ford a largement contribué à définir un mouvement dont il est cependant demeuré le seul véritable représentant en compagnie de Conrad (ce dernier ne s'y est d'ailleurs pas toujours reconnu) : l'impressionnisme littéraire, qu'il a cherché à définir dans nombre de ses écrits théoriques¹. Puisque l'impressionnisme conçu par Ford s'attache non à la narration d'une histoire, mais à sa réverbération dans la conscience des personnages, la narration est nécessairement rétrospective : l'événement a déjà eu lieu et c'est son effet que le texte s'attache à rendre. Cette importance accordée à la temporalité et aux processus mémoriels rejoint les préoccupations de nombre d'écrivains modernistes tels que Eliot², Woolf, Joyce ou Pound. Ce rattachement à l'impressionnisme littéraire nécessite cependant d'être nuancé, tant Ford n'a cessé de redéfinir une esthétique qu'il élaborait au fur et à mesure de ses expérimentations en écriture.

Il m'est donc apparu nécessaire d'explorer la façon dont *Parade's End* s'écrit sur le mode de la tension entre hommage et dérision. *Parade's End* tout à la fois sublime et tourne en dérision la nostalgie d'une idéologie stable, d'un récit satisfaisant les attentes du lecteur, et d'un sujet qui se laisse appréhender de façon unifiée. Or, la mise en crise d'un système esthétique va nécessairement impliquer la mise en crise du sujet, laquelle est mise en œuvre par la narration. Ce sont ces trois dimensions — idéologique, esthétique et ontologique — qui constitueront les trois volets de mon étude.

Comme il apparaîtra dans une première partie, c'est tout d'abord le culte du passé qui est mis en question de multiples façons, au moment même où il est posé comme la clé de voûte du système idéologique représenté dans le roman. La subversion des valeurs idéologiques débouche elle-même sur une mise en crise du récit qui fera l'objet d'un deuxième volet : si la collectivité ne repose plus sur un système stable, elle impose la remise en question des façons de la dire.

1. Voir en particulier Ford Madox FORD, « On Impressionism », *Poetry and Drama* 2.6, June-December 1914, et *Joseph Conrad : a Personal Remembrance* (1924), édités par Frank MacShane dans *Critical Writings of Ford Madox Ford*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1964, p. 33-55 et 72-88 ; ainsi que *The March of Literature : From Confucius' Day to Our Own* (1938), Normal : Dalkey Archive Press, 1994.

2. Voir en particulier T.S. ELIOT, « Tradition and the Individual Talent », *Selected Essays 1917-1932*, Londres : Faber and Faber, 1932.

Le mouvement de vibration incessante qui caractérise les orientations esthétiques de *Parade's End* comporte à son tour des conséquences sur la représentation du sujet. De fait, le sujet comme instance narrative est la manifestation du sujet comme instance ontologique. Je m'y intéresserai dans la troisième et dernière partie de cette étude. À l'instar du projet idéologique et esthétique de Ford, le sujet qui émerge de l'écriture de *Parade's End* se laisse donc difficilement saisir. Le sujet fordien est fragmenté et démultiplié. Dans *Parade's End*, la mise en crise du sujet forme une partie intégrante de l'instabilité esthétique. Mais l'aliénation du sujet, loin d'être appréhendée négativement, nous révélera la façon dont le texte parvient à un au-delà de la négativité en laissant le projet esthétique résolument ouvert.

Une telle instabilité impose une approche qui soit à la fois éclectique et périphérique. De même que Ford puise à une multitude d'influences et de messages, de même, cette étude a nécessité de s'appuyer sur un éventail varié d'outils critiques. D'autre part, puisque c'est dans le manque et l'écart que se joue la puissance de son écriture, cette esthétique en creux ne peut se laisser saisir que de façon indirecte et périphérique, en explorant avant tout ce qu'elle n'est pas.

L'identité collective en question

Dans l'ensemble de *Parade's End*, le présent se donne essentiellement à voir à travers le spectre du passé. Le rattachement constant à une lignée et à un patrimoine, doublé du respect de traditions sociales et littéraires, est un moyen pour l'individu de définir son identité à l'aune d'héritages multiples et d'en garantir ainsi la légitimité et la stabilité.

Néanmoins, le lignage menace sans cesse d'être rompu ; l'attachement aux conventions et aux modèles du passé, s'il est présenté comme rassurant, apparaît simultanément sous un jour mitigé. La tradition est mise en question de multiples façons au moment même où elle est posée comme le fondement du système idéologique présenté comme dominant dans l'univers du roman. Le rapport de chaque personnage à un système idéologique fondé sur le culte du passé révèle une variété de postures plus ou moins distanciées, de perspectives plus ou moins obliques. Les conventions et la tradition constituent un véritable actant au sens greimassien¹ : c'est autour de cet axe que s'articule l'action de tous les personnages, soit pour s'y conformer, soit pour les contester.

Il apparaîtra que la subversion des valeurs se fait jour à travers l'impossibilité de voir se dessiner un positionnement idéologique stable et univoque au sein de la narration.

1. Algirdas Julien GREIMAS, *La sémantique structurale*, 1966, Paris : Presses universitaires de France, 2002.

Au miroir du passé

1 Continuité et circularité

1.1 Lignage et continuité

La notion d'héritage joue un rôle fondamental dans la tétralogie en ce qu'elle permet aux personnages de se rattacher à leur passé, voire à ce qui précède leur propre existence, et de s'inscrire ainsi dans une continuité. Le caractère primordial de l'ascendance transparait dès les premières pages de la tétralogie : la présentation des protagonistes débute en effet par la mention de leur lignage. Tietjens est ainsi défini en premier lieu par sa filiation : « *The youngest son of a Yorkshire gentleman, Tietjens himself was entitled to the best — the best that first-class offices and first-class people could afford* » (SDN 5). Le terme « *entitled* » donne à sentir la trace d'un système de droits féodaux qui semble continuer à régir les relations sociales. En outre, la syntaxe n'est pas anodine : le lignage transcende l'identité puisqu'il est mentionné avant le patronyme même ; et c'est bien lui qui conditionne toute la description qui suit, au sein de ce chapitre liminaire de la tétralogie. L'appartenance à une famille dotée d'un passé ancestral transcende l'identité individuelle conférée par le nom : il est significatif que le prénom du personnage central, Christopher, ne soit mentionné qu'à la quatrième page du roman. Par la suite, ce prénom ne sera guère mentionné que pour différencier Christopher de son frère, Mark. Aux yeux des personnages, du lecteur, comme aux siens propres, Christopher Tietjens est avant tout « Tietjens », c'est-à-dire le membre d'une famille — membre générique, en quelque sorte. Cette caractérisation prééminente par l'ascendance se retrouve tout au long de la tétralogie. Ainsi, cette omniprésence du lignage est encore soulignée par Valentine dans le dernier tome de *Parade's End* :

It was astonishing the descents they all had ! She herself was descended from the surgeon-butler to Henry VII — Henry the Somethingth. And of course from the great Professor Wannop, beloved of lady-educators and by ladies whom he had educated. ... And Christopher was eleventh Tietjens of Groby with an eventual burgomaster of Scheveningen or somewhere in some century or other : time of Alva. Number one came over with Dutch William, the Protestant Hero ! (LP 811)

L'individu est défini avant tout par son ascendance, par un passé qui lui préexiste : l'être est ainsi déterminé comme à rebours. L'attachement à la tradition correspond à l'aspiration de chaque personnage à définir son identité sociale grâce à la référence à des repères issus du passé, garants de stabilité. La période de bouleversements économiques et sociaux que constituent la fin du dix-neuvième et le début du vingtième siècle s'est en effet accompagnée d'une difficulté pour l'individu à se situer au sein d'une société en mutation. Allan Bullock le constate dans un article évoquant le climat culturel et individuel qui a présidé à l'émergence des mouvements modernistes :

The transformation of Europe by industry and empire during the latter part of the nineteenth century produced far-reaching social and political changes. The great estates of the European aristocracy, all the way from Scotland to Hungary, from Spain to Russia, were still intact. But ancient families kept strange company now, a hybrid society with wealth as its single common denominator, arrogant and ostentatious in the vulgarity of its taste, the world of the Ritz, Monte Carlo, Deauville and Biarritz, with Queen Victoria's son, Edward VII, as its royal patron. Below the top, Europe remained a society governed by class distinction, with undisguised inequality between rich and poor. The difference between the leisured and the working classes found expression not simply in their clothes, their food, their housing and their education, but in their physical appearance and mentality¹.

Face aux changements sociaux provoqués par les mutations industrielles, les personnes « établies » aux commandes de l'Etat (*Establishment*) durcissent encore davantage leur positionnement, et surtout leur *habitus*, afin d'asseoir ou de réasseoir leur différence par rapport aux nouvelles classes inférieures. Selon Bourdieu, les individus agissent selon les structures de l'environnement dans lequel ils

1. Allan BULLOCK, « The Double Image », dans Malcolm BRADBURY et James MACFARLANE, *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, Harmondsworth : Penguin, 1991, p. 60-61.

évoluent¹. Ces structures génèrent des dispositions, *habitus*, qui vont façonner la perception du monde par un individu et sa façon d’y réagir. La conclusion de la description fournie par Allan Bullock rejoint la notion d’*hexis* telle qu’elle a été développée par Pierre Bourdieu : celle-ci est *habitus* fait corps. « L’*hexis* corporelle est la mythologie politique réalisée, *incorporée*, devenue disposition permanente, manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et, par là, de *sentir* et de *penser*². »

Cependant, cette nécessité de se rattacher au passé connaît des causes plus profondes que le tournant du siècle. Ford était un averse lecteur d’Edmund Burke, souvent considéré comme l’initiateur du conservatisme en Grande-Bretagne. L’influence de Burke se retrouve dans le toryisme de certains personnages de *Parade’s End*, à commencer par celui du protagoniste, Christopher Tietjens. Selon Burke, la Révolution Française défiait les lois de la nature : « *Every thing seems out of nature in this strange chaos of levity and ferocity*³. » La Révolution n’est pas « naturelle » en ce qu’elle rompt tout lien avec l’expérience, le passé : « *you chose to act as if you had never been moulded into civil society, and had every thing to begin anew*⁴ ». Burke définit *a contrario* sa propre vision de la politique et de l’histoire, du vivre ensemble dans la continuité du passé ; en particulier, il insiste sur la nécessité de gouverner de façon analogue au fonctionnement d’une famille, d’une lignée. La notion de l’héritage est en effet martelée dans son ouvrage : « *the idea of inheritance furnishes a sure principle of conservation, and a sure principle of transmission ; without at all excluding a principle of improvement*⁵ ».

1.2 La mise en scène du passé : circularité et réflexivité

Face à la perte de repères du monde en transition au tournant du siècle, le retour du même s’avère donc un recours commode et rassurant puisqu’il permet d’établir un lien, une continuité avec un passé

1. « Les structures qui sont constitutives d’un type particulier d’environnement [...] produisent des *habitus*, systèmes de *dispositions durables*, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c’est-à-dire en tant que principe de génération et de structuration de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement “régliées” et “régulières” sans être en rien le produit de l’obéissance à des règles. » Pierre BOURDIEU, *Esquisse d’une théorie de la pratique*, Paris : Seuil, 2000, p. 256.

2. Pierre BOURDIEU, *Le sens pratique*, Paris : Éditions de Minuit, 1980, p. 117.

3. Edmund BURKE, *Reflections on the Revolution in France*, 1790, Oxford : Oxford University Press, 1999, p. 10.

4. *Ibid.*, p. 36.

5. *Ibid.*, p. 33.

stable — ou tout au moins stabilisé par une recréation rétrospective idéalisante, et qui n'est à ce titre jamais qu'une construction. Étymologiquement, l'iden-tité consiste dans la permanence du même. La recherche identitaire, la tentative par l'individu de se définir socialement dans un monde où les frontières entre les classes sont devenues de plus en plus mouvantes depuis le dix-huitième siècle, est un trait récurrent de la littérature britannique. Néanmoins, un glissement peut s'observer chez Ford : plutôt que l'identité, c'est l'*apparence* d'une identité que la plupart des personnages s'attachent à définir et à maintenir dans *Parade's End*. Cette démarche est illustrée jusqu'à la caricature par le couple que forment Vincent Macmaster et Edith Ethel Duchemin-Macmaster. Leur mode de vie est selon Valentine caractérisé par le paraître : « *it was a sort of parade of circumspection and rightness* » (SDN 241) ; et ce paraître — « *parade* » — passe avant tout par le respect de traditions : c'est un paraître-ancien. L'univers créé par les Macmaster consiste en effet tout entier en une reproduction proprement culturelle du passé. L'intérieur des Duchemin, puis celui du couple formé par Edith Ethel Duchemin et Vincent Macmaster, sont en effet dépeints comme des sanctuaires de la tradition, et les scènes mondaines qui s'y tiennent ont valeur de grand-messe à la gloire du passé. Le petit-déjeuner chez les Duchemin est célébré avant-guerre dans toute l'élite britannique comme un rite éminent de préservation des traditions. Il n'est à ce titre pas anodin que Duchemin soit pasteur et habite un presbytère.

Le rapport des personnages à la tradition correspond ainsi largement à l'analyse de Eric Hobsbawm dans *The Invention of Tradition*¹. Celui-ci distingue les traditions authentiquement anciennes, qu'il appelle « *customs* », des traditions inventées, « *invented traditions* ». Selon Hobsbawm, ces dernières sont en vérité le produit de la modernité ; elles visent à recréer des repères dans un monde menacé d'instabilité :

We should expect [the invention of tradition] to occur more frequently when a rapid transformation of society weakens or destroys the social patterns for which « old » traditions had been designed, producing new ones to which they were not applicable, or when such old traditions and their institutional carriers and promulgators no longer prove sufficiently adaptable and flexible, or are otherwise eliminated².

1. ERIC HOBBSAWM et RANGER Terence (éd.), *The Invention of Tradition*, 1983, Cambridge : Cambridge University Press, 2007.

2. HOBBSAWM, « Inventing Tradition », *The Invention of Tradition*, *op. cit.*, p. 4-5.

La tradition célébrée si ostensiblement chez les Duchemin, et plus tard les Macmaster, est donc factice. Hobsbawm souligne d'ailleurs que c'est précisément quand la continuité avec le passé est brisée que les traditions sont inventées :

The very appearance of movements for the defence of or revival of traditions, « traditionalist » or otherwise, indicates such a break. Such movements, common among intellectuals since the Romantics, can never develop or even preserve a living past (except conceivably by setting up human natural sanctuaries for isolated corners of archaic life), but must become « invented tradition ». [...] Where the old ways are alive, traditions need neither be revived nor invented¹.

La description par Hobsbawm de « sanctuaires » de tradition corrobore la dimension culturelle de l'hommage au passé rendu par les cénacles réunis autour des Duchemin puis des Macmaster. Leur attachement opiniâtre à une continuité affichée et sans cesse réaffirmée avec la tradition révèle précisément que le lien est rompu avec le passé.

2 L'idéal de l'*Englishness*

2.1 Une esthétique idéologique à l'articulation du passé et de l'identité nationale

Au fil de la tétralogie, c'est comme naturellement que le culte du passé s'articule à celui de l'identité anglaise — « *Englishness* ». Les paradigmes du passé et de l'identité anglaise sont en effet unis par une esthétique commune. Ainsi, dans la deuxième partie de *A Man Could Stand Up*—, l'ouverture du deuxième chapitre illustre la façon dont la représentation esthétique du passé provoque une réflexion nostalgique plus large sur l'identité anglaise. Dans les tranchées du Nord de la France, Tietjens entend les bribes d'une chanson du dix-septième siècle jouée au cornet : « *A sudden waft of pleasure at the seventeenth-century air that the tones gave to the landscape went all over Tietjens... Herriek and Purcell !...* » (AMCSU 564). Cette musique ancienne exerce une action anamorphique sur le paysage des tranchées : « *That fellow spread seventeenth-century atmosphere across the landscape over which the sun's rays were beginning to flood a yellow wash* » (AMCSU 565). Ce paysage de 1918, pourtant assurément marqué, voire meurtri, par le sceau

1. *Ibid.*, p. 7-8.

de la modernité, est transmué en un tableau du dix-septième siècle. Le plaisir esthétique de Tietjens entraîne une réflexion plus large sur le passé : « *What had become of the seventeenth century? And Herbert and Donne and Crashaw and Vaughan, the Silurist?* » (AMCSU 565). Penchons-nous un instant sur les poètes cités : leur choix est riche de sens. À l'exception de Crashaw (qui fut néanmoins honoré par des hommes de lettres protestants¹), ces poètes dits « métaphysiques » furent tous de fervents Anglicans et menèrent une activité politique sous l'égide de James I, en faveur de la construction et de la préservation d'une identité proprement anglaise qui résistât aux influences de l'Europe continentale. L'épithète de « *Silurist* » accolée à Vaughan fait ainsi référence à la tribu celte des Silures, qui contra l'invasion de la Grande-Bretagne par les Romains et symbolise donc la résistance des valeurs insulaires anglo-saxonnes face aux influences exogènes.

L'évocation de ces poètes qui partagèrent à la fois une esthétique et une idéologie semblables, se double chez Tietjens d'une méditation nostalgique sur les valeurs proprement anglaises — Englishness — et sur leurs faibles chances de subsistance dans l'après-1914 :

The only satisfactory age in England !... Yet what chance had it to-day.
Or, still more, to-morrow. [...] What chance had quiet fields, Anglican
sainthood, accuracy of thought, heavy-leaved, timbered hedge-rows,
slowly creeping plough-lands moving up the slopes ?

(AMCSU 566)

C'est un programme tout à la fois idéologique, esthétique et socio-culturel qui nous est ici livré, de manière extrêmement condensée et métonymique. Au terme de la tétralogie, cet amalgame se retrouve dans la perspective du fils de Tietjens lorsqu'il contemple le domaine de Groby :

What a lovely glimpse under the trees. Sweet-williams along the path.
Light filtered by boughs. Shadow. Gleams in the little window-panes.
Wallstones all lichen. That's England. (LP 715)

La notion de ce qui constitue l'essence de l'Angleterre — « *That's England* » — est vue d'une manière avant tout esthétique, à la fois

1. Voir par exemple l'épigramme de Abraham Cowley, dont voici un extrait :

His faith, perhaps, in some nice tenets might
Be wrong ; his life, I'm sure, was in the right :
And I, myself, a Catholic will be,
So far at least, dear saint, to pray to thee

Abraham COWLEY, *Poems*, Whitefish : Kessinger Publishing, 2004, p. 49.

littéraire et picturale. Ces courtes phrases nominales, au vocabulaire délibérément littéraire, aux allitérations soignées toutes en sonorités liquides (/w/, /gl/, /l/), font songer à un poème en vers blancs. De même, l'attachement porté aux caractéristiques visuelles — ombre, lumière et reflets, détails — fait surgir de ces quelques lignes un véritable tableau, une vignette allégorique de l'Angleterre. La description peut apparaître comme l'écphrasis, l'équivalent littéraire d'un tableau de Constable. Celui-ci était considéré au début du vingtième siècle comme le peintre par excellence d'une Arcadie anglaise, une campagne idyllique et préservée propre aux îles Britanniques. La description de Ford peut ainsi faire songer ainsi au *Cottage in a Cornfield* que Constable peignit en 1816-1817¹. Les paysages de Constable constituent l'emblème nostalgique d'un âge d'or où l'atmosphère rurale proprement anglaise aurait trouvé à s'épanouir idéalement. Un tel âge d'or n'existe en réalité que dans l'imagination collective, et se trouve modelé à partir de telles représentations artistiques canoniques.

Si on suit le raisonnement de Terry Eagleton dans *The Ideology of the Aesthetic*, cette concomitance entre une certaine esthétique et l'attachement à une idéologie qui serait proprement « anglaise » n'est pas fortuite. Eagleton analyse ainsi l'action exercée par le beau sur une communauté :

[...] certain objects stand out in a sort of perfection dimly akin to reason, and these are known as the beautiful. [...] Because these are objects which we can agree to be beautiful, not by arguing or analysing but just by looking and seeing, a spontaneous consensus is brought to birth².

Selon Eagleton, l'esthétique est un instrument de pouvoir. Elle permet d'obtenir un consensus idéologique non par la force ou par une loi imposée de l'extérieur, mais d'une façon comme naturelle, à travers le plaisir intérieur et spontané ressenti par chaque sujet devant le beau :

Power is now inscribed in the minutiae of subjective experience, and the fissure between abstract duty and pleasurable inclination is accordingly healed. To dissolve the law to custom, to sheer unthinking habit, is to identify it with the human subject's own pleasurable well-being, so that to transgress that law would signify a deep self-violation³.

1. John CONSTABLE, *Cottage in a Cornfield*, 1816-17, Cardiff : National Museums and Galleries of Wales.

2. Terry EAGLETON, *The Ideology of the Aesthetic*, 1990, Oxford : Blackwell Publishing, 2005, p. 17.

3. *Ibid.*, p. 20.

Avec l'avènement d'un nouvel ordre politique et social où le sujet est conçu comme libre et autonome, la structure communautaire se tisse d'une toute autre façon : l'idéologie assure la cohésion de la communauté et s'appréhende à travers une esthétique commune. Eagleton emploie le terme d'« esthétique » au sens large : il s'agit d'art de vivre tout autant que d'œuvres d'art. L'esthétique en vient donc à envahir le quotidien :

The ultimate binding force of the bourgeois social order, in contrast to the coercive apparatus of absolutism, will be habits, pieties, sentiments and affections. And this is equivalent to saying that power in such an order has become *aestheticized*. It is at one with the body's spontaneous impulses, entwined with sensibility and the affections, lived out in unreflective custom¹.

Œuvre d'art, art de vivre, « *custom* » : on voit bien ici comment l'ensemble d'*habitus* mis en œuvre par les personnages de *Parade's End* et observés plus haut correspond, par delà et à travers le culte du passé, à l'esthétisation d'une idéologie en vue de préserver une certaine vision de l'anglicité. L'Angleterre pensée par nombre de personnages de *Parade's End* correspond à l'Albion de Peter Ackroyd : elle est avant tout un artefact imaginaire — « *it was, and is, an island of visions*² ».

Il est par conséquent nécessaire de se pencher à présent sur la notion d'identité anglaise telle qu'elle pouvait se concevoir, s'inventer et se vivre dans les premières décennies du vingtième siècle, et telle qu'elle est représentée dans *Parade's End*.

2.2 L'établissement d'une communauté à l'aune de l'anglicité

Le début du vingtième siècle vit se développer un intérêt croissant au sein de la littérature anglaise pour l'identité nationale, particulièrement à travers ce qui est désigné par l'étiquette : « *condition-of-England novels* ». L'introduction au recueil d'articles *Ford Madox Ford and Englishness* met en lumière ce phénomène :

It was one of Ford's friends, C. F. G. Masterman, who memorably encapsulated this phenomenon in the title and subject-matter of his book *The Condition of England* (1909). Long after its publication, the

1. *Ibid.*

2. Peter ACKROYD, *Albion : The Origins of the English Imagination*, Londres : Doubleday, 2002, p. 20-21.

phrase « condition of England » became a critical genre-term [...]. Ford's early writing on the English theme, in fact, was situated within a large context of various and developing discourses about national identity — a turn of the century collective negotiation of ideas about nation conducted largely through narration¹.

Ford se pencha tôt sur la question de l'identité anglaise, comme l'atteste sa trilogie publiée aux États-Unis sous le titre de *England and the English*, et écrite entre 1905 et 1907. Les ouvrages portant sur l'anglicité étaient en vogue au tournant du siècle : Sara Haslam rappelle ce phénomène dans l'introduction à son édition de *England and the English*². L'avènement d'un siècle nouveau renouvela également l'intérêt pour un passé que ce jalon chronologique du nouveau centenaire, pour arbitraire qu'il fût, faisait percevoir comme révolu, comme une totalité finie plus aisée à appréhender et davantage propice à la nostalgie. Le thème de l'identité nationale figurait au premier rang des débats qui s'y rattachaient. Le projet d'un tunnel sous la Manche, développé depuis la fin du dix-neuvième siècle, suscitait des peurs d'invasion encore amplifiées par la connotation sexuelle du tunnel, comme Sara Haslam le rappelle dans son introduction à l'édition Carcanet de *England and the English* : « *The sexual imagery implicit in the Channel Tunnel, and in railway tunnels, is significant too : fears of miscegenation went with those of invasion*³. » Si la voie est ouverte à l'étranger, celui-ci viendra peut-être troubler la pureté de la race anglaise par le métissage.

L'interdépendance des notions de lignée et d'identité anglaise au sein d'une communauté nationale exclusive apparaît ici clairement ; elle est d'ailleurs flagrante dès l'incipit de *Some Do Not . . .* La première phrase décrivant Macmaster est éloquente à cet égard : « *Macmaster was obviously Scottish by birth, and you accepted him as what was called a son of the manse. No doubt he was really the son of a grocer in Cupar or a railway porter in Edinburgh. It does not matter with the Scotch* » (SDN 5). La filiation n'aurait donc pas d'importance significative chez les Écossais ; mais à travers cette affirmation, le texte suggère que, par contraste, elle est capitale chez les Anglais. Cette vision se confirmera tout au long du roman, comme nous avons pu

1. Dennis BROWN et PASTOW Jenny (éd.), *Ford Madox Ford and Englishness*, Amsterdam : Rodopi, 2006, p. 13.

2. Sara HASLAM, « Introduction », dans Ford Madox FORD, Sara HASLAM (éd.), *England and the English*, Manchester : Carcanet, 2003, en particulier p. xiii-xviii.

3. *Ibid.*, p. xiv-xv.

le constater plus haut. La notion d'anglicité est donc intrinsèquement liée à celle de la lignée. Selon une ironie caractéristique de la tétralogie, et qui sera analysée plus en profondeur, Macmaster, l'Écossais dont l'ascendance présente si peu d'intérêt, devient au fil de la narration un symbole vivant des valeurs constituant l'anglicité — du moins selon un certain groupe de personnages, comme il apparaîtra dans le chapitre suivant de cette étude.

La notion de l'identité anglaise ne cesse d'être évoquée plus ou moins explicitement dans la narration ; elle est associée, voire amalgamée à la définition du *gentleman* : un véritable Anglais est nécessairement un *gentleman*. Or la notion de l'être-anglais dans la tétralogie est essentiellement définie *en creux*, et non de manière frontale. Tietjens fait ainsi remarquer au colonel Levin : « *You betray your non-Anglo-Saxon origin by being so vocal* » (NMP 454) ; et plus loin : « *You'll excuse my having been emotional so far. You aren't English, so it won't have embarrassed you* » (NMP 458). L'Anglais n'est donc pas disert, ni émotif. La négativité fondamentale du concept de l'être-anglais est mise en lumière dans *A Man Could Stand Up* :

Gentlemen don't earn money. Gentlemen, as a matter of fact, don't do anything. They exist. Perfuming the air like Madonna lilies. Money comes into them as air through petals and foliage. Thus the world is made better and brighter. And, of course, thus political life can be kept clean !... So you can't make money. (AMCSU 589)

L'Anglais type se définit donc avant tout par ce qu'il *n'est pas*, et ne *fait pas*. Cette négativité de la définition du *gentleman* anglais est bien sûr emblématisée par le titre du premier volume, « *Some Do Not . . .* ». C'est grâce à ce qu'il ne fait pas que le *gentleman* anglais se révèle tel. Christopher comme son frère Mark se caractérisent par la taciturnité. Lorsqu'ils se trouvent réunis dans la deuxième partie de *Some Do Not . . .*, c'est par le manque qu'ils sont caractérisés : « *each was completely expressionless* » (SDN 201) ; et Mark observe :

He had got into the habit of considering himself almost the only laconic being in the world. He suddenly remembered with discomfort — but also with satisfaction — that his brother was his brother. (SDN 202)

Le lien entre anglicité et lignage mérite une fois de plus d'être noté. L'art d'être anglais semble se transmettre par le sang, puisque les deux frères, bien qu'ayant une relation affective inexistante, partagent la

même attitude. Mark poussera son laconisme et sa réserve jusqu'à leur comble en devenant absolument silencieux et immobile dans le dernier volume de *Parade's End* : c'est bien ainsi qu'il peut prétendre à occuper le dernier bastion — « *the last post* » — de l'anglicité.

Si la négativité fondamentale de la notion d'anglicité est liée au titre du premier roman, la seule définition positive qu'on en trouve dans le texte est quant à elle liée à l'idée de « parade ». Cette notion est mise en exergue dans le titre général de la tétralogie, « *Parade's End* », et dans celui du deuxième volume, « *No More Parades* » — à chaque fois, donc, sous le signe de la perte. Dans *A Man Could Stand Up* — est ainsi exposée la figure du soldat anglais :

Of soldiering in the English sense — the real soldiering of peace-time, parades, social events, spit and polish, hard-worked summers, [...] he only knew the outside, having looked at it from the barrack windows, the parade ground and, luckily for him, from his Colonel's house.
(AMCSU 578)

Le soldat anglais en temps de paix est donc vu comme une figure emblématique des valeurs nationales ; or, celles-ci se caractérisent avant tout par leur dimension représentationnelle : « *parades, social events, spit and polish* ». De même, dans le roman, le métier quintessentiellement anglais est celui de « *public official* ». C'est ainsi que sont décrits les deux premiers personnages dans les mots qui ouvrent *Parade's End* : « *The two young men — they were of the English public official class* » (SDN 3). Les adjectifs « *English* », « *public* » et « *official* » semblent inséparables autant qu'interchangeables. Terry Eagleton met en lumière cette importance de la sphère publique dans la constitution et la préservation de l'idéologie nationale :

The idealized self-image of [the] ruling social bloc is less of itself as a « state » class than as a « public sphere » — a political formation rooted in civil society itself, whose members are at once stoutly individualist and linked to their fellows by enlightened social intercourse and a shared set of cultural manners¹.

La notion de « *parade* » rejoint donc en définitive celle de réserve, de ce que l'on n'est pas, ce qui ne se fait pas — « *some do not* » — puisqu'il s'agit de paraître, et de masquer l'être. C'est d'ailleurs également de la sorte qu'est perçu le gentleman anglais par un regard extérieur, étranger, celui de Marie Léonie, la maîtresse française de

1. EAGLETON, *op. cit.*, p. 32.

Mark Tietjens. Selon elle, ce dernier constitue le parfait spécimen du gentleman anglais :

He was the English Milor with *le Spleen*. She had read of him in the novels of Alexander Dumas, Paul de Kock, Eugene Sue and Ponson du Terrail. He represented the England that the Continent applauded — the only England that the Continent applauded. Silent, obstinate, inscrutable, insolent, but immensely wealthy and uncontrollably generous.

(LP 699)

La vision de l'Anglais que se fait Marie Léonie passe par la littérature : l'esthétique apparaît ici encore comme indissociable de la construction idéologique d'une identité nationale. Par ailleurs, cette construction est ici opérée de l'extérieur. Marie-Léonie observe Mark à travers le filtre d'auteurs français. L'identité anglaise s'établit ici à l'oblique, selon un phénomène d'indirection : elle passe par la projection de l'autre. Il conviendra de se pencher sur les lectures des personnages au chapitre suivant : celles-ci occupent en effet une place importante dans la diégèse.

Cependant, c'est précisément à travers la dimension de « *parade* » inhérente à l'ensemble d'*habitus* constituant l'identité anglaise, que s'établissent et s'opposent deux conceptions de l'anglicité — ou plus précisément, deux façons de vivre celle-ci.

2.3 Deux pratiques de l'anglicité en concurrence

C'est bien dans la notion de « *parade* » que se joue la fissure entre deux conceptions de l'anglicité. Puisque — nous venons de l'observer — l'être-anglais se traduit extérieurement par un paraître régi par une codification tacite, certains personnages peuvent se contenter de mimer une anglicité de « *parade* », de surface, opérant de ce fait une schize dans la communauté. Cette rupture se fait jour dans la relation entre Tietjens et les Macmaster¹ : ainsi, le refus par Tietjens de se voir rembourser la dette considérable accumulée par Macmaster au fil des années, geste de « *gentleman* » s'il en est, est perçu au contraire par Mrs. Duchemin comme un geste calculé (SDN 242-245), car son propre esprit ne peut fonctionner autrement. De même, Ruggles, considérant

1. Si Macmaster est d'origine écossaise, il devient cependant, comme nous le verrons au chapitre suivant, un porte-étendard privilégié des valeurs nationales dans la haute société londonienne.

les actions de Tietjens et en particulier son attitude face à son épouse adultère, Sylvia, ne peut les comprendre qu'en termes d'intérêt :

Ruggles could not see why Tietjens had taken Sylvia back after her elopement with Perowne; he could not see why Christopher had, indeed, married Sylvia at all when she was child by a man called Drake [...]. He couldn't see anything but money and jobs at the bottom of these things. [...] It is, in fact, asking for trouble if you are more altruist than the society that surrounds you. (SDN 206-207)

Ce sont des logiques contradictoires qui s'affrontent, irréconciliables puisqu'elles n'opèrent pas dans le même espace-temps : Tietjens agit selon des valeurs ancestrales d'une Angleterre qui n'existe plus, voire atemporelle. Le système de valeurs de Tietjens est à ce point ancestral qu'il finit par se détacher de toute diachronie historique. À l'inverse, Ruggles ou les Duchemin et les Macmaster sont inscrits dans une puissante historicité. Bien qu'attachés en surface à la perpétuation et à l'exhibition de traditions qui leur permettent de s'identifier comme membres d'une communauté, leurs réactions immédiates et viscérales obéissent à une taxonomie bien différente. Cette dichotomie est explicitée par Mark avec une éloquence inaccoutumée. Face au constat par Christopher des calomnies dont ne cesse de l'accabler la société — « *Things are said against me. I don't know why* » —, Mark lui répond :

« Because, » Mark said with emphasis, « you treat these south country swine with the contempt that they deserve. They're incapable of understanding the motives of a gentleman. If you live among dogs they'll think you have the motives of a dog ». (SDN 214)

Seule une minorité pratique donc désormais les valeurs propres à l'Angleterre — « *the props of Englands* », dira Mark plus loin — non pas uniquement en tant que règles protocolaires au nom d'un certain appareil, mais en tant que principes de vie. La polysémie du terme « *props* » met en valeur la dimension de théâtralité inhérente à l'affirmation de l'identité communautaire. La tétralogie met en scène la façon dont le divorce entre valeurs de façade et éthique profonde introduit une brèche dans la communauté et finit par vider la notion de valeurs anglaises de tout sens véritable, puisqu'elles ne servent plus qu'une anglicité de façade — une « parade » évidée de tout contenu éthique.

Toute certitude, toute convention nécessite par conséquent d'être reconsidérée. Plus rien ne *tient* ; la métaphore de l'anglicité comme édifice qui s'écroule est utilisée par Mark lorsqu'il apprend la trahison dont une banque s'est rendue coupable envers son frère : « *it was to*

him almost unbelievable that a bank could make a mistake. One of the great banks. The props of England ». Les états de l'Angleterre s'écroulent, ce qui vaut à Mark cette exclamation : « *this is the last of England* » (SDN 218), hommage voilé peut-être, de la part de Ford, au tableau éponyme de son grand-père, Ford Madox Brown.

C'est pourquoi la tétralogie met en scène l'effondrement des valeurs qui sont supposées garantir une communauté nationale. De fait, Ford met subtilement en évidence le caractère artificiel, et par là arbitraire et relatif, de la notion d'identité anglaise. L'excellente introduction au recueil d'articles *Ford Madox Ford and Englishness* le met en lumière :

Ford's self-knowing literary rhetoric subtly suggests that there can be no Englishness-as-essence, only an imagined community conveyed by imaginative language [...]. Further, his work insists on the historical relativity of specific Englishnesses. Or, as Robert Colls and Philip Dodd put it, « Englishness has had to be constantly reproduced. » [...] Englishness, Ford shows, is not a stable and unitary concept but a changeable ideal¹.

La façon la plus convaincante dont Ford nous fait prendre conscience du caractère changeant et arbitraire de la notion d'anglicité est peut-être son recours à la caricature. Ford force parfois le trait au point que le culte de l'identité anglaise devient proprement grotesque, et par là-même, se voit désinvesti de tout prestige. C'est le cas lorsque Tietjens considère la Trinité sous une perspective spécifiquement anglaise :

[T]hinking [...] about the Almighty as, on a colossal scale, a great English Landowner, benevolently awful, a colossal duke who never left his study and was thus invisible, but knowing all about the estate down to the last hind at the home farm and the last oak; Christ, an almost too benevolent Land-Steward, son of the Owner, knowing all about the estate down to the last child at the porter's lodge, apt to be got round by the more detrimental tenants; the Third Person of the Trinity, the spirit of the estate, the Game as it were, as distinct from the players of the game; the atmosphere of the estate. [...] A perpetual Sunday with, probably, a little cricket for the young men.

(NMP 365-366)

À chaque terme de la Trinité est associé un rôle fondamental dans la communauté anglaise, ici concentrée dans le microcosme d'un domaine — « *estate* » : le Père est représenté comme le chef du domaine, archétype du *pater familias* exemplaire que représente par

1. BROWN et PLASTOW (éd.), *Ford Madox Ford and Englishness*, op. cit., p. 18.

exemple Darcy dans *Pride and Prejudice*¹ ; le Christ est dépeint comme le fils héritier modèle ; le Saint Esprit constitue l'atmosphère propre à ce domaine, quintessence de la communauté nationale. L'influence d'Edmund Burke est ici évidente. Le domaine familial constitue la base de la société, et fournit un modèle pour l'administration de l'État :

To be attached to the subdivision, to love the little platoon we belong to in society, is the first principle (the germ as it were) of public affections. It is the first link in the series by which we proceed towards a love to our country and to mankind².

Et la hiérarchie modèle sur laquelle toutes les autres se fondent est la hiérarchie divine, singulièrement amalgamée chez Burke avec la nature et l'*habitus* :

No name, no power, no function, no artificial institution whatsoever, can make the men of whom any system of authority is composed, any other than God, and nature, and education, and their habits of life have made them³.

Pendant, pour essentiel que soit le recours à la religion anglicane comme pilier de « l'imaginaire national⁴ », le trait est ici appuyé au point de nous amener à prendre une distance par rapport à l'idéal représenté. Le glissement vers la satire passe en particulier par le décalage entre la spiritualité supposée de la religion et la description exclusivement matérialiste qui en est ici donnée, à travers les termes « *study* », « *hind* », « *farm* », « *oak* », « *the last child at the porter's lodge* », et culminant dans la mention du jeu de cricket, dont la futilité fait éclater la dérision qui colore ce passage.

Si la satire est ici évidente, à travers la caricature et la chute dans le matérialisme, l'ensemble du texte est en réalité empreint d'une ironie qui se manifeste à plusieurs niveaux, et qui vient saper les concepts analysés jusqu'ici.

1. « *He is the best landlord, and the best master, [...] that ever lived. Not like the wild young men nowadays, who think of nothing but themselves. There is not one of his tenants or servants but what will give him a good name.* » Jane AUSTEN, *Pride and Prejudice*, 1813, Oxford : Oxford University Press, 1998, p. 188.

2. BURKE, *op. cit.*, p. 47.

3. *Ibid.*, p. 40.

4. La notion de l'imaginaire collectif a été thématisée par Benedict Anderson : Benedict ANDERSON, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres : Verso, 1983.

3 Le patrimoine en question

3.1 La crise du lignage

La pureté de la lignée est inhérente à la définition d'une identité intègre. Dans cet univers où la filiation est déterminante dans l'affirmation de son identité, l'un des fils directeurs dominants de la tétralogie tout entière est le doute à jamais irrésolu sur la paternité du personnage principal, Christopher Tietjens : le fils de son épouse Sylvia est-il le sien ? Le motif de la bâtardise est introduit au seuil de la narration par Tietjens lui-même, à travers une anecdote : « *There was a fellow [...] whose land was next to ours. [...] His wife was habitually unfaithful to him. [...] Everyone knew the younger children weren't Conder's* » (SDN 11). La pertinence de cette anecdote par rapport à l'intrigue principale se manifeste au lecteur quelques pages plus tard, lorsque Macmaster se remémore une conversation antérieure dans laquelle Tietjens s'était exclamé : « *I don't even know if the child's my own!* » (SDN 15). Ce doute revient régulièrement à l'esprit de Tietjens dans le cours du roman. Lorsque Sylvia accepte qu'il vienne la rechercher à Lobscheid après son escapade, le soupçon s'impose de nouveau brusquement à l'esprit de Tietjens :

His mind said that she had lured him on. His intellect put the idea from him. No gentleman thinks such things of his wife.
No gentleman thinks.... By God; she must have been with child by another man... (SDN 122)

La supposition que l'enfant de Sylvia ne soit pas de lui provoque un traumatisme tel que Tietjens croit avoir eu une attaque : « *He said to himself: "By God! I've had a stroke!" And he got out of his chair to test his legs.* » La thématique du corps en souffrance — corps individuel et corps social — sera étudiée plus loin. Le choc se reproduit avec la même violence lorsque Tietjens, en évoquant le domaine patriarcal de Groby à Valentine, voit ses doutes sur sa paternité brusquement ravivés :

It came suddenly into his head that he wasn't perhaps the father of the child who was actually the heir to that beloved place over which generation over generation had brooded. [...] The child wasn't his. The heir to Groby! All his brothers were childless... (SDN 143)

La détresse que l'idée d'illégitimité provoque chez le personnage principal est symptomatique du rôle primordial que revêt le passé

dans la définition de l'identité : elle signale l'angoisse du maillon manquant dans la chaîne reliant le présent au passé. Ainsi, le personnage présenté tout au long du récit comme celui le plus authentiquement fidèle au passé, est précisément celui dont la descendance est mise en péril. Il est significatif que le regret de Tietjens s'exprime par sa volonté d'enseigner à son fils comment créer et écouter un écho :

He had meant to teach the child how, if you dropped a pebble in, you waited to count twenty-three. And there came up a whispering roar... [...] He felt a great deal of pain, over which there presided the tall, eel-skin, blonde figure of his wife. (SDN 143)

Ce projet apparaît désormais caduc, puisqu'il est exprimé au plus-que-parfait : « *he had meant* ». Or, l'écho apparaît dans la tétralogie comme une représentation sonore du passé, une métaphore de l'inscription du passé au sein du présent. L'écho a un caractère rassurant, comme en témoigne par exemple l'anecdote concernant Mark Tietjens et le choix de son colocataire. Mark choisit Ruggles car son nom est proche de celui de son colocataire précédent :

The remote similarity of the names had been less disturbing to Mark Tietjens than would have been the case had the names been more different. It would have been very disagreeable, Mark thought, to share with a man called, say, Granger. As it was he still often called Ruggles, Pebbles, and no harm was done. (SDN 205)

Les noms sont de simples échos les uns des autres, vidés de substance puisque interchangeables. Néanmoins, pour ironique et satirique qu'il soit, cet exemple illustre aussi la fonction de continuité temporelle de l'écho pour les personnages. Les représentations de l'écho comme modalité d'inscription du passé au sein du présent sont légion dans le texte. C'est pourquoi, en considérant comme vain son désir d'enseigner l'écho à son fils, Tietjens formule indirectement un regret plus large : celui de ne pas pouvoir transmettre un passé, un patrimoine à la fois matériel et spirituel à sa descendance. La continuité entre le passé et le présent est perpétuellement menacée.

Le dernier volume de la tétralogie, *The Last Post*, tend à donner l'idée que Michael est en définitive bien le fils de Tietjens ; le nom joue ici encore un rôle déterminant dans l'affirmation de l'ascendance, puisque le fils de Tietjens renie le nom de Michael que sa mère lui a donné, pour adopter celui de Mark : « *the name of his father's brother, of his father's father, grandfather, great-grandfather* » (LP 781). Néanmoins, la question n'est jamais clairement tranchée. Si les arguments

tendant à démontrer le lien de filiation entre Tietjens et Michael/Mark sont plus appuyés qu'auparavant, ceux qui étaient la thèse contraire ne sont pour autant pas pleinement dissipés. Le roman se clôt sur ce doute à jamais irrésolu.

D'autre part, la préoccupation pour le lignage, omniprésente dans les quatre romans, se colore d'ironie dès lors que le trait devient trop forcé. L'obsession d'un lignage pur, doublée de la volonté de demeurer au sein d'une communauté préservée, est en effet poussée jusqu'à l'absurde à travers le personnage de Valentine. On apprend que le père de Christopher Tietjens était prêt à épouser Valentine, estimant qu'elle eût été digne de Groby :

Mr. Tietjens entertained for Valentine Wannop an affection of the very deepest, the same qualities appealing to the father as appealed to the son. He had [...] entertained the idea of marrying the girl. She was a lady : she would have managed Groby very well. (SDN 211)

Deux éléments s'avèrent ici essentiels : d'une part, la dernière phrase indique que, selon les critères aristocratiques de Tietjens senior, Valentine ne briserait pas la pureté de la lignée car, malgré son manque de ressources pécuniaires et son ancrage dans la classe moyenne, elle est issue d'une famille respectable et il la considère une « lady ». D'autre part, le père et le fils partagent à ce point les mêmes valeurs qu'ils sont attirés par la même femme : « *the same qualities appealing to the father as appealed to the son* ». Le choix des termes « *father* » et « *son* » suggère que c'est ce lien père-fils qui inspire aux deux hommes les mêmes sentiments pour Valentine. Tietjens père et Tietjens fils apparaissent comme interchangeables, des maillons identiques qui se succèdent au fil de la lignée. L'identité de l'individu retrouve toute sa valeur étymologique : elle semble tirer sa valeur avant tout dans la préservation du même, de génération en génération.

Le désir de préserver un lignage de bon aloi est poussé encore plus loin et va jusqu'à suggérer l'inceste. Valentine est considérée par le père de Christopher comme une épouse potentielle ; mais Mark, le frère de Christopher, la soupçonne quant à lui d'être la fille de Tietjens senior : « *I suppose the girl is father's daughter, isn't she ?* » (SDN 212). Or, l'intrigue générale de la tétralogie, s'il est possible d'en définir une de façon satisfaisante, repose sur la relation amoureuse entre Valentine et Christopher. Valentine est donc envisagée à la fois comme l'épouse potentielle de Tietjens senior, et par conséquent, comme une figure

maternelle pour Christopher ; comme une fille de Tietjens senior et par là comme la sœur de Mark et Christopher ; et elle finira par devenir la compagne de Christopher. L'absurdité de la situation est ici manifeste. Valentine apparaît comme une épouse, fille, sœur, à ce point idéale pour l'ensemble des Tietjens, qu'en lieu et place de l'alliance parfaite qui en est attendue, il en résulte au contraire un brouillage comique qui se colore de sinistres nuances. Le retour du même est tel qu'il produit une sensation d'inquiétante étrangeté¹.

Cette situation constitue un symptôme de la stagnation d'une société excessivement fermée sur elle-même, telle que Terry Eagleton l'a analysée :

The very conditions which guarantee social order also paralyse it : sunk in this narcissistic closure, men of affairs grow effete and enervated, sympathy becomes cloying and incestuous, and beauty sinks to a by-word for stagnation².

La métaphore de l'inceste utilisée par Eagleton est littéralisée dans *Parade's End*. En outre, si, comme Mark le soupçonne longtemps, Valentine est la fille naturelle de Tietjens senior, l'enfant que Valentine attend avec Christopher serait alors emblématique de la stagnation de la dynastie Tietjens, qui se perpétuerait en vase clos. À force de privilégier le même, la société débouche sur un fonctionnement voué à la stagnation et à l'épuisement.

La subversion de l'idéologie qui gouverne l'univers des personnages est plus ou moins voilée au fil des trois premiers tomes ; elle devient beaucoup plus flagrante dans le dernier tome. *The Last Post* approfondit la mise en crise de la notion de descendance et des valeurs s'y rattachant. Examinons de plus près la méditation de Valentine sur le lignage des protagonistes, déjà partiellement citée en exergue de notre chapitre :

It was astonishing the descents they all had ! She herself was descended from the surgeon-butler to Henry VII — Henry the Somethingth. [...] And Christopher was eleventh Tietjens of Groby with an eventual burgomaster of Scheveningen or somewhere in some century or other [...]. Number one came over with Dutch William, the Protestant Hero !... If he had not come and if Professor Wannop had not educated her, Valentine Wannop — or educated her differently — she would not have...

1. Le phénomène que Freud a défini comme *Das Unheimliche* sera étudié plus précisément dans la troisième partie, p. 240-242.

2. EAGLETON, *op. cit.*, p. 54.

Ah, but she would ! If there had not been any HE, looking like a great Dutch *treckschluyt* or whatever you call it — she would have had to invent one to live with in open sin. But her father might have educated her so as to have — at least presentable underclothes...

He could have educated her so as to be able to say — oh, but tactfully : « Look here, you... Examine my... my *cache-corsets*... Wouldn't some new ones be better than a new pedigree sow ? » (LP 811)

Dans ce passage d'une densité remarquable, les principes à la base de l'idéologie présentée comme dominante pour les personnages sont tout à la fois énoncés et infléchis. La subversion vient tout d'abord de l'usage désinvolte et répété de l'indéfini : « *Henry the Somethingth* », « *or somewhere* », « *some century or other* », qui a précisément pour résultat d'ôter tout intérêt aux généalogies ainsi mentionnées. Un lignage n'a de valeur que s'il peut être retracé sans contestation possible. Dans la mesure où les ascendances présentées par Valentine ne sont pas vérifiables, puisqu'elles sont mentionnées de manière délibérément vague, elles se trouvent alors discréditées à l'instant même où elles sont mentionnées. Outre la subversion de l'importance du lignage, ce discours met aussi en cause la notion de temporalité collective. À travers l'usage appuyé des indéfinis, la réflexion de Valentine souligne le caractère relatif et arbitraire des repères qui constituent des jalons sur-déterminés dans le temps collectif. La démolition idéologique se fait plus ouverte dans le glissement des considérations de Valentine du spirituel vers le matériel, de la dignité vers l'inconvenance. Valentine envisage puis rejette la notion de déterminisme généalogique : même si elle n'était pas une Wannop, et même si Tietjens n'était pas tel qu'il est, leur union serait néanmoins advenue et aurait conduit à leur mode de vie considéré comme répréhensible par leur entourage — « *in open sin* ». Le discours intérieur de Valentine tourne ensuite en dérision l'idéal d'une noblesse du sang qui soit reflétée par une aristocratie spirituelle : le sarcasme qui atteint le tabou que constituent les sous-vêtements (« *cache-corsets* »), et plus généralement le corps, implique que la noblesse spirituelle est vaine si elle suppose l'absence de sens pratique et d'ancrage dans la réalité. La crise du corps individuel reflète la crise du corps social. La chute est totale lorsque, de la généalogie royale sur laquelle a débuté le paragraphe, Valentine en arrive au pedigree d'une truie : « *a new pedigree sow* ». Le parallèle ainsi suggéré entre lignage humain et pedigree animal désamorce toute notion de grandeur qui eût pu être contenue dans une ascendance aristocratique. L'effondrement des valeurs va jusqu'au burlesque.

3.2 Un patrimoine en perte de légitimité

De fait, aucune instance dans le roman n'est à l'abri du discrédit. Aucune supériorité n'est établie de façon pérenne et incontestable. Ainsi, la famille présentée comme la plus « authentiquement » aristocratique n'échappe pas non plus à la méfiance généralisée qui imprègne chaque page de la tétralogie. Comme Austin Riede le souligne dans son article « *The Decline of English Discourse* », Groby lui-même, qui apparaît pourtant à première vue comme le domaine ancestral par excellence, n'est rien d'autre qu'une propriété dont les propriétaires légitimes ont été spoliés : « *Groby in Parade's End is essentially stolen property, the Tietjenses having acquired it when Catholics were persecuted and run off their land with the succession of William III*¹ ». Cette origine frauduleuse de la propriété des Tietjens est mentionnée à plusieurs reprises au fil de la narration. Sylvia raconte ainsi que : « *The first Tietjens who came over with Dutch William, the swine, was pretty bad to the Papist owners* » (SDN 175). L'analogie porcine, nous venons de le voir, est d'ailleurs reprise de manière subtile à l'autre extrémité de la tétralogie, avec la « truie de pedigree » (« *pedigree sow* ») mentionnée par Valentine. La spoliation sur laquelle la dynastie Tietjens s'est fondée est considérée comme la source d'une malédiction pesant sur Groby ; un livre est mentionné à ce sujet : « *Spelden on Sacrilege, a book that predicted all sorts of disaster for families who owned former Papist Church lands or who had displaced Papists* » (LP 754). La « prophétie » se réalise en effet, puisque c'est bien à des « papistes », des catholiques, que passe Groby. Ironiquement, le nom des nouveaux locataires de Groby est De Bray Pape. Le nom revêt ici une fonction allégorique.

Austin Riede fait remarquer que cette transmission de Groby aux mains de catholiques met également fin au symbole d'anglicité que constituait ce domaine :

Groby is legally set to pass once more into the hands of a Catholic, thus ending the presumed curse upon the Tietjenses, and, in effect, ending Englishness at Groby, since, as Linda Colley has argued, Englishness was, in large part, defined as the antithesis of Catholicism².

1. Austin RIEDE, « The Decline of English Discourse », dans *Ford Madox Ford and Englishness*, op. cit., p. 220.

2. *Ibid.* La référence à Linda Colley concerne son ouvrage *Britons : Forging the Nation, 1707-1837*, New Haven : Yale University Press, 1992.

En outre, ce bastion de l'identité nationale que constitue le domaine de Groby ne passe pas seulement aux mains de catholiques, mais d'Américains. Austin Riede souligne la logique ironique de ce destin, puisque le domaine de Groby constituait lui-même un trophée gagné par des étrangers aux mains des autochtones d'alors. La notion d'autochtonie est de fait bien relative ; et la location de Groby par une Américaine, Mrs. De Bray Pape, figure dans une plus large mesure la conquête de l'Angleterre et de ses valeurs — ou du moins, de leur apparence — par les habitants du Nouveau Monde. Dans *The Last Post*, l'attachement à l'identité anglaise qui caractérisait les personnages dans les romans précédents se voit remplacé par une hantise de l'américanité, comme en témoignent ces réflexions de Mark :

A hedge-sparrow, noiseless and quaker-grey, was ghost-like on his shelf. It flitted hiding itself deep in hedgerows. He thought of it as an American bird — or perhaps that was because there were so many Americans about there [...]. This desultory, slim, obviously Puritan bird, inserted its thin bill into the dripping. (LP 680-81)

Comme pour l'identification de ce qui constitue l'anglicité, ici, l'oiseau est marqué par des attributs métonymiques de l'américanité — ou plutôt, de l'idée que Mark s'en fait : « *quaker-grey* », « *Puritan* ». La métaphore de la pénétration suggérée par l'expression « *inserted his thin bill* » nous renvoie par ailleurs à la crainte de la miscégénération que nous avons déjà vu évoquer par Sara Haslam au sujet du projet de tunnel sous la Manche¹.

Loin de célébrer les valeurs qu'ils mettent en scène, les quatre romans nous invitent donc au contraire à mettre en question les conventions qui fondent le système idéologique représenté comme dominant. Il convient donc d'analyser les modalités par lesquelles ce système est en réalité mis en crise.

3.3 Perspectives déviées : le regard oblique et le miroir brisé

La subversion des valeurs idéologiques s'opère avant tout par l'ironie. Le cercle à première vue fermé que représentent la « bonne société » dépeinte dans le roman et ses *habitus* répétés et reflétés *ad nauseam* ne forme en réalité pas une boucle parfaite. Un regard ironique s'insère obliquement dans le système et en brise le cercle parfait.

1. HASLAM, *op. cit.*, p. xiv-xv.

Le malaise est palpable, quoique discrètement, dès l'incipit : celui-ci est dominé par un rythme binaire, mais connaît certains déraillements. Le paradigme du miroir s'est déjà avéré central dans la représentation de la société et de ses conventions. Or, dès les premiers mots du roman, nous sommes en présence d'une forme de reflet avorté : dans « *the two young men — they* » (SDN 3), le tiret semble faire figure de miroir. Mais le reflet y est en déficit par rapport à l'original, puisque « *the two young men* » est simplement repris par « *they* ». De même, la deuxième phrase est construite sur un parallélisme, à cela près que le verbe (« *were* ») est escamoté : « *the leather straps to the windows were of virgin newness ; the mirrors beneath the new luggage racks immaculate as if they had reflected very little* » (SDN 3). Tout est présenté en miroir — de fait, les murs en sont tapissés ; mais ces miroirs ont précisément encore peu servi, et ne remplissent donc pas leur office. Les binarités et phénomènes de reflet qui émaillent la narration s'avèrent donc instables d'emblée. D'une manière plus générale, on ne peut ignorer certains signes déjà inquiétants, qui minent l'harmonie apparente : tous les termes dénotant un fonctionnement impeccable (« *perfectly appointed* », « *virgin* », « *immaculate* », « *regulated* », « *smoothly* ») sont infléchis par la mention de potentiels défauts (« *swayed or jolted* »). L'organisation bien réglée semble pouvoir encore souffrir quelques heurts ; mais en affirmant l'absence d'insécurité plutôt que la sécurité, l'écriture signale que cette stabilité pourrait précisément être abolie. Cette atmosphère est proche de celle instaurée par l'« Ode » de Valéry Larbaud, que Nicholls considère comme emblématique d'une certaine vision du monde moderne et capitaliste et qu'il appelle « la métaphysique du moderne ¹ » :

Prête-moi ton grand bruit, ta grande allure si douce,
 Ton glissement nocturne, à travers l'Europe illuminée,
 O train de luxe ! et l'angoissante musique
 Qui bruit le long de tes couloirs de cuir doré² [...].

L'impression de luxe et de fluidité ménagée par les termes « allure si douce » et « glissement », et par les enjambements, est mêlée d'anxiété (à travers l'adjectif « angoissante » et la rupture du rythme au troisième vers), sans que le lien soit explicité entre ces deux sensations. C'est peut-être justement l'excès de sécurité qui engendre l'angoisse :

1. Peter NICHOLLS, *Modernisms. A Literary Guide*, Londres : Palgrave, 1995, p. 79-81.

2. Valéry LARBAUD, « Ode », *A.O. Barnabooth, ses œuvres complètes*, 1909, Paris : Gallimard, 1995.

comme si la stabilité portait en elle sa propre fin. Or, si l'on estime que le compartiment offre une vision en miniature de la société anglaise, au fonctionnement bien huilé (« *perfectly appointed* », « *in [...] luxuriant, regulated curves* »), le dysfonctionnement en puissance de la mécanique ferroviaire renverrait alors à celui de la société. Le motif du dragon, œuvre d'un géométricien allemand (« *the design of a geometrician in Cologne* ») peut faire allusion à l'héritage intellectuel, philosophique et artistique que représente l'Allemagne pour la société anglaise ; il est ironique que cet agencement, d'origine allemande, soit sur le point d'être mis à mal par un conflit avec ce pays même.

De fait, à l'instar du train servant de décor à la scène initiale, le corps social représenté dans *Some Do Not . . .* est un organisme si bien régulé qu'il semble à première vue tolérer quelques secousses, comme l'illustre le déjeuner chez les Duchemin, sommet de faste et de mondanité, où les obscénités proférées par le Révérend Duchemin sont absorbées par les bonnes manières des autres convives :

As if checked for a moment in their stride all the others paused — for a breath. Then they continued talking with polite animation and listening with minute attention. To Tietjens that seemed the highest achievement and justification of English manners !

(SDN 99-100)

Les excentricités (« *eccentricities* », à la première page du roman), littéralement « sorties hors du centre¹ », sont ramenées à l'intérieur du *cercle* commun — le cercle fermé de la bonne société comme celui de la répétition en boucle de certains gestes, de traditions. Les faux-pas sont maîtrisés, mais la fissure est patente. Il est symptomatique que la fissure la plus manifeste de l'édifice que forme cette société surgisse dans un de ses hauts lieux, chez les Duchemin, grands ordonnateurs de ce système. Il semble que c'est précisément à cause du surcroît de rituel qui caractérise sa demeure que le révérend Duchemin vire à l'obscénité. Le parallèle entre le train et la société dans son ensemble est confirmé plus loin dans le roman, lorsque Valentine prend conscience de ses illusions concernant l'intégrité et la solidité de Vincent Macmaster : « *she took it for granted that he was the right man* —

1. « Excentrique [...] est un emprunt (1375) au latin médiéval *excentricus* “hors du centre” [...] du bas latin *eccentros*, lui-même emprunt au grec *ekkentros*. Le mot grec est un terme de mathématiques, formé de *ek-* “hors de” et de *kentron* “aiguillon” et “point central d'un cercle” ». Alain REY (dir.), *Le Robert historique de la langue française*, Paris : Le Robert, 2000, p. 1355.

much as you take it for granted the engine of an express train in which you are is reliable. The right people have chosen it for you » (SDN 230). Terry Eagleton analyse ce fonctionnement *mécanique* de la société, à partir des considérations d'Adam Smith citées ci-dessous :

Human society [...] appears like a great, an immense machine, whose regular and harmonious movements produce a thousand agreeable effects. [...] Whatever tended to render its movements more smooth and easy, would derive a beauty from this effect, and, on the contrary, whatever tended to obstruct them would displease on that account : so virtue, which is, as it were, the fine polish to the wheels of society, necessarily pleases ; while vice, like the vile rust, which makes them jar and grate upon one another, is as necessarily offensive¹.

De la notion de machine bien huilée à celle de « mécanique plaquée sur du vivant », la frontière est mince, et Ford s'empresse de la franchir. Henri Bergson a vu dans le comique une source de libération face à des conventions trop rigides², ainsi que le rappelle Philippe Hamon :

Bergson, dans *Le Rire*, rappelait en une heureuse formule que le risible est plutôt affaire de raideur que de laideur, et il a développé sa théorie à partir de la notion de « mécanique » (« du mécanique plaqué sur du vivant »). [...] En général, la notion de règle, dévoyée en régularité mécanique, s'investira avec prédilection en une quadruple thématique.

Celle de la « mécanisation » des rapports sociaux [...]. L'œuvre d'un Maupassant, par exemple, constituerait un répertoire privilégié de ces (dénonciations de) routines de la vie quotidienne³.

Cette dernière remarque apparaît d'ailleurs d'autant plus féconde à l'égard de l'écriture de Ford Madox Ford que celui-ci n'a cessé de souligner l'influence de Maupassant sur son œuvre. L'ironie, cet hypotexte en décalage avec le propos manifeste du texte, ouvre la voie à une remise en question des conventions héritées du passé.

C'est toujours à travers le paradigme du miroir que s'intercale une vision critique du culte généralisé du passé. L'ironie la plus appuyée est en effet celle que subit la reproduction du passé par Macmaster et Mrs. Duchemin : à l'obsession citationnelle de ces deux personnages s'oppose le regard *décalé* de Tietjens. Ce contraste est manifeste dans la

1. Adam SMITH, *The Theory of Moral Sentiments*, cité dans EAGLETON, *op. cit.*, p. 37.

2. Henri BERGSON, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, 1900, Paris : Quadrige/Presses universitaires de France, 1997.

3. Philippe HAMON, *L'Ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris : Hachette, 1996, p. 66.

chute que connaît la scène de leur premier baiser : les amants enlacés sont réfléchis par un miroir rond dans lequel Macmaster contemple leur reflet, et ne se détachent que pour se voir miroités dans les yeux de l'autre¹. Ce circuit fermé est brisé lorsque le regard de Tietjens vient s'insérer, en biais, dans la scène :

[Macmaster] began to see himself : in the tall room, with the long curtains : a round, eagle mirror reflected them gleaming : like a bejewelled picture with great depths : the entwined figures.

They drew apart to gaze at each other, holding hands.... The voice of Tietjens said :

« Macmaster ! You're to dine at Mrs. Wannop's tonight. Don't dress ; I shan't. » He was looking at them without any expression, as if he had interrupted a game of cards. (SDN 103)

Le regard de Tietjens interrompt l'enfermement des deux amants dans le passé et dans une relation en vase clos, puisque les personnages constituent chacun le reflet de l'autre. La figure de cercle parfait est mise en échec par cette perspective oblique. Tietjens, spectateur inopiné de la scène amoureuse, fait ici figure de lecteur au sein du texte, et par conséquent oriente notre propre regard. Ce phénomène correspond avec une singulière exactitude au jeu de communication inhérent à l'ironie, tel que Philippe Hamon le décompose à propos de la photographie de Robert Doisneau intitulée « Le Regard Oblique », dans son introduction à *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique* :

Dans cette photo, regards, plans, quiproquo, lignes de mire, décor (tableau) peint, trompe-l'œil et coin d'œil, mimique, vitrine, jeu, cadres, tout est organisé comme au théâtre, un théâtre proche du vaudeville, dont nous retrouvons aisément le « ton » (dissimulations, regards obliques, allusions érotiques) et le trio de base [...] et tout est organisé par et pour le regard des personnages sur la scène, et surtout par et pour le regard d'un complice dans la salle, le regardeur de la photo sollicité comme complice du photographe (ou de l'homme au regard oblique ?) qui a pris la photo depuis l'intérieur d'une salle. Regard-voyeur (ob-scène) de la photo, décalé, mis en recul critique par rapport à la « scène », sollicité aussi dans son regard oblique² [...].

1. Le phénomène de miroitement des personnages de Macmaster et Edith Ethel Duchemin est analysé au début de la troisième partie, dans la section intitulée « Vertiges de Narcisse », p. 229-232.

2. *Ibid.*, p. 11.

Dans le cas du baiser entre Macmaster et Mrs. Duchemin, la mise en scène est certes ménagée par les personnages victimes de l'ironie eux-mêmes, et non par le voyeur : la métamorphose de cet instant en une scène, un tableau à l'intérieur d'un cadre, est effectuée par le regard de Macmaster, observant son étreinte avec Mrs. Duchemin dans un miroir, et assimilant cette vision à un tableau (« *like a bejewelled picture* »). Néanmoins, l'intrusion du regard de Tietjens offre bien une perspective en décalage, à laquelle le lecteur est associé. Le cercle est brisé ; le mouvement de réflexion est enrayé par cet infléchissement des perspectives.

Eagleton utilise la métaphore du miroir pour décrire le phénomène par lequel une société s'agrège et se perpétue :

What knits society together for Burke, as with Hume, is the aesthetic phenomenon of mimesis, which is a matter more of custom than of law [...]. The only problem is where all this imitating ends : social life for Burke would appear a kind of infinite chain of representations of representations, without ground or origin. If we do as others do, who do the same, then all of these copies would seem to lack a transcendental original, and society is shattered to a wilderness of mirrors.

Non seulement Eagleton assimile le fonctionnement de la société à un système de miroirs se reflétant sans fin, jusqu'à faire perdre de vue la source du reflet ; mais il conclut sur une expression qui laisse précisément entrevoir l'éclatement de ce système : « *shattered* ». Certes, c'est ici la société qui est fragmentée en de multiples miroirs, et non les miroirs eux-mêmes qui se brisent ; mais ce verbe ainsi placé au voisinage du terme « *mirrors* » peut s'interpréter comme une hypallage. Le regard critique, oblique et pénétrant de l'observateur est bien le coin qui fait voler en éclat cette grandiose galerie des glaces que constitue le système idéologique rigide et uniforme décrit ici par Eagleton et ironiquement mis en scène dans *Parade's End*.

L'ironie introduit des modulations qui permettent d'assimiler le système idéologique dépeint par le roman à une symphonie aux tonalités changeantes, voire discordantes. Dans la première partie de *Some Do Not . . .*, l'ouverture du sixième chapitre révèle la fascination mêlée d'ironie ressentie par Tietjens pour cette Angleterre idyllique que les gens de son milieu célèbrent et tentent de ressusciter. La métaphore musicale est explicitée dans un monologue intérieur de Tietjens, qui tout à la fois s'extasie et ironise sur les mœurs britanniques :

God's England ! [...] « Land of Hope and Glory ¹ ! » F natural descending to tonic, C major : chord of 6-4, suspension over dominant seventh to common chord of C major.... All absolutely correct ! Double basses, 'cellos, all violins, all woodwind, all brass. Full grand organs, all stops, special *vox humana* and key-bugle effect..., [...] Pipe exactly right.

(SDN 106)

Le surcodage laisse éclater le sarcasme de Tietjens. Le trait est en effet trop appuyé pour ne pas être ironique, d'autant plus que ces réflexions surviennent précisément après que Tietjens a surpris le baiser de Macmaster et de Mrs. Duchemin. Cette insistance sur la perfection du « système » anglais rappelle à la mémoire du lecteur la première page du livre, dont la tonalité dominante s'enrichit ainsi *a posteriori* d'un contrepoint satirique : l'accord parfait sur lequel avait semblé s'ouvrir le roman sonne donc faux rétrospectivement, en entrant en résonance avec le ton sardonique de Tietjens. Le contrepoint introduit une claudication dans le texte entre le discours idéologique affirmé et un discours souterrain ironique.

1. L'hymne « Land of Hope and Glory » fut composé par Sir Edward William Elgar en 1902.

L'éclatement des positions idéologiques

Le texte déploie un éventail de relations à l'idéologie dominante plus ou moins fixes et univoques ; chaque discours s'articule autour du rapport à la tradition et à la modernité.

Il convient de préfacier ce chapitre en dressant une première définition de la notion de modernité, ou plutôt en mettant en évidence la gageure que constitue toute tentative de conceptualisation de cette notion. L'article de Jean Baudrillard dans l'*Encyclopaedia Universalis*¹ en fournit un repérage tout à fait éclairant. Il débute par ces remarques :

La modernité n'est ni un concept sociologique, ni un concept politique, ni proprement un concept historique. C'est un mode de civilisation caractéristique, qui s'oppose au mode de la tradition, c'est-à-dire à toutes les autres cultures antérieures ou traditionnelles.

Voilà pourquoi il s'avère impossible de conceptualiser de façon définitive la modernité. Celle-ci est inéluctablement relative et mouvante : elle s'affirme toujours par rapport à un mode de vie, une culture, une idéologie qui sont perçus comme « traditionnels » en comparaison de la modernité. Baudrillard souligne d'ailleurs que la modernité ne peut être perçue comme constante et définitive que quand elle est érigée en idéologie :

Mouvante dans ses formes, dans ses contenus, dans le temps et dans l'espace, elle n'est stable et irréversible que comme système de valeurs, comme mythe — et, dans cette acception, il faudrait l'écrire avec une majuscule : la Modernité. En cela, elle ressemble à la Tradition.

1. Jean BAUDRILLARD, article « Modernité », *Encyclopedia Universalis*.

Il poursuit en expliquant les conséquences de cette instabilité sur toute tentative de définition :

Comme elle n'est pas un concept d'analyse, il n'y a pas de lois de la modernité, il n'y a que des traits de la modernité. Il n'y a pas non plus de théorie, mais une logique de la modernité, et une idéologie.

La modernité, de fait, ne peut s'analyser qu'en tant qu'un ensemble d'éléments posant un mode de pensée, de vie, voire dans *Parade's End* un personnage, comme « moderne », novatrice, par opposition à une civilisation considérée comme inscrite dans une tradition. C'est donc par la représentation de cette dernière que nous allons commencer ce chapitre, afin de voir la façon dont la « modernité » revendiquée par certains personnages émerge en s'en démarquant.

1 L'utopie passéiste

1.1 Une existence muséale

Les Duchemin puis les Macmaster déploient un discours et une pratique idéologiques stables au fil de la tétralogie ; ceux-ci peuvent être considérés comme représentatifs de l'idéologie dominante au sein de la société dépeinte dans *Parade's End*. La relation au passé des Macmaster et de leur cénacle, que nous avons déjà commencé à analyser au chapitre précédent, se rapproche de la description que livre Catherine Belsey du manoir de Llancaiach Fawr dans son article « *Reading Cultural History*¹ ». La vie qu'on y menait au dix-septième siècle y est aujourd'hui reconstituée le plus fidèlement possible, et vient se substituer au mode de vie actuel :

Llancaiach Fawr encourages us to cross a boundary between present and past, between one historical moment and another, into a vanished epoch. The project is [...] to permit us to encounter cultural history as participant observers, by suspending our own interests, identities, commitments and convictions².

« *Cross a boundary* » : c'est justement dans l'abolition des frontières spatio-temporelles que se joue toute la démarche idéologique des Macmaster. La demeure devient musée, sanctuaire d'un passé

1. Catherine BELSEY, « *Reading Cultural History* », dans Tamsin SPARGO (éd.), *Reading the Past*, Basingstoke : Palgrave, 2000, p. 104-117.

2. *Ibid.*, p. 104.

immuable. Le rapport des Macmaster à l'objet sera étudié dans la troisième partie¹. Au lieu de laisser le passé dans la zone temporelle à laquelle il appartient, les Macmaster s'attachent à nier les limites du *hic et nunc* en tentant de restituer le passé de façon intégrale et parfaitement exacte, dans l'espoir de le rendre à nouveau présent. Une telle reconstitution réfute l'actualité du présent. Cet effacement des frontières temporelles est source de malaise ; Catherine Belsey en a fait l'expérience à Llancaiach Fawr :

The problem was [...] that I was asked to cross the boundary in one direction, and irreversibly for the duration, to enter the past in dialogue where, deprived of any intelligible reference to the present, I had no secure place to speak from².

1.2 Le culte du passé : une performance théâtrale

Or, l'effet obtenu risque alors d'être inverse à l'effet souhaité, ainsi que Catherine Belsey le met en évidence :

When they are displayed as exhibits in a glass case in a conventional modern museum, the furniture and pottery of the period are objects of an always conjectural knowledge; conversely, when they are experienced, held, handled, they become irretrievably alien, as do the eating habits and the herbal remedies. To try on the clothes is to be « dressed up », in costume. This was not « costume » in the seventeenth century, however, but everyday dress, and people presumably knew how to inhabit it. When the familiar present ceases to be a secure foothold, the past becomes more remote, not less, harder to read, because the only frame of interpretation available to a modern visitor is relegated to a distance, out of reach³.

Edith Ethel Duchemin soigne particulièrement ses tenues afin qu'elles évoquent l'esthétique pré-raphaélite, elle-même réminiscente de l'époque médiévale : « *her dress [...] contrived to be at once artistic — absolutely in the tradition! And yet well cut! Very large sleeves, of course, but still with a certain fit* » (SDN 54). Il s'agit précisément d'un costume qui cherche à s'ignorer, d'un déguisement qu'Edith Ethel veut faire passer pour naturel : à la fois artistique et dans une coupe qui

1. Voir le deuxième chapitre de la troisième partie, « Fantômes du collectionneur : la contamination par l'objet », p. 264-271.

2. Catherine BELSEY, « Reading Cultural History », *op. cit.*, p. 104.

3. *Ibid.*, p. 105.

ne choque pas, aux manches larges mais pas outrageusement. L'habit est une dimension essentielle de l'*habitus* chez Edith Ethel. Celle-ci cherche ainsi à incorporer littéralement le passé dans sa propre personne. La dimension théâtrale est évidente : l'identité des Macmasters est avant tout une identité performative.

1.3 A-topie, a-chronie

Face au conflit mondial, les Macmaster et leur cénacle se replient sur eux-mêmes, imperméables au reste du monde, au nom de la préservation de l'art — ou plus précisément, d'une conception de l'art figée dans un non-temps. L'un d'eux affirme : « *it's one's sole duty to preserve the beauty of things that's preservable* » (SDN 234). Le polyptote sur les termes « *preserve* »/« *preservable* » figure un mode d'existence circulaire, fermé sur soi-même. Les lettres adressées à Mrs. Duchemin durant la guerre sont décrites ainsi : « *written, as a rule, from the Continent or most distant and peaceful climates, for most of them believed it their duty in these hideous times to keep alive in the world the only glimmering spark of beauty* » (SDN 241). La satire perce dans les termes clichés tels que « *hideous times* » et la métaphore éculée qui assimile beauté et lumière. C'est ainsi que les Macmaster et leurs émules, délibérément coupés du présent, vivent pendant la guerre dans une situation de dénegation du réel et de repli sur soi.

La volonté d'établir une continuité avec le passé, émanant au départ du besoin de se trouver des repères stables dans le monde fluctuant des deux premières décennies du vingtième siècle, débouche donc sur un système fonctionnant en vase clos. L'univers ménagé par les Macmaster est proprement utopique et a-topique : c'est un non-lieu, puisque ses habitants sont tournés vers ce qui n'est plus en refusant de reconnaître la réalité du présent. L'*habitus* ménagé par ce cercle de personnages s'avère être une habitation creuse. La métaphore du passé comme *habitus* au sens propre, espace à habiter, est omniprésente et puissante dans les représentations fictionnelles nostalgiques d'un passé idéalisé ; elle a été mise en avant par Catherine Bernard dans son article « *Habitations : of the Past*¹ ». Nous nous y intéressons

1. Catherine BERNARD, « *Habitations of the Past : of Shrines and Haunted Houses* », dans Herbert GRABES (éd.), *Cultural Memory/Literary History, REAL. Yearbook of Research in English and American Literature*, Tübingen : Günter Verlag, 2005 / 2006, p. 161-172.

rons davantage plus loin¹ ; il est cependant utile de rapprocher dès maintenant le caractère a-topique de la demeure des Macmaster, elle-même émulant le domaine de Groby, de l'analyse que livre Catherine Bernard du Pemberley de *Pride and Prejudice* :

Pemberley is a fantasy estate, neither regressive nor progressive, but ideally arrested in a time beyond time. From the start it suspends the movement of history. In it, to quote Eric Hobsbawm, « the object and characteristic of “traditions”, including invented ones, is invariance² ».

De fait, les Macmaster et leur entourage vivent dans une utopie au sens propre. Le temps semble suspendu dans une sorte d'âge d'or factice qui n'a en réalité jamais existé qu'en tant que construction *a posteriori*. En tentant d'abolir la frontière qui sépare le passé du présent, les Macmaster habitent un non-temps, une utopie ou plutôt a-chronie, qui n'existe ni dans le passé, celui-ci étant nécessairement advenu et jamais pleinement reconstituable, ni dans le présent, puisque celui-ci est renié. Ils se détachent de tout cadre de référence qui soit ancré dans une réalité. Le passé devenu ainsi simulacre est davantage détaché du présent, de la présence au monde, que lorsqu'il est appréhendé en tant que passé, détaché du temps actuel.

2 La femme, espace de projection des ambivalences idéologiques

La représentation de la femme dans *Parade's End* cristallise les ambivalences idéologiques. La représentation protéiforme des personnages de Valentine et Sylvia, doublée d'une opposition complexe entre les deux femmes, permet d'explorer une oscillation constante entre un repli frileux sur le passé et une course effrénée vers la nouveauté, entre une obéissance aux conventions et une modernité assumée.

2.1 Valentine : une rébellion en demi-teinte

Au sein de la communauté mise en scène dans *Parade's End*, Valentine est assurément le personnage dépeint comme le plus ouvertement en rupture avec l'ordre ancien. Sa toute première apparition

1. Voir *infra*, « Les espaces, projections idéologiques du rapport au temps », quatrième section de ce même chapitre, p. 80-85.

2. BERNARD, *op. cit.*, p. 167.

dans le roman nous la présente dans le rôle de la suffragette en butte aux autorités (mâles) de la communauté, et risquant de ce fait la prison. Valentine apparaît initialement en plein air : « *into the bright open* » (SDN 63), peu soucieuse de son apparence et d'ailleurs peu remarquée (« *She seemed a perfectly negligible girl* » [SDN 66]). Son opposition aux hommes va jusqu'à la confrontation physique. Valentine est représentée d'emblée comme un personnage actif, occupant à la fois l'espace physique et sonore : dès sa première intervention dans le roman, elle parle de façon péremptoire et par longues phrases. De même, dans ce même passage, Valentine traverse en courant un terrain de golf — espace exclusivement masculin à l'époque edwardienne et dont l'accès est interdit aux femmes. Le terrain de golf met en lumière l'existence d'un imaginaire topographique sexué. Cette notion sera mise en lumière quelques années plus tard dans *A Room of One's Own*. La traversée par Valentine de l'espace tabou que représente le terrain de golf peut nous faire songer à l'intrusion de Virginia Woolf, littérale et figurée, sur le territoire masculin que constitue l'université :

I found myself walking with extreme rapidity across a grass plot. Instantly a man's figure rose to intercept me. [...] His face expressed horror and indignation. Instinct rather than reason came to my help, he was a Beadle; I was a woman. This was the turf; there was the path. Only the Fellows and Scholars are allowed here; the gravel is the place for me. Such thoughts were the work of a moment. As I regained the path the arms of the Beadle sank, his face assumed its usual repose, and though turf is better walking than gravel, no very great harm was done¹.

Ce n'est donc pas seulement le temps, mais l'espace qui est investi et modelé par la conscience collective. La narration met en lumière le caractère construit de la structuration de l'imaginaire topographique. L'idéologie est projetée sur l'espace.

Le rapport conflictuel du personnage avec l'idéologie dominante et traditionnelle se fait plus éclatant encore dans la première partie de *A Man Could Stand Up*-, qui consiste tout entière en un monologue intérieur de Valentine. La récurrence dans cette partie d'expressions à consonance nihiliste, telles que « *no more respect* », « *no more parades* », atteste que l'irrévérence de Valentine est systématique, voire programmatique :

1. Virginia WOOLF, *A Room of One's Own*, 1929; Oxford : Oxford University Press, 1998, p. 6-7.

She was not going to show respect for any Lady anything ever again. [...] She was never going to show respect for anyone ever again. She had been through the mill : the whole world had been through the mill ! No more respect !
(AMCSU 506)

Valentine croit fondamentalement à son devoir intellectuel de remettre inlassablement en question la validité du *statu quo* politique, social et culturel. Or, cette contestation est chez elle inséparable de sa revendication concernant les droits des femmes. Ce qu'elle nomme le « cataclysme » de l'armistice (AMCSU 509) est en effet indissociable dans son discours de la remise en question de l'autorité masculine :

If, at this parting of the ways, at this crack across the table of History, the School — the World, the future mothers of Europe — got out of hand, would they ever come back? The Authorities — Authority all over the world — was afraid of that; more afraid of that than of any other thing. Wasn't it a possibility that there was to be no more Respect? None for constituted Authority and consecrated Experience? [...] No more respect... For the Equator! For the Metric system. For Sir Walter Scott! Or George Washington! Or Abraham Lincoln! Or the Seventh Commandment!
(AMCSU 510-511)

L'accumulation des majuscules est ironique : la valeur des notions ainsi soulignées est mise en crise au moment même où ce semblant de distinction leur est accordé. En outre, l'énumération hétéroclite et même sylleptique de notions, de personnages et de lieux, tous placés sur le même plan, crée un effet de nivellement du sens : chaque terme semble interchangeable et perd donc toute valeur. Selon Valentine, l'effondrement de l'ordre établi reposerait sur la contestation par les femmes — « *the future mothers of Europe* » — de l'autorité, conçue ici comme fondamentalement mâle et patriarcale. Les personnages que Valentine catalogue comme les piliers de l'ordre idéologique — Scott, Washington et Lincoln — sont tous des hommes. Quant au Septième Commandement qu'elle entend contester, il s'agit de celui qui interdit l'adultère, c'est-à-dire la remise en cause de l'ordre patriarcal fondé sur la possession exclusive d'une seule femme par un seul homme.

Ce sont ces convictions féministes qui suscitent le sarcasme initial de la jeune femme face aux positions et à l'attitude de Tietjens, dès leur première rencontre :

Setting poor, weak women in their places. [...] The English country male! And making a devoted vassal at the sight of the handy-man. The feudal system is all complete...
(SDN 112)

Selon elle, le système Tory et féodal que représente Tietjens est indissociable de sa condescendance à l'égard des femmes. De fait, les convictions féministes de Valentine reposent sur un système de pensée plus général rejetant fondamentalement l'ordre idéologique dominant, et aliène par conséquent la jeune femme au sein de son entourage, voire de la nation anglaise tout entière. Valentine rejette ainsi la guerre dans laquelle la Grande-Bretagne est engagée, parce qu'elle considère le conflit mondial comme une solution effroyable et vaine, qui plus est au service de la défense d'une idéologie corrompue. En effet, sa pensée associe dans un rapport consubstantiel l'ordre patriarcal et les pratiques militaires de la première guerre mondiale : « *she had an automatic feeling that all manly men were lust-filled devils, desiring nothing better than to stride over battlefields, stabbing the wounded with long daggers in frenzies of sadism* » (SDN 233). Le combat mené à coup d'armes phalliques (« *long daggers* ») est conçu comme l'assouvissement ultime de fantasmes masculins.

Mais la vision de Valentine est elle-même une construction idéologique fondée sur des lieux communs. Sa conception du masculin est elle aussi fantasmée. L'allusion phallique est si évidente qu'elle met en évidence le caractère lui-même éculé de la conception de Valentine : celle-ci ne semble combattre un système idéologique établi que pour le remplacer par d'autres clichés tout aussi fermement ancrés dans la conscience collective, même s'ils livrent un discours opposé au discours dominant. À travers la réflexion de Valentine s'affrontent deux régimes fantasmatiques.

De fait, la « modernité » prônée par Valentine n'est elle-même que relative. Les principes qu'elle défend ne se retrouvent-ils pas chez les intellectuels et intellectuelles du dix-huitième siècle — siècle dont précisément Tietjens se réclame constamment ? Si l'on examine l'histoire du féminisme en Angleterre, les aspirations de Valentine se font pleinement l'écho des revendications déjà présentes dans les deux siècles précédents. Son obsession pour l'éducation physique comme intellectuelle rappelle les préceptes de Mary Wollstonecraft dans son ouvrage *A Vindication of the Rights of Woman* : « *To render the person perfect, physical and moral beauty ought to be attained at the same time ; each lending and receiving force by the combination*¹ ». Ces principes n'ont donc rien de novateur dans les années 1910. Certes, le malaise suscité dans

1. Mary WOLLSTONECRAFT, *A Vindication of the Rights of Woman*, 1792, Oxford : Oxford University Press, 1999, p. 257.

la société face aux revendications des suffragettes est représenté de manière éloquente au début de *Some Do Not . . .* par l'animosité des hommes que les suffragettes dérangent dans leur partie de golf. Cependant, cette résistance est comparable aux réactions face aux mouvements de contestation féminins de la fin du dix-huitième siècle : cette anxiété cristallise une angoisse plus large, liée aux changements de la société dans son ensemble. L'analyse que livre Linda Colley des réactions haineuses et virulentes face aux velléités d'autonomie de la part de certaines femmes dans les années 1780 vaut également largement pour l'attitude de l'opinion publique dans les années 1910 :

The debate over the position of women at this time became the meeting point of much broader anxieties. Under enormous pressure from war and revolution without, and more rapid social and economic transformations at home, Britons seized upon the comparatively minor changes in women's state as a symbol of all that seemed disturbing and subversive¹.

Ainsi, bien que Valentine s'oppose effectivement à l'ordre patriarcal établi à travers ses revendications féministes, cette volonté réformatrice est néanmoins elle-même issue d'une tradition philosophique pluriséculaire.

Par ailleurs, le dernier tome de *Parade's End* nous dépeint une Valentine considérablement moins intransigente dans son opposition à l'ordre établi. Malgré ses professions d'irrévérence dans le tome précédent de la tétralogie, et en particulier son rejet triomphant du septième des Dix Commandements, Valentine n'est pas totalement à l'aise dans son rôle de « femme adultère » : « *It was one thing living with all the tranquillity of conscience in the world in open sin. It was another, confronting American elderly people who knew the fact* » (LP 816). En dépit de l'affirmation d'une conscience tranquille, Valentine ne peut s'empêcher de continuer à concevoir sa situation comme un « péché », et hésite à paraître aux yeux du monde.

D'autre part, Valentine se voit désormais comme un instrument dans la préservation et la continuité de l'ordre traditionnel et patriarcal. Elle est ainsi obsédée par le désir de voir son fils naître dans un lit ancien. Ce lit représente un double lien avec le passé : non seulement il porte la patine d'un monde révolu, mais il est aussi celui dans lequel Valentine dort durant sa grossesse. Elle le considère ainsi comme la marque d'un lien essentiel entre passé et présent, entre mère et enfant :

1. Linda COLLEY, *op. cit.*, p. 242.

She passionately desired little Chrissie to be born in that bed with the thin fine posts, his blond head with the thin, fine hair on those pillows. [...] Surely a child should lie gazing at what his mother had seen while she was awaiting him !
(LP 810)

Le syntagme « *thin, fine* » qualifie tour à tour le lit, puis l'enfant à naître : cette répétition figure lexicalement le désir de continuité. Mais elle est aussi le signe d'une réification symbolique de l'enfant. Le fantasme de retour du même débouche sur la pétrification et l'objectification des êtres¹. D'autre part, Valentine nous apparaît soudain acquise aux valeurs patriarcales : elle est persuadée que l'enfant qu'elle porte sera un mâle, et qu'il pourra ainsi porter le nom de son père, « *Chrissie* », reconduisant ainsi la notion selon laquelle la lignée se transmet de père en fils. Plus tard, son imagination nous décrit l'enfant à naître comme une version miniature de Christopher Tietjens, avec les mêmes yeux bleus protubérants : l'expression « *spinning pebble-blue eyes* » (LP 812) pour décrire Chrissie junior reprend la description des yeux de Christopher, par exemple dans les expressions « *blue pebbles sticking out* » (LP 764) et « *his eyes stuck out. Blue pebbles* » (LP 835). Valentine rêve ainsi de mettre au monde un fils qui perpétue la dynastie mâle des Tietjens. Le chiasme formé par « *pebble-blue* » et « *blue pebbles* » crée un reflet symétrique qui rappelle le paradigme du miroir dont nous avons noté l'importance dans l'obsession d'une perpétuation identitaire au fil des époques.

Le contraste est donc manifeste entre la Valentine du début de la tétralogie et celle de *The Last Post*. Il ne reste guère de trace de sa position de femme passionnément attachée à son autonomie financière, de suffragette convaincue et d'intellectuelle qui ne le cède en rien aux hommes éduqués à Oxbridge, ni de sa décision triomphante de braver les conventions et de devenir la maîtresse de Tietjens le jour de l'Armistice. Au terme de *Parade's End*, Valentine s'est métamorphosée sans transition en une illustration de la doctrine des « *separate spheres* » : elle porte l'enfant de Christopher, demeure enfermée à clé dans sa chambre, et attend de son compagnon qu'il se charge d'assurer la subsistance de sa famille. Elle va jusqu'à affirmer : « *an Englishwoman's castle is certainly her own bedroom* » (LP 817). À travers ces paroles, Valentine semble l'épigone de l'idéal féminin dressé par Coventry Patmore : « *the Angel in the House* », « *home-worshipp'd*² ».

1. Cette réflexion sur l'objectification du sujet sera approfondie au deuxième chapitre de la troisième partie, p. 263-291.

2. Coventry PATMORE, *The Angel in the House*, Londres : Macmillan, 1863, p. 233.

Valentine rappelle également la description de l'idéal féminin dressée au dix-huitième siècle par Jean-Jacques Rousseau, en réaction aux revendications naissantes concernant la place des femmes dans la société et la politique : « Quand elle aurait de vrais talents, sa prétention les avilirait. Sa dignité est d'être ignorée ; sa gloire est dans l'estime de son mari : ses plaisirs sont dans le bonheur de sa famille ¹ ».

Au mieux, Valentine peut sembler mettre en pratique les préceptes de Mary Wollstonecraft. Pour cette dernière, une femme doit cultiver son corps et son esprit avant tout pour se mettre au service de sa famille :

By the exercise of their bodies and minds women would acquire that mental activity so necessary in the maternal character, united with the fortitude that distinguishes steadiness of conduct from the obstinate perverseness of weakness. [...] Make women rational creatures, and free citizens, and they will quickly become good wives, and mothers ; that is—if men do not neglect the duties of husbands and fathers ².

Valentine apparaît alors comme la compagne idéale de ce paragon de l'homme du dix-huitième siècle que constitue Christopher Tietjens ; mais l'impression de régression est inévitable en comparaison de la fière autonomie sociale et intellectuelle dont elle faisait preuve dans les volumes précédents de *Parade's End*. Dans un contraste criant avec la première vision de Valentine, au seuil de la tétralogie, en jeune femme active et loquace, battant plus d'une douzaine d'hommes dans une course en plein air, *The Last Post* nous livre un personnage volontairement reclus et absorbé dans des considérations matérielles et vestimentaires.

2.2 Sylvia ou le fantasme de la *New Woman*

Si l'on fait abstraction du revirement brusque et inattendu de Valentine dans *The Last Post* ³, la position tranchée et résolument contestatrice de cette dernière au sein de son temps et de sa communauté est constante dans les trois premiers tomes. À l'inverse,

1. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Émile, ou de l'Éducation*, 1762 ; *Œuvres complètes*, IV, Paris : La Pléiade, 1969, p. 768.

2. WOLLSTONECRAFT, *op. cit.*, p. 216.

3. Ce dernier volume est d'ailleurs parfois traité isolément du reste de *Parade's End* par la critique. Sur le débat concernant l'inclusion de *The Last Post* dans *Parade's End*, voir notamment Max SAUNDERS, *Ford Madox Ford : A Dual Life II*, Oxford : Oxford University Press, 1996, p. 249-256, et Michela CALDERARO, *A Silent New World : Ford Madox Ford's Parade's End*, Bologne : Clueb Editrice, 1995, p. 21-31.

la relation de Sylvia Tietjens aux conventions et à l'idéologie dominante est caractérisée par une inconstance et une ambivalence perpétuelles. Ce personnage résiste à toute catégorisation stable et satisfaisante, notamment en ce qui concerne sa relation au passé comme au temps présent. Sylvia ne cesse en effet d'osciller entre un repli stérile sur le passé — l'avant-guerre — et une course effrénée vers une modernité toujours poussée plus loin.

D'une part, Sylvia s'associe au mouvement réactionnaire qui caractérise également le groupe des Macmaster et de leurs amis durant la guerre, en se retirant dans un couvent où elle lit des romans d'avant-guerre : « *she spends nearly all her time in retreat in a convent reading novels of before the war* » (SDN 232-3). Cette démarche de retrait hors du monde et de déni de la réalité, comme pour les Macmaster, est donc tout à la fois spatiale et temporelle : Sylvia refuse le *hic et nunc* de l'Angleterre en guerre.

Cependant, Sylvia est également présentée à d'autres occasions comme une figure de la modernité. Le rapport de Sylvia à la lecture est emblématique de sa perpétuelle ambivalence. Si elle se complaît à lire et relire des livres écrits avant la guerre, l'une de ses réflexions survenant quelques années plus tard laisse à penser au contraire que ce genre de relecture l'ennuie profondément. Cet aveu survient indirectement, lorsque Sylvia compare la séduction à la lecture :

[A]lmost always taking up with a man was like reading a book you had read when you had forgotten that you had read it. You had not been for ten minutes in any sort of intimacy with any man before you said : « But I've read all this before... » You knew the opening, you were already bored by the middle, and, especially, you knew the end.
(NMP 394)

Une tension est donc à l'œuvre chez Sylvia entre le conservatisme et le rejet de la répétition. Le désir d'un matériau toujours nouveau — que ce soit un homme à séduire ou un livre à lire — correspond à la tendance développée par la culture du jetable dont l'émergence est contemporaine du temps du récit. Cette attitude infirme donc la notion selon laquelle Sylvia privilégierait le culte du passé. Dès l'ouverture de *Parade's End*, en effet, Sylvia est présentée comme la figure de la *New Woman*. Consommatrice avide de la mode, elle électrifie la demeure ancienne qu'elle partage avec Christopher. Par ailleurs, lorsque Tietjens est au front, Sylvia cherche à attirer l'attention des magazines afin de devenir une gravure de mode tirée à d'innom-

brables exemplaires : par là, elle adhère et participe à l'émergence d'une culture standardisée, produite en masse et jetable. C'est donc une autre modalité de la répétition qui est ici embrassée par Sylvia, modalité inverse de la répétition conservatrice. La répétition à l'infini est ici, au contraire, un emblème de ce qui constitue la modernité à l'époque edwardienne. En outre, pour intéresser ces magazines de mode, Sylvia adopte tous les caractères extérieurs de la *New Woman* :

She knew that, like her intimates—all the Elizabeths, Alixs, and Lady Moiras of the smooth-papered, be-photographed weekly journals — she was man-mad. It was the condition, indeed, of their intimacy as of their eligibilities for reproduction on hot-pressed paper. They went about in bands with, as it were, a cornfield of feather boas floating above them, though to be sure no one wore feather boas; they shortened their hairs and their skirts and flattened, as far as possible, their chest developments, which does give, oh, you know... a certain...

(SDN 147)

Sylvia se complaît alors à jouer le personnage de la femme libérée et masculinisée, aux cheveux raccourcis et aux formes atténuées. Le costume de Sylvia est comme un reflet inversé de celui de Edith Ethel Duchemin que nous avons étudié plus haut¹. Elle correspond ici, en apparence tout au moins, à ce que Esther Newton décrit comme « *the Mythic Mannish Lesbian* » :

You see her in old photographs or paintings with legs solidly planted, wearing a top hat and a man's jacket, staring defiantly out of the frame, her hair slicked back or clipped over her ears. [...] By « man-nish lesbian » [...] I mean a figure who is defined as lesbian *because* her behaviour or dress (and usually both) manifest elements designated as exclusively masculine. From about 1900 on, this cross-gender figure became the public symbol of the new social/sexual category « lesbian² ».

Il est significatif que les documents mentionnés par Esther Newton soient avant tout des photographies : celles-ci semblent atteindre les sensibilités de la fin du vingtième siècle et du début du vingt-et-unième plus directement que les romans traitant du même thème. En cela, Sylvia embrasse et alimente la culture de masse, la culture émergente du jetable.

1. Cf. *supra*, p. 55-56.

2. Esther NEWTON, « The Mythic Mannish Lesbian : Radclyffe Hall and the New Woman », *Signs*, Chicago : the University of Chicago Press, 1984, p. 558, 560.

D'autre part, Esther Newton s'interroge sur la validité, la réalité de ce type : « *What about those old photographs ? Was the mannish lesbian a myth created by "the [male] pornographic mind"¹ or by male sexologists intent on labelling nineteenth-century feminists as deviant² ? » ». Le type de la « *mannish lesbian* » repose-t-il toujours sur des convictions, des positionnements politiques et idéologiques forts de la part de ces femmes ? Ou bien serait-il au contraire un mythe issu des fantasmes masculins que ces femmes se contentent en définitive de satisfaire ? Cette dernière interprétation semble convenir à Sylvia. De la *New Woman*, elle n'adopte que les attributs extérieurs : elle affirme elle-même être en réalité folle des hommes, « *man-mad* ». En aucun cas Sylvia n'intériorise ni ne s'approprie réellement les mobiles et principes de la *New Woman*. Il semble donc que Sylvia endosse un rôle qui n'est pas le sien : elle ne se donne ces airs qu'à des fins de correspondre à un type populaire auprès des journaux, de se conformer à une recette qui excite les fantasmes et la curiosité du grand public et fait donc vendre ses photos à de multiples exemplaires. Ces fantasmes se trouvent présents en ellipse, mais avec non moins de force, dans l'expression : « *which does give, oh, you know... a certain...* ». L'innommable, l'inclassable, l'hybridité sont bien ce qui rend le personnage fascinant aux yeux du grand public, et Sylvia en joue sciemment.*

Si l'on examine le style vestimentaire de Sylvia, force est de constater qu'il est traditionnel bien plus souvent que novateur, en contradiction directe avec le type de la *Mannish Lesbian* qu'elle affecte durant la guerre. Or, on l'a vu, Sylvia apporte une importance particulière à ses tenues et les considère comme un moyen de transmettre un message à la société. Bien que le paragraphe cité plus haut la décrive comme avec des jupes raccourcies dans le but d'ajouter du piquant à son style, quelques pages plus haut, elle affirme par ailleurs se refuser à suivre totalement la mode à cet égard : « *She still wore her hair in bandeaux and her skirts as long as she possibly could; she didn't, she said, with her height, intend to be taken for a girl guide* » (SDN 145). De fait, lorsqu'elle fait son entrée à l'une des réceptions des Macmaster, son apparence frappe par l'ampleur de ses jupes et le volume de sa coiffure :

There came in a very tall, clean run and beautiful, fair woman, dressed in nothing in particular. She stood with extreme [...] unconcern. [...]

1. Andrea DWORKIN, *Pornography and Silence : Culture's Revenge against Nature*, New York : Harper and Row, 1981, p. 219.

2. NEWTON, *op. cit.*, p. 560.

She must have had an enormous quantity of fair tawny hair, for it was coiled in a great surface over her ears. [...] Every woman was counting the pleats of Sylvia's skirt and the amount of material in it. [...] It fitted close round the hips, and gave an effect of length and swing — yet it did not descend as low as the ankle. (SDN 247-248)

Silhouette élancée, esprit d'autonomie — « *unconcern* » –, chignon haut et féminité de la tenue : Sylvia semble ici la parfaite illustration de la *Gibson Girl*. La ressemblance est troublante avec la description que dresse Susan Meyer de ce type féminin :

She was taller than the other women currently seen in the pages of magazines... infinitely more spirited and independent, yet altogether feminine. She appeared in a stiff shirtwaist, her soft hair piled into a chignon, topped by a big plumed hat. Her flowing skirt was hiked up in back with just a hint of a bustle. She was poised and patrician. Though always well bred, there often lurked a flash of mischief in her eyes¹.

L'engouement pour la *Gibson Girl* est certes originellement américain, mais ce modèle s'est également répandu largement de l'autre côté de l'Atlantique. Si l'on suit le raisonnement de Martha Patterson, la figure de la *Gibson Girl* est antérieure à celle de la *New Woman*, temporellement mais plus encore idéologiquement. Patterson l'analyse comme une figure transitionnelle entre l'ange du foyer victorien et la femme résolument libérée et androgyne : « *a liminal figure between the Victorian woman and the flapper*² ». La *Gibson Girl* constitue essentiellement un antidote rassurant aux excès des suffragettes :

Tall, distant, elegant, and white, with a pert nose, voluminous upswept hair, corseted waist, and large bust, Charles Dana Gibson's pen-and-ink drawings [...] offered a popular version of the New Woman that both sanctioned and undermined women's desires for progressive sociological change and personal freedom³.

Tout en présentant des concessions à la modernité, à l'avènement de la société de consommation de masse, ce type féminin pérennise néanmoins l'idéal d'une femme dont la silhouette comme le rôle social sont nettement marqués. Sylvia apparaît donc partagée entre le ralliement à une modernité emblématisée par la culture du magazine à grand tirage et l'enfermement dans le passé.

1. Susan MEYER, *America's Great Illustrators*, New York : Abrams, 1978.

2. Martha PATTERSON, *Beyond the Gibson Girl : Reimagining the American New Woman*, Urbana and Chicago : University of Illinois, 2005, p. 27.

3. *Ibid.*, p. 28.

Le roman décrit deux attitudes radicalement irréconciliables de Sylvia dans son rapport au présent comme au passé. La vision qu'en propose son fils à la fin du roman emblématise cette ambivalence : « *His mother was splendid. Divinely beautiful; athletic as Atalanta or Betty Nuthall* » (LP 712). Betty Nuthall fut une joueuse de tennis renommée de l'après-guerre, l'une des premières sportives à être largement médiatisée. Elle est une icône de l'accession et de l'acceptation croissante de femmes au sein de domaines sportifs auparavant réservés aux hommes. Sylvia évoque donc tout à la fois deux figures d'athlètes contrastées : celle, mythique et intemporelle, d'Atalante ; et celle d'une personnalité ancrée dans la temporalité spécifique des années 1920.

2.3 Sylvia et Valentine : une paire oppositionnelle complexe

Si le rapport respectif à la tradition des deux figures féminines principales de la tétralogie est donc à chaque fois ambivalent, leur dualité s'opère elle-même selon une symétrie inversée.

Sylvia, nous l'avons vu, arbore les attributs apparents de la femme moderne et émancipée ; mais elle n'en épouse pas véritablement les causes. Valentine, à l'inverse, se soucie peu de son apparence. Elle porte certes une jupe courte lors de sa première apparition sur le terrain de golf et lorsqu'elle enseigne l'éducation physique durant la guerre, mais cette tenue a une visée pratique bien plus qu'elle ne constitue un message idéologique. Valentine n'a cure de se conformer au type extérieur de la *New Woman*, mais elle croit fondamentalement à la cause féministe, même si son comportement et sa situation semblent démentir ses propres convictions au terme de *The Last Post*.

Dans les deux cas, le traitement ambivalent mais symétriquement inversé des deux femmes est symptomatique des incertitudes de l'époque. La crispation sur le statut de la femme au sein de la société cristallise les anxiétés suscitées par un monde en mouvement.

Par conséquent, l'opposition systématique des deux femmes proposée par Michela Calderaro dans son ouvrage *A Silent New World* paraît satisfaisante au premier abord ; mais elle peut sembler réductrice lorsque se fait jour l'instabilité des deux personnages dans leur rapport au temps. Michela Calderaro confronte en effet précisément Sylvia et Valentine selon la dichotomie de l'ancien et du nouveau ; Sylvia représenterait l'ancien monde tandis que Valentine représenterait le monde moderne :

Analysing the main oppositions found in the tetralogy one gets a clear indication of Ford's grand plan for *Parade's End*. By using the contrasting pairs, the author describes a transition from one world to another. These two worlds, the old and the new, are represented by the two opponents Sylvia and Valentine. [...] Sylvia and Valentine are the embodiment of the larger opposition DEATH/LIFE, and [...] the final confrontation is bound to take place in the new world, just before the death of the last Tory and the birth of Valentine's son¹.

Or, le sort de Valentine au terme de la tétralogie semble en réalité consacrer la préservation de l'ordre patriarcal traditionnel, bien plutôt que l'avènement d'un monde nouveau. L'exploration du statut de la femme dans *Parade's End* ne débouche donc pas sur un mode de représentation stable du féminin et de l'idéologie qui sous-tend la notion. Les discours idéologiques contrastés sont en vibration constante les uns au contact des autres.

Écartelé entre ces deux femmes, le personnage central de la tétralogie, Christopher Tietjens, est lui aussi caractérisé par un rapport composite au temps. Toutefois, l'ambivalence de sa propre position est d'un registre encore différent de celle de Sylvia comme de Valentine.

3 Tietjens : un système de pensée contradictoire et instable

Au sein de l'éventail des relations au passé représentées dans les quatre romans, la position de Christopher Tietjens nécessite une analyse spécifique. Non seulement Tietjens a un rapport au temps profondément ambivalent ; mais en outre, sa relation au passé, aux traditions, aux conventions, évolue significativement au fil de la narration ; elle ne cesse de s'enrichir pour devenir de plus en plus complexe.

3.1 Tietjens ou le reste sauveur

Tout au long de *Parade's End*, Tietjens est continuellement présenté comme un homme du passé. Valentine l'assimile même explicitement à une pièce de musée : « *I've never met a Cambridge Tory man before. I thought they were all in museums and you work them up again out of bones* » (SDN 135). Cette remarque présente Tietjens dans un décalage avec son propre temps, fossile exhumé d'une autre strate temporelle

1. CALDERARO, *op. cit.*, p. 105-106.

et réintroduit artificiellement dans un univers qui lui est étranger. S'il constitue une pièce de musée selon Valentine, Tietjens est lui-même un collectionneur hors pair d'antiquités : « *Tietjens [...] had a marvelous gift for furniture* » (SDN 151) ; « *Tietjens went purely by instinct : by taking a glance at a thing and chancing its price* » (SDN 152). Son évaluation du patrimoine, innée et infaillible, corrobore la description initiale du personnage comme un être doué d'une distinction innée et héréditaire, en accord avec l'idéologie Tory selon laquelle les qualités sont héritées.

Tietjens est assimilé plus spécifiquement à la civilisation du dix-huitième siècle. Même son épouse Sylvia, qui se targue, nous l'avons vu, de modernité, en convient avec complaisance : « *Tietjens [was] an eighteenth-century figure of the Dr. Johnson type* » (SDN 151). Le texte opère de fait des associations innombrables et variées entre Tietjens et cette époque. En outre, et à l'instar de l'influence multiple de Samuel Johnson sur ce siècle, tout à la fois intellectuelle, philosophique, politique et morale¹, l'attachement de Tietjens au dix-huitième siècle prend lui aussi des formes diverses. Il est tout d'abord d'ordre intellectuel. De même que Johnson eut un rôle essentiel dans l'amélioration de la qualité et de la précision des dictionnaires de langue anglaise puisque son *Dictionary* révolutionna la manière de concevoir leur mise en œuvre, de même Tietjens s'adonne au loisir de compiler les erreurs de l'Encyclopédie : « *he had employed himself in tabulating from memory the errors in the Encyclopaedia Britannica, of which a new edition had lately appeared* » (SDN 10). Héritier des Lumières, Tietjens se targue de maîtriser le réel grâce à la taxonomie, à un savoir encyclopédique. Tietjens estime aussi les Français en ce qu'il leur reconnaît une fidélité à l'esprit des Lumières :

The French he admired : for their tremendous efficiency, for their frugality of life, for the logic of their minds, for their admirable achievements in the arts, for their neglect of the industrial system, for their devotion, above all, to the eighteenth century. It would be restful to serve, if only as a slave, people who saw clearly, coldly, straight.

(SDN 187)

L'intérêt de Tietjens pour le dix-huitième siècle est dans ces deux cas principalement intellectuel ; mais il se fait plus clairement idéologique à d'autres occasions. Ainsi, lorsque Campion lui demande s'il a des

1. Voir James BOSWELL, *Life of Johnson*, 1791, Oxford : Oxford University Press, 2006.

sympathies socialistes, Tietjens se contente de lui répondre : « *I've no politics that did not disappear in the eighteenth century* » (NMP 489).

Dans le deuxième volet de *Some Do Not . . .*, Tietjens revendique ouvertement auprès de Valentine son attachement idéologique aux valeurs du siècle des Lumières ; ce faisant, il fait également l'aveu de son aliénation au sein de sa propre époque. Entreprenant de justifier auprès de Valentine sa décision de s'engager dans l'armée, il évoque en effet son désir de défendre la civilisation ancienne contre la nouvelle : « *One could have fought with a clean heart for a civilisation : if you like for the eighteenth century against the twentieth, since that was what fighting for France against the enemy countries meant* » (SDN 236). En participant à la première guerre du monde technologique, une guerre d'un fonctionnement radicalement nouveau, Tietjens cherche à faire prévaloir les valeurs d'un monde passé. Cette entreprise apparaît dérisoire et absurde au lecteur, puisque la fin s'avère invalidée par le moyen.

Pierre Bourdieu explique cette forme de décalage entre un individu et son époque par la notion d'*hysteresis* : un phénomène de retard entre les *habitus* d'un individu et l'époque dans laquelle il vit. Bourdieu cite comme exemple emblématique le personnage de Don Quichotte¹.

En raison de l'effet d'*hysteresis* qui est nécessairement impliqué dans la logique de la constitution des *habitus*, les pratiques s'exposent toujours à recevoir des sanctions négatives, donc un « renforcement secondaire négatif », lorsque l'environnement auquel elles s'affrontent réellement est trop éloigné de celui auquel elles sont objectivement ajustées. On comprend dans la même logique que les conflits de génération opposent non point des classes d'âge séparées par des propriétés de nature, mais des *habitus* qui sont produits selon des modes de génération différents, c'est-à-dire par des conditions d'existence qui, en imposant des définitions différentes de l'impossible, du possible, du probable et du certain, donnent à éprouver aux uns comme naturelles ou raisonnables des pratiques ou des aspirations que les autres ressentent comme impensables ou scandaleuses et inversement².

Ainsi, Tietjens, qui n'est pourtant âgé que de vingt-six ans au seuil de la tétralogie, est aliéné en son temps car il se refuse catégoriquement à suivre toute injonction de la société moderne. En cela, il diffère fondamentalement de l'idéologie du passé propre au groupe des Macmaster ; ceux-ci se contentent en effet de se plier à une mode bien plus que

1. Pierre BOURDIEU, *Questions de sociologie*, (1984), Paris : Les Éditions de Minuit, 2002, p. 134.

2. BOURDIEU, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, op. cit., p. 260-261.

d'avoir une relation profonde et complète à la tradition. La relation de Tietjens au passé est par conséquent fondamentalement différente de celle des Macmaster : comme nous l'avons constaté plus haut, si ces derniers sont des champions auto-proclamés de la tradition, ils sont en réalité plutôt les promoteurs d'un rattachement factice à un âge d'or, construction du début du vingtième siècle. Les Macmaster et leur cénacle sont avant tout les instigateurs — tout autant que les serviteurs — d'une *mode* du passé.

La différence dans le traitement de la tradition par Tietjens et les Macmaster peut s'analyser en termes de diachronie et de synchronie. Les Macmaster, nous l'avons vu, tentent de vivre le passé synchroniquement, de le rendre de nouveau présent, en prétendant annuler le passage du temps. Ce faisant, ils en désavouent le caractère révolu. Un tel traitement du passé est comparable à celui opéré par la légende, telle que l'analyse Catherine Belsey : « *Legend eliminates the difference of the past : even the most heroic of golden worlds exists in a kind of synchronic present as a model. [...] What is lost is the pastness of the past, its otherness*¹ ». Ce qui est perdu, c'est le caractère advenu du passé : c'est précisément là ce qui différencie Tietjens des autres défenseurs de la tradition dans le roman. Tietjens chérit le passé pour ce qu'il est — en ce qu'il est révolu. Il se déploie donc au fil du texte deux visions opposées du passé : celle d'un passé essentialisé et intellectuel, et celle, pratiquée par les Macmaster et leurs émules, d'un passé factice et théâtralisé, qui ne se donne plus à voir qu'à travers des objets, à travers une façade purement matérielle.

Philip Davis a proposé récemment une description précise et convaincante de la situation de Tietjens en son temps :

For such figures, history is something lost — the lost potential of a race's ancient thoughts — or something which, if retained, is retained only as hidden within the individual's memory, in the latent mixed-up store of inherited things that seem nonetheless utterly and personally instinctive. Such half-buried retention means that, even so, there is the possibility of resonant things coming through to us, like half-recognised forward memories, demanding development, seeking re-incorporation and adaptation in the persons and times they find².

1. BELSEY, *op. cit.*, p. 106.

2. Philip DAVIS, « The Saving Remnant », dans *Ford Madox Ford and Englishness*, *op. cit.*, p. 20.

« *History is something lost* » : le passé est toujours perdu, et Tietjens se fait un devoir de s'en souvenir et d'en commémorer les vertus désormais disparues. En ce sens, il constitue selon Philip Davis une incarnation du « reste sauveur », « *saving remnant* », tel qu'il apparaît à plusieurs reprises dans l'Ancien Testament et le Livre de l'Apocalypse : « *a hidden society within Society, against but within Sodom : a loyal oppositional memory of what that false Society truly should be and a memory of that from which in its falsity it has fallen*¹ ». Tietjens nous apparaît de fait délibérément et opiniâtrement aliéné en son monde, et ce avant tout par le devoir de *mémoire* qu'il s'estime dans l'obligation de remplir : « *a loyal oppositional memory*² ».

L'assimilation de Tietjens à la figure du « reste sauveur » apparaît particulièrement pertinente dans les parties du récit qui se déroulent pendant la première guerre mondiale. La guerre cristallise les oppositions et met en évidence une dichotomie claire entre les défenseurs d'un ordre féodal exalté par Burke, et les promoteurs d'un monde nouveau. Philip Davis le résume en ces termes :

Tietjens, the believer in an old English feudal order, all the more aware, even so, of living in an increasingly modern, pluralist world ; the army in the First World War as a last, renewed latter-day version of feudal family order, with painful responsibilities falling upon a reluctant yet necessary commander³.

C'est de fait sur le front que Tietjens s'affirme le plus clairement en fervent défenseur des idéaux des Lumières ; nous l'avons vu, il assure à Valentine que son engagement dans la première guerre mondiale est mû par la volonté de défendre la civilisation issue du dix-huitième siècle. Cette tentative de préservation anachronique du dix-huitième siècle n'est pas seulement conceptuelle : comme le fait remarquer Philip Davis, celle est aussi mise en pratique dans le mode de fonctionnement de l'armée, reliquat d'un ordre féodal révolu : « *the army in the First World War [is] a last, renewed latter-day version of feudal family order* ». Tietjens veille sur ses soldats comme un suzerain sur ses vassaux ; il conçoit ses tâches d'officier les plus ingrates comme un devoir féodal : « *That was really a duty — a feudal duty! — performed for the sake of the rag-time fellows* » (AMCSU 590). « *Performed* » : il s'agit une fois de plus d'un rôle théâtral qu'il est ici un devoir de jouer.

1. *Ibid.*, p. 22.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 25.

L'organisation militaire est assimilée à un système féodal, et par extension, les codes de régulation de l'armée font songer à ceux d'une civilisation archaïque. Lorsque la guerre est finie, les soldats sont ostracisés par la société qui émerge de l'armistice et qui ne reconnaît plus ces témoins d'un ordre révolu. Cette déchéance du statut idéologique du soldat est mentionnée de manière particulièrement appuyée dans le dernier volume : « *the determined discredit that, after the war was over, the civilian population would contrive to attach to every man who had been to the front* » (LP 742). Le lien ainsi établi entre philosophie des Lumières et féodalisme est pour le moins surprenant : comme souvent chez Ford, l'éclectisme des références peut sembler contradictoire et intenable. Mais c'est dans ces deux cas d'une vision mise à jour qu'il s'agit, une vision où les deux systèmes de pensée s'enrichissent mutuellement et viennent se frotter aux problématiques propres au début du vingtième siècle afin de générer en définitive un système de pensée hors du temps.

Christopher Tietjens a néanmoins pleinement conscience du caractère anachronique de son positionnement.

3.2 Un archaïsme conscient et désabusé

Tietjens entretient un rapport désabusé aux traditions auxquelles il paraît pourtant farouchement attaché. Bien que ses postures intellectuelles et morales soient fréquemment assimilées à la culture du dix-huitième siècle, sa relation à cette époque et à l'idéologie qui lui est rattachée est loin d'être monolithique : elle est mêlée de dédain et d'auto-dérision. La phrase, déjà mentionnée, qui évoque son don pour l'estimation des meubles anciens, est infléchie par une note discordante : « *Tietjens [...] had a marvellous gift for furniture ; he despised it as such, but he knew it down to the ground* » (SDN 151). De même, l'emblème le plus éloquent de sa mémoire phénoménale comme de son attachement aux Lumières — son savoir littéralement encyclopédique, idéal du dix-huitième siècle — est dénigré par Tietjens lui-même : « *he despised people who used works of reference* » (SDN 10). Lors d'une conversation avec Sylvia, Tietjens explique les atrocités du temps présent, dont la guerre est symptomatique, par la dégénérescence des valeurs traditionnelles :

She said :

« Look here, it's all the fault of this beastly war, isn't it? Can you deny it?... I mean that decent, gentlemanly fellows like Brownie have turned into beastly squits! »

« I suppose it is », Tietjens said dully. « Yes, certainly it is. You're quite right. It's the incidental degeneration of the heroic impulse : if the heroic impulse has too even a strain put on it the incidental degeneration gets the upper hand. » (SDN 161)

La civilisation dite « du dix-huitième siècle », pour reprendre les catégorisations du roman, meurt donc de son propre excès : ainsi, l'héroïsme (une valeur du passé) dégénère précisément parce qu'il est trop sollicité (« *the heroic impulse has too even a strain put on it* »). Ce constat rejoint celui, livré implicitement à travers la description du milieu des Macmaster, que le culte du passé débouche sur la stérilité lorsqu'il devient fanatique et tourne à vide. Sans se défendre de son attachement aux valeurs du dix-huitième siècle, Tietjens en reconnaît l'inanité : contrairement aux Macmaster, il a conscience que le passé ne peut se retrouver et que sa cause est toujours perdue d'avance. Ainsi, après avoir justifié auprès de Valentine sa participation à la guerre par sa volonté de défendre la civilisation du dix-huitième siècle, il concède que cette ambition est vaine : « *But our coming in had changed the aspect at once. It was one part of the twentieth century using the eighteenth as a catspaw to bash the other half of the twentieth* » (SDN 236). Les valeurs anciennes ne servent plus que de prétexte pour justifier la guerre.

D'autre part, le rapport de Tietjens à la tradition évolue sensiblement au fil de la narration. Sa remise en question du respect aveugle des traditions comme des conventions peut être considérée à certains égards comme la clé de voûte de l'intrigue. La voix incertaine et interrogatrice de Tietjens concernant l'idéologie de son univers, voix le plus souvent intérieure, mais parfois adressée à Valentine, constitue le thème musical principal du roman, en revenant régulièrement dans le récit. Pour multiples que soient les situations présentées au fil des trois premiers tomes, elles décrivent invariablement, de près ou de loin, le dilemme fondamental du protagoniste. Christopher Tietjens est constamment pris en étau entre l'injonction de respecter, et le sourd désir de rejeter, les codes issus du passé. Cette polarité est comparable à la dichotomie qui, selon Ford, se trouve au cœur de la littérature chinoise ancienne, ainsi que le souligne Todd Bender :

In *The March of Literature from Confucius to Modern Times*, Ford's controlling idea is that ancient Chinese literature established a polarity, which has dominated all the subsequent literature in the world. [...] The followers of Confucius studied to become literati, mandarins, to take part in the administration of vast governmental departments, to attain positions in a hierarchy. Lao-Tsze, on the other hand, was an « individualist-quietist » [to Ford], who withdrew from the futile

ambitions and pursuits of the mandarin into the self-sufficient life of a pastoral hermit. [...] However fanciful this alleged opposition between the active man versus the eremite may be as a description of ancient Chinese thought, it certainly is a succinct statement of a major ideological tension in Ford's fiction in general¹.

Tietjens a conscience de ce schisme intérieur et de son rapport ambivalent au système idéologique dont il est un pilier. Sa réaction au baiser de Macmaster et Mrs. Duchemin, dont le caractère ironique a été analysé au terme du premier chapitre, est emblématique de son positionnement distancié par rapport au monde dont il fait partie :

[Macmaster and Mrs. Duchemin] drew apart to gaze at each other, holding hands. ... The voice of Tietjens said :
 « Macmaster ! You're to dine at Mrs. Wannop's tonight. Don't dress ; I shan't. » He was looking at them without any expression, as if he had interrupted a game of cards. (SDN 103)

Tietjens est bien celui par lequel le regard oblique peut advenir et faire voler en éclats les rouages de cette société qui tourne sur elle-même. L'oblicité constitue donc une modalité essentielle de la mise en crise du système idéologique. Le chapitre qui suit immédiatement le regard singulier qu'il pose sur Macmaster et Edith Ethel Duchemin a valeur d'épiphanie, pour lui comme, nécessairement, pour le lecteur qui suit sa progression. C'est au contact de Valentine que Tietjens prend pleinement conscience de cette tension. Lors de l'excursion nocturne en compagnie de Valentine, le déchirement de Tietjens, auparavant obscur et souterrain, affleure à la conscience du personnage et devient formulé et conscient :

« By God ! Why not take a holiday ? Why not break all conventions ? » They erected themselves irrefragably. He had not known this young woman twenty-four hours, not to speak to, and already the convention existed between them that he must play stiff and cold, she warm and clinging.... [...] A convention of the most imbecile type... Then break all conventions : with the young woman : with himself above all. For forty-eight hours... [...] Let them be a holiday ! A holiday from himself above all ; a holiday from his standards, from his convention with himself. (SDN 129)

1. Todd BENDER, *Literary Impressionism in Jean Rhys, Ford Madox Ford, Joseph Conrad, and Charlotte Brontë*, New York : Garland, 1997, p. 20.

La rupture continuelle des phrases et des points de vue au sein de ce monologue intérieur est en elle-même le symptôme du revirement de Tietjens : le personnage se défait ici de sa prétention à une exactitude intellectuelle et à une inflexibilité morale absolue. À travers l'expression « *a holiday from himself* », la tension entre conventions et liberté est présentée comme scindant la personnalité de Christopher en deux. Ce dilemme est déjà présent tout entier dans le titre du premier roman de *Parade's End* : la tournure négative, « *some do not* », évoque inmanquablement son alternative positive, « *some do* ». La première allusion au titre survient d'ailleurs sous un jour ironique, au cours d'une méditation de Tietjens : « *His own voice, a caricature of his own voice, seemed to come to him : "Gentlemen don't..."* » (SDN 138). Le point de vue ironique que Tietjens porte à la reproduction de codes du passé, tel qu'il s'est manifesté dans la scène du premier baiser de Macmaster et Mrs. Duchemin, n'épargne pas Tietjens lui-même, puisque son édit lui paraît forcé, grotesque — une « caricature ». L'épisode du voyage en charrette durant lequel se déroule toute cette réflexion de Tietjens s'achève sur un renvoi plus précis au titre de *Some Do Not . . .*, dans les remarques du cocher qui se déplace à contrecœur pour transporter Tietjens et Valentine, après la collision entre leur charrette et la voiture de Champion :

Always the gentleman... a merciful man is merciful also to his beast.
But I wouldn't leave my little wooden 'ut, nor miss my breakfast, for
no beast.... Some do and some... do not. (SDN 144)

Cette phrase relance la méditation de Tietjens, qui réitère son désir de se libérer des principes essentiels au bon fonctionnement du système de valeurs ancien, mais conclut en leur renouvelant son attachement : « *But one has to keep going... Principles are like the skeleton map of a country — you know whether you're going east or north* » (SDN 144). Similairement, c'est au terme de la deuxième section que le titre prend une résonance particulière, rejaillissant sur l'ensemble de la narration qui l'a précédé. L'avant-dernier chapitre du premier volume se clôt sur les mots « *Some do not!* », proférés par un clochard (SDN 280). Enfin, dans le dernier chapitre du roman, après avoir décidé de « *briser les conventions* » (SDN 129) et proposé à Valentine de devenir sa maîtresse, Tietjens dans un ultime mouvement de balancier entre attachement aux valeurs issues du passé et désir de liberté, renonce finalement à

mener sa décision à terme en expliquant à Valentine : « *We're the sort that... do not!* » L'écho au titre est mis en valeur par les italiques¹.

Bien que chaotique et irrégulière, l'évolution de Tietjens s'oriente cependant inexorablement vers une prise de conscience de plus en plus aiguë de l'existence d'alternatives aux principes préétablis. Ce cheminement est parallèle à celui de Valentine dans son rapport à la sexualité, dont il est question au cinquième chapitre du second volet de *Some Do Not . . .* (SDN 263-266). Au cours de ces pages, la narration ne cesse d'entrelacer l'évolution de la civilisation et celle des sentiments de Valentine. La prise de conscience puis l'acceptation de son désir est pour Valentine synonyme de défaite (« *she surrendered* » est répété) ; et son acceptation du désir sexuel est présentée avant tout comme la prise de conscience d'une *fin* — la fin de sa croyance en une société d'élite composée d'êtres chastes : « *She was finished. Chastity : Napoo finny ! Like everything else !* » Cette évolution rejoint de la sorte celle de Tietjens, qui tente lui aussi d'accepter le caractère caduc du passé et de reconsidérer le monde à neuf.

3.3 Un rapport prophétique au futur

Par ailleurs, Tietjens, bien qu'il paraisse prioritairement tourné vers le passé, n'en entretient pas moins une relation prophétique au futur. Sa prescience est soulignée à plusieurs reprises, en particulier dans sa prémonition de la guerre à venir, ainsi que Sylvia en convient :

Tietjens had prophesied what at the time seemed to her a lot of tosh. It had been two or three years before, but Tietjens had said that about the time goose-shooting began, in 1914, a European conflagration would take place which would shut up half the houses in Mayfair and beggar their inhabitants. (SDN 155)

De même, pendant la guerre, Tietjens est présenté comme un voyant capable de prédire la mort de tel ou tel soldat :

It occurred to Tietjens that that man would never see his children. He wished these intimations did not come to him. He found himself at times looking at the faces of several men and thinking that this or that man would shortly be killed. [...] As a rule he was right. (AMCSU 622-623)

1. Les normes d'édition des PULM imposant la mise en italique des citations en langue étrangère dans le corps du texte, les italiques présentes dans le texte de Ford sont transcrites par des romaines. On comprendra donc, ici comme plus loin, que la mention d'italiques rend compte du texte original, et non de sa retranscription ici.

De fait, si l'on suit jusqu'à son terme l'analogie du reste sauveur proposée par Philip Davis, le rôle de Tietjens n'est pas seulement tourné vers le passé mais aussi vers l'avenir. La notion de reste sauveur n'implique pas simplement le devoir de préserver la mémoire d'un passé meilleur, mais aussi l'espoir d'un retour à des temps plus vertueux. Voilà pourquoi Tietjens est à la fois « reste » et prophète ; Philip Davis le rapproche alors d'un des protagonistes de *Women in Love* :

Tietjens and Birkin are, in their different ways, those memory-germs, those hidden prophets, those disguised individuals of the remnant — even in the midst of the personal flaws and lonely inadequacies that may make them also seem such cranks and egoists, false Imitators of Christ instead¹.

Le rapport de Tietjens au temps est donc foncièrement ambivalent : il semble en effet doté d'exceptionnelles capacités tant mnémoniques que prophétiques. Cependant, au lieu de maîtriser à la fois le temps passé et le temps à venir, ces aptitudes le condamnent à une aliénation temporelle double. Tietjens se rattache à une ère passée tout en lui portant un regard désabusé, et il possède une vision prophétique qui lui fait délivrer, tel Cassandre, des prédictions dont son entourage se passerait volontiers. Le rapport complexe que Tietjens entretient avec le temps concerne d'ailleurs aussi bien le « temps long » de la civilisation que le temps personnel, biologique, d'un homme qui, d'une part demeure adolescent par une fidélité à des valeurs révolues qui peut sembler quelque peu naïve, et d'autre part a déjà l'expérience d'un vétéran et la prescience d'un vieux sage. Valentine prend conscience de ce paradoxe en l'écoutant parler : « *She had suddenly a clear view of him as a man extraordinarily clear-sighted in the affairs of others, in great affairs, but in his own so simple as to be almost a baby* » (SDN 236). De fait, au cours de cet échange, Valentine insiste sur le corps lourd et massif de Tietjens : « *Say that your large hulking body will stop two bullets* » (SDN 237) ; mais elle lui prête quelques instants plus tard l'innocence d'un enfant : « *You're as innocent as a child* » (SDN 239). Loin de s'associer au passé de façon monolithique, Tietjens, tenant tout à la fois du vétéran et de l'enfant, est comme pris en étau entre deux mouvements contraires, l'un allant vers l'avant, l'autre vers l'arrière. Tietjens est présenté ailleurs comme un adolescent :

1. DAVIS, *op. cit.*, p. 32.

[I]t is not a good thing to belong to the seventeenth or eighteenth centuries in the twentieth. [...] I am really, sir, the English public school-boy. That's an eighteenth-century product. [...] Other men get over their schooling. I never have. I remain adolescent. (NMP 490)

D'autre part, c'est avec une surprise immanquable que l'on se remet en mémoire l'âge de Tietjens au seuil de *Parade's End*. La narration souligne d'ailleurs d'emblée le contraste entre son âge et son apparence : « *He was twenty-six; but, very big, in a fair, untidy, Yorkshire way, he carried more weight than his age warranted* » (SDN 5). Quelques pages plus tard, Macmaster remarque la canitie naissante de son compagnon : « *He had observed [...] that half of Tietjens' forelock and a roundish patch behind it was silvery white* » (SDN 16). Par la suite, la narration ne cessera d'insister sur le vieillissement prématuré, physique comme psychologique, que Tietjens subit sur le front¹.

4 Les espaces, projections idéologiques du rapport au temps

Rappelons brièvement le malaise de Catherine Belsey faisant l'expérience de la reconstitution historique de Llancaiach Fawr :

The problem was [...] that I was asked to cross the boundary in one direction, and irreversibly for the duration, to enter the past in dialogue where, deprived of any intelligible reference to the present, I had no secure place to speak from².

Les termes spatiaux sont multipliés pour évoquer une expérience temporelle : « *Cross the boundary* », « *direction* », « *enter the past* », « *no secure place* ». De fait, à travers l'analyse de Catherine Belsey comme la pratique muséale de nombre de personnages de *Parade's End*, nous

1. On retrouve le même décalage entre l'âge réel et l'âge psychologique des personnages dans les romans que la romancière contemporaine Pat Barker a consacrés à la Grande Guerre; celui-ci est expliqué partiellement par le rôle paternel assumé par les officiers : « *Rivers had often been touched by the way in which young men, some of them not yet twenty, spoke about feeling like fathers to their men.* » Pat BARKER, *Regeneration*, 1966, Londres : Penguin, 1995, p. 97. De même, Tietjens est assimilé à une « mère-poule » : « *he mothered the lot of us as if he was a hen sitting on addled eggs* » (NMP 399); et il oublie ses propres préoccupations dans son inquiétude pour les hommes sous sa responsabilité : « *It was the worries of all these wet millions in mud-brown that worried him* » (NMP 297).

2. BELSEY, *op. cit.*, p. 104.

est révélée la dimension spatiale inhérente à la recreation du passé. Le passé est constamment pensé et vécu comme un territoire à habiter et à reconquérir. Dans son article « *Habitations of the Past* », Catherine Bernard rappelle le processus constant de spatialisation du passé dans les fictions anglo-saxonnes modernes : « *a past always already open to visitors fantasizing their present against the scenery of a gallant inheritance organically and nostalgically landscaped and allegorized in the great family estates of British and Irish fiction*¹ ». La notion d'*habitus* culturel est ainsi revivifiée : à travers la représentation de la demeure ancestrale, l'*habitus* voit son sens premier littéralisé. Le passé se fait espace habitable :

The country house functions both stylistically and ideologically like some « founding metonymy² ». In it, collective time and a powerful sense of the local, family history and national history merge and are subsumed under a common political economy³.

Le rapport au passé se traduit donc de manière spatiale, dans l'investissement idéologique des espaces par les personnages.

Nous l'avons vu, le recours à la tradition est nécessaire autant à l'aristocrate de souche, afin de réaffirmer son authenticité, qu'aux membres des classes roturières, afin d'asseoir leur légitimité. Cette opposition entre aristocrates et roturiers se double dans *Parade's End* d'une opposition entre authenticité et facticité ; celle-ci est particulièrement manifeste dans le contraste des traitements idéologiques de l'espace par les personnages. L'attachement au passé est tout à la fois présenté comme la seule voie possible pour établir une identité, puisque tous s'y prêtent, et discrédité par l'usage frauduleux qu'en font certains personnages. Cette dichotomie est emblématisée par la fonction spécifique qu'occupe le mobilier — en particulier les miroirs, paradigme dont nous avons déjà noté l'importance structurelle — dans l'univers des quatre romans. Michela Calderaro relève la récurrence du paradigme du miroir dans *Parade's End* et en livre une analyse convaincante :

Mirrors are another characteristic of the railway carriage and of most of the interiors in the first three books. Here they are « immaculate as if they had reflected very little », and in fact they reflect the « little » quality of that society, its « little » values, its inability to see the

1. BERNARD, *op. cit.*, p. 162.

2. L'expression française utilisée par Pierre Bourdieu est « métonymie originaire ». BOURDIEU, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, *op. cit.*, p. 297.

3. BERNARD, *op. cit.*, p. 163.

void in which it is caught. [...] The abundance of mirrors stresses the importance given to « images » over what is in fact reflected in them, to appearances over reality¹.

Le rapport des personnages au mobilier met donc en contraste deux formes de rattachement au passé : à la reconstitution artificielle du passé qui vient d'être mise en évidence, est opposée à la valorisation par Tietjens du patrimoine « naturel », d'un passé qui vient rejoindre et habiter le présent sans hiatus. Nous retrouvons ici la notion de naturel qui est au cœur du traité de Burke. Cette axiologie rejoint une dichotomie plus large entre le faux (« *fake* ») et l'authentique (terme clé de l'impressionnisme littéraire, comme nous l'observerons dans la deuxième partie). À plusieurs reprises, la description des intérieurs induit un commentaire ironique sur la mode du désuet. Ainsi, l'hôtel de Lobscheid remet en scène le passé à un point tel que l'impression d'artifice contamine jusqu'au paysage, qui est assimilé à un décor de carton-pâte : « [*The farmhouses*] were like gay cardboard boxes set down in fields » (SDN 23). Le paradigme de la représentation théâtrale est ici encore sous-jacent. La critique d'une juxtaposition arbitraire du passé et du présent devient explicite dans la description de l'intérieur de l'hôtel :

the hotel [had] been a former Grand Ducal hunting-box, freshened to suit the taste of the day with varnished pitch pine, bath-rooms, verandahs, and excessively modern but noisy lavatory arrangements which had been put in for the delight of possible English guests.

(SDN 26)

Nous voyons ici illustré le revers de l'idéal pittoresque : au lieu d'une union harmonieuse entre le naturel et le culturel, entre l'ancien et le moderne, ici le moderne vient contaminer le passé. Tout ce que cet ancien pavillon de chasse pouvait contenir d'authentique se voit annulé par des modernisations qui font de lui un lieu proprement grotesque : ni ancien, ni moderne, mais une caricature des deux. Le chapitre suivant commence sur une même vision critique du « désuet à la mode », cette fois dans une auberge du Sussex :

Tietjens, who hated these disinterred and waxed relics of the past, sat in the centre of the room at a flimsy card-table beneath a white-shaded electric light of a brilliance that, in those surroundings, appeared unreasonable. This was one of those restored groups of cottages that it

1. CALDERARO, *op. cit.*, p. 38-40.

was at that date the fashion to convert into hostelries. To it Macmaster, who was in search of the inspiration of the past, had preferred to come. Tietjens, not desiring to interfere with his friend's culture, had accepted the quarters, though he would have preferred to go to a comfortable modern hotel as being less affected and cheaper. Accustomed to what he called the grown oldnesses of a morose, rambling Yorkshire manor house, he disliked being among collected and rather pitiful bits. (SDN 43)

Tietjens a en horreur la reconstitution artificielle d'un passé déraciné — « *disinterred* » — et fossilisé, comme embaumé — « *waxed* » — aux fins d'être transplanté artificiellement à l'intérieur du présent. À l'opposé de ce travestissement du passé, il préfère opter pour un décor sans compromis : franchement moderne, ou à l'inverse hérité naturellement du passé, d'un passé qu'on laisse vivre et mûrir, ainsi que l'expression « *grown oldnesses* » le suggère. Les idéaux qui transparaissent ici comme essentiels sont ceux de cohérence et de continuité — deux notions rassemblées sous le terme anglais de *consistency* : soit un décor issu du passé naturellement et en ligne directe, soit un décor résolument et intégralement moderne. À travers le jugement de Tietjens s'effectue la critique d'une agglutination de fragments sans lien préalable, sans raison — « *unreasonable* » –, c'est-à-dire sans légitimité, sans un lignage qu'il serait possible de retracer. Ce principe est décliné à divers niveaux tout au long de l'œuvre ; il se retrouve ainsi de façon anecdotique, mais emblématique, dans la mention par Tietjens de son intérêt cynégétique pour la trace (« *spoor* ») laissée par une loutre, suivie de la remarque que cela n'intéressera pas Macmaster : « *he told me how to know a dog otter's spoor from a gravid bitch's... But that wouldn't interest you* » (SDN 46). Ainsi, l'attachement à la tradition se décline sur un mode authentique pour les aristocrates « naturels », ou sur le mode de la vogue mondaine pour « les autres ». Là où Tietjens se passionne pour la reconstitution exacte d'une trace, d'un élément du passé — du reste —, Macmaster se contente d'une reproduction qui n'ait que l'apparence de l'ancien.

Pendant, l'appartement des Tietjens, à l'image du couple improbable formé par Christopher et Sylvia, constitue un croisement grotesque du dix-huitième siècle et de l'ère électrique :

There came back into his mind, burnt in, their breakfast-room, with all the brass, electrical fixings, poachers, toasters, grillers, kettle-heaters, that he detested for their imbecile inefficiency [...]. The *décor* of the room seemed to burn into his mind. (SDN 121)

Cette évocation est d'autant plus frappante qu'elle apparaît au moment même où Tietjens se trouve chez les Wannop, dans un cottage dont la patine est authentique. L'intérieur des Tietjens, mêlant les antiquités du dix-huitième siècle soigneusement collectées par Tietjens et les gadgets modernes de Sylvia, est foncièrement hybride ; la mixité de l'endroit semble l'écho sardonique de la paternité incertaine du fils de Sylvia. C'est peut-être pour cette raison que ce décor suscite tant d'animosité et une véritable détresse psychologique chez Tietjens : il semble lui rappeler la bâtardise possible du fils de Sylvia, et par conséquent l'absence potentielle de descendant. De même, ce décor de mauvais aloi ne témoigne d'aucun héritage culturel clair.

Plus largement, c'est le territoire anglais tout entier qui apparaît traversé par l'axe de l'ancien et du moderne ; cette vision s'éclaire à la lecture de *England and the English*, la trilogie publiée par Ford entre 1905 et 1907¹. Le premier tome, *The Soul of London*, est partagé entre une vision de la capitale engloutissant l'individualité et l'expérience propre à chaque homme, et une vision inverse de la cité accueillant en son sein les différences individuelles et agissant comme un kaléidoscope humain. L'oscillation entre ces deux aspects *a priori* irréconciliables n'est jamais tranchée. On retrouve la même indécision dans *Parade's End*. À l'inverse de nombreuses œuvres contemporaines de Ford, la mention de Londres ne suscite pas d'animosité particulière au sein de la narration. Elle est tour à tour espace en chantier, voire en démolition — « *an open space, dusty, with half-timber buildings whose demolition had been interrupted* » (SDN 213), et un terrain à parcourir, à conquérir, au travers duquel Valentine court pour retrouver Tietjens la veille de son retour au front (SDN 273-74).

Par ailleurs, comme dans le deuxième tome de *England and the English*, la campagne dont il est question dans *Parade's End* est celle du sud-est de l'Angleterre, principalement le Kent. Comme dans *The Heart of the Country* également, la campagne apparaît au premier abord comme l'espace idyllique où les racines se retrouvent le plus aisément, où l'homme est en phase avec son patrimoine et son identité tout à la fois personnelle et anglaise. Toutefois, à la différence de *The Heart of the Country*, bien que les personnages semblent fuir vers la campagne dans l'incipit du roman (leur train s'éloigne de Londres et se dirige vers le sud-est de l'Angleterre), celle-ci peut constituer une pri-

1. FORD, *England and the English* : *The Soul of London* (1905), *The Heart of the Country* (1906), *The Spirit of the Country* (1907), op. cit.

son pour l'individu tout aussi grimaçante que Londres. En témoigne la situation de Mrs. Duchemin dans *Some Do Not . . .*, cloîtrée dans le presbytère avec son époux dément. Valentine à Londres, sans cesse hors de chez elle, circule librement d'un lieu à l'autre ; dans l'univers rural de *The Last Post*, au contraire, et comme il a été vu plus haut, elle s'est enfermée à clé dans sa chambre et se sent plus que jamais étouffée par les conventions qu'elle croyait avoir définitivement rejetées en devenant la maîtresse de Tietjens. Le dernier volet de la trilogie anglaise rend explicite l'analogie établie entre l'espace et la temporalité, et accentue l'oscillation entre un passé qui nourrit l'identité et qui étouffe l'individu, entre une modernité tout à la fois menaçant l'homme d'impersonnalité et porteuse d'espoir. Philip Davis a opéré un rapprochement convaincant et lumineux entre l'Angleterre comme un espace-temps qui se laisse entrevoir de façon constamment ambivalente au fil de *England and the English*, et l'univers auquel Tietjens est confronté :

It is in this roomy experimental *territory* lodged between assimilation as destructive and assimilation as hospitable that Tietjens is called into being as the great, hidden internal test-case for the nation. *Parade's End* is itself the English melting-pot, or the testing-ground staked out between the simple initial opposites of lonely Tietjens as irrelevant alien relic or missionary Tietjens as Saving Remnant. The man representative of the sixteenth or the seventeenth or the eighteenth century is thus put into the twentieth, like an embodied microcosmic test of history, without a clear sense of whether the experiment is to bring the past forward again or leave it finally behind¹.

1. DAVIS, *op. cit.*, p. 29-30.

Le passé des mots : traditions linguistiques et littéraires

Parade's End met donc en scène une variété déconcertante de rapports au temps passé comme présent, à travers les attitudes contrastées, ambiguës et protéiformes des personnages principaux. Aucun système idéologique n'est durablement présenté comme normatif, comme s'imposant sur les systèmes de valeurs concurrents. Or, le rapport à l'idéologie se donne aussi à lire dans la relation des personnages au passé des mots. L'instabilité idéologique se retrouve donc dans l'usage à la fois linguistique et littéraire du discours.

1 La philologie, reflet ou façade de l'identité

1.1 L'obsession philologique

Nombre de personnages de la tétralogie sont fascinés, voire hantés par les mots, et surtout par leurs origines. De fait, la philologie est présentée comme une discipline qu'il est essentiel de maîtriser. Dans *Some Do Not . . .*, Tietjens, déambulant avec Valentine à travers la campagne du Kent, considère le paysage comme emblématique de l'Angleterre : « *This, Tietjens thought, is England!* » (SDN p. 105). Dressant alors un tableau de ce qui dans cette scène est propre à une vision idéalisée de l'Angleterre — « *God's England* », comme il le dira plus loin —, Tietjens se livre à un catalogue jubilatoire de noms issus du vieil-anglais, à l'héritage germanique.

Each knew the names of birds that piped and grasses that bowed :
chaffinch, greenfinch, yellow-ammer (*not*, my dear, hammer ! *ammer*
from the Middle High German for « finch »), garden warbler, Dartford
warbler, pied-wagtail, known as « dishwasher ». (These *charming* local

dialect names.) [...] coltsfoot, wild white clover, sainfoin, Italian rye grass (all technical names that the best people must know : the best grass mixture for permanent pasture on the Wealden loam).

(SDN 105)

L'énumération, qui se poursuit sur plus d'une page à une cadence vertigineuse, est davantage mise en œuvre pour employer les mots eux-mêmes que pour désigner leurs référents. C'est le signifiant qui importe ici. La simple aptitude à *nommer* semble en effet conférer un pouvoir idéologique à l'énonciateur. Le fait de *connaître* ces termes précis et leur étymologie apparaît comme essentiel : le verbe « *know* » apparaît à trois reprises au cours de ces quelques phrases. En effet, l'intérêt pour les origines de la langue anglaise peut apparaître ici comme le pendant linguistique de l'importance d'une ascendance familiale précise et qui peut être remontée loin dans le passé. Il apparaît crucial d'utiliser une langue dont chaque terme soit justifié, légitimé par une étymologie rigoureuse. Cette obsession pour la source des mots rappelle le dogme du cratyliste : les noms auraient une justesse naturelle qui leur viendrait de leur origine. En filigrane se donne à lire un fantasme essentialiste de la langue, selon lequel le monde serait présent à lui-même dans la langue, du fait de la source divine — ou du moins idéale — des noms, qui donne un rapport « juste » entre les noms et les choses¹. L'identité ne s'affirme donc pas seulement par les origines familiales qui garantissent un ancrage ancien dans la nation, mais aussi par un usage maîtrisé et érudit d'une langue anglo-saxonne, elle aussi établie de longue date.

Par-delà le symbolisme que constitue l'ancienneté de ces termes, et la façon précise dont leurs origines sont retracées, les expressions « *my dear* » et « *the best people* » viennent étayer et conforter l'établissement d'une communauté spécifique. À travers l'énumération de termes séculaires qui décrivent un paysage prétendument authentique et immémorial, un *cercle* de connaisseurs — « *the best people* » — se dessine en creux. L'usage de termes plus ou moins ésotériques, issus d'une bibliothèque commune à ces « gens », contribue à les rassembler au sein d'un même groupe, en même temps qu'ils demeurent hermétiques aux profanes et ont par là un rôle d'exclusion.

1. « Il se pourrait [...] que le rapport des noms aux choses fût toujours juste », PLATON, *Le Cratyle*, dans *Œuvres Complètes*, tome onzième, trad. Victor Cousin, Paris : Rey et Gravier, 1837, p. 129-130.

L'intérêt pour la philologie est généralisé parmi les personnages. Il concerne tout autant le groupe formé autour des Duchemin puis des Macmaster que le couple de Tietjens et Valentine. Le Révérend Duchemin est un homme de lettres latines. Valentine rappelle fièrement qu'elle a appris le latin avec son père, un éminent latiniste, qui lui a parlé en latin dès la petite enfance : « *I understand Latin almost as well as English because father used to talk it to me and Gilbert as soon as we talked at all...* » (SDN 82).

Valentine et Tietjens ne cessent de s'affronter dans des joutes de latinistes. Celles-ci sont autant une façon d'établir une émulation à l'excellence entre les deux personnages, qu'une manière implicite de se reconnaître une identité commune. La maîtrise des lettres classiques apparaît régulièrement comme une marque essentielle d'appartenance à un mandarinat de bon aloi.

Il n'est pas surprenant que l'attachement aux racines étymologiques fasse écho à l'obsession pour les racines familiales étudiée au premier chapitre. En effet, le rapport des personnages au passé des mots apparaît comme essentiel dans leur caractérisation.

1.2 La philologie au miroir de l'être

Le rapport à la philologie est présenté comme révélateur de la psychologie des personnages, en particulier de Valentine et Tietjens. C'est lors de leur excursion en charrette, au terme de la première partie de *Some Do Not . . .*, que ce rapport à la langue — particulièrement à la langue *ancienne* — est mis en lumière de la façon la plus évidente. L'usage des langues anciennes par les personnages est révélateur à double titre. D'une part, il semble apporter un éclairage sur la personnalité de celui ou celle qui fait usage des langues anciennes. D'autre part, ce rapport à la philologie dénote une éducation spécifique, qui est elle-même la conséquence d'un choix idéologique particulier de la part de leur famille. Ces deux volets se retrouvent de façon frappante dans la narration de l'excursion en charrette, passage crucial à plusieurs titres au sein de la tétralogie. Au cours d'une joute d'érudition, Valentine tente de cerner la personnalité de Tietjens, en analysant son usage du latin :

Tietjen said, « *longum* is much better than *vastum*. I hate cant adjectives like "vast."... »

« It's like your modesty to correct Ovid, » she exclaimed. « Yet you say Ovid and Catullus were the only two Roman poets to *be* poets.

That's because they *were* sentimental and used adjectives like *vastum*... What's "Sad tears mixed with kisses" but the sheerest sentimentality ! »
 « It ought, you know, » Tietjens said with soft dangerousness, « to be "Kisses mingled with sad tears"... "Tristibus et lacrimis oscula mixta dabis."... »
 « [...] You're desiccated even for a man who has learned his Latin from the Germans. »
 « Oh, well, I'm a mathematician, » Tietjens said. « Classics is not my line ! »
 « It *isn't*, » she answered tartly. (SDN 132)

Bien que Valentine n'ait rencontré Tietjens que depuis quelques heures, l'interprétation qu'elle livre de sa personnalité est d'une justesse frappante, comme Tietjens le remarque lui-même à plusieurs reprises et comme la narration ne cesse de nous le confirmer. D'une part, dès les premières pages du roman, Tietjens est défini comme sûr et fier de lui-même. Ses origines patriciennes comme ses convictions de Tory lui interdisent toute fausse modestie. D'autre part, l'esprit de Tietjens, du moins dans la partie de la narration qui se déroule avant la guerre, est effectivement caractérisé par une obsession pour l'exactitude mathématique qui lui confère une attitude marmoréenne en toute circonstance. L'adjectif « *desiccated* » employé par Valentine définit ainsi le tempérament de Tietjens de façon condensée et perspicace. Un peu plus loin, son interprétation du caractère de Tietjens se précise, cette fois au sujet de l'étymologie d'un nom de village. Comme elle lui explique l'étymologie de « *Uddimere* » de manière extrêmement rigoureuse, celui-ci lui demande la raison d'une telle précision : « *Because, the girl said, it's the way your mind works.... It picks up useless facts [...] It arranges the useless facts and makes Toryism out of them* » (SDN 135). Valentine voit juste : ces traits de caractère de Tietjens sont de fait illustrés de façon récurrente dans la tétralogie.

En outre, le rapport divergent de Tietjens et Valentine au latin révèle des choix d'éducation différents de la part de leurs parents. Ils sont issus d'écoles philologiques différentes : le père de Valentine était membre de Balliol, alors que Tietjens a fréquenté Cambridge. Les méthodes de prononciation et de traduction du latin sont différentes selon que l'on suit la doctrine enseignée à Oxford ou celle enseignée à Cambridge. Derrière les institutions universitaires, ce sont deux communautés, deux façons de vivre et de penser qui sont mises en contraste. L'échange suivant illustre cette concurrence qui va jusqu'à l'incompréhension de l'autre :

« You used “mingled” instead of “mixed” to translate *mixta*. I shouldn’t think you took English at Cambridge, either ! Though they’re as rotten at that as at everything else, father used to say. »

« Your father was Balliol, of course, » Tietjens said with the snuffy contempt of a scholar of Trinity College, Cambridge. But having lived most of her life amongst Balliol people she took this as a compliment and an olive branch. (SDN 132)

Ici se révèle la ligne de partage entre deux « écoles », qui sépare Tietjens et Valentine au point de déboucher sur un dialogue de sourds, puisque Valentine perçoit un compliment là où Tietjens signifiait son mépris. Chacun est à ce point persuadé de la supériorité de son groupe qu’il ne peut concevoir la position de l’autre que comme nécessairement inférieure. Cet échange laisse transparaître une suffisance et un snobisme aussi forts chez Valentine que chez Tietjens. Comme le monologue intérieur de Tietjens méditant sur la campagne du Kent nous le suggérait déjà, l’usage de la philologie est effectivement une des modalités dans la constitution de communautés qui reconnaissent et proclament fièrement les liens qui réunissent leurs membres, mais excluent avec tout autant de véhémence ceux qui ne font pas partie du cercle.

Or, puisque l’usage des langues anciennes et plus largement, la connaissance fine de la philologie dénotent certains choix idéologiques, le glissement est aisé d’un intérêt sincère pour la linguistique à une utilisation calculée qui viserait à livrer une image spécifique de soi aux yeux de la société.

1.3 Snobisme et obscénité

Si Tietjens et Valentine ont une véritable passion pour la philologie — que ce soit par obsession d’exactitude, chez lui, ou par héritage intellectuel, chez Valentine —, d’autres personnages n’ont pas les mêmes motivations dans leur usage de la linguistique. Comme nous venons de le constater, même Christopher et Valentine, pour linguistes passionnés qu’ils soient, utilisent également cette discipline comme un instrument idéologique. Certaines figures font usage du latin uniquement pour affecter un certain statut culturel et social, de manière plus ou moins convaincante. Ainsi, sur le front, le Général Champion s’efforce de passer pour un homme de culture en affichant un intérêt pour le latin. Cette démarche est percée à jour par Tietjens lorsque le Général lui présente un nouvel officier en l’informant qu’il est le

détenteur d'un prix de Latin — « *a Vice-Chancellor's Latin Prize man* » (NMP 296). La réaction de Tietjens à cette remarque est d'une lucidité cinglante :

He wondered if General Campion knew what a Vice-Chancellor's Latin Prize man was. Probably he did not, but had just stuck the piece of information into his note as a barbaric ornament is used by a savage chief. Wanted to show that he, General Lord Edward Campion, was a man of culture. (NMP 296)

Tietjens analyse avec une clairvoyance cynique le rapport béotien de Campion à la philologie. Son mépris ne porte pas sur l'ignorance de Campion proprement dite, mais sur son affectation de culture en dépit de cette dernière. L'énumération appuyée des titres de Campion, « *General Lord Edward Campion* », est pleine d'ironie. La méconnaissance du latin par Campion est en effet mise au jour à plusieurs reprises dans la tétralogie. Le colonel Levin en témoigne également : « *When we got outside the hut he said "I suppose in vino veritas," and then he asked me the Latin for "sleep"* » (NMP 458). Ainsi, que l'on soit érudit ou non, l'étalage d'un goût pour la philologie apparaît toutefois essentiel pour se positionner de manière avantageuse au sein de la société. Campion correspond à la définition du philistin dressée par Matthew Arnold :

The culture which is supposed to plume itself on a smattering of Greek and Latin is a culture which is begotten by nothing so intellectual as curiosity ; it is valued either out of sheer vanity and ignorance, or else as an engine of social and class distinction, separating its holder, like a badge or title, from other people who have not got it¹.

La philologie est donc instrumentalisée, à plus ou moins bon escient, et à bien d'autres fins que l'érudition. Ce rapport factice et hypocrite au passé de la langue est mis en lumière de manière particulièrement flagrante lors du petit-déjeuner mondain et fastueux organisé par les Duchemin. Le Révérend Duchemin fait certes son apparition en citant du latin, mais son choix d'expression aboutit à désamorcer toute la noblesse que la langue employée pouvait connoter. Ses premières paroles, entendues même avant que Duchemin ne soit vu, sont en effet : « *post coitum tristis ! [...] You know what that means ?* » (SDN 93). Ses remarques philologiques qui concernent délibérément des textes lubriques sont corrigées par Macmaster avec un sérieux désarmant :

1. Matthew ARNOLD, *Culture and Anarchy*, Londres : Smith Elder, 1869, p. 5.

Mr. Duchemin was quoting Petronius [...] [Macmaster] said :
 « That isn't the amended version of the iambs. Willamovitz Möllendorf that we used... [...] "Youth of tepid loves" is a lamentable rendering of *puer calide*! »

(SDN 97-8)

Le parallélisme est immanquable avec le dialogue entre Valentine et Tietjens relevé plus haut. Ce dialogue survient avant l'excursion en charrette de Tietjens et Valentine, mais il peut se lire comme un contrepoint burlesque à l'échange de vues philologiques entre Valentine et Tietjens. Au rebours de la conversation entre ces derniers, empreinte de gravité et de ferveur philologique, toute prétention au sérieux est ici désamorcée. Or, la forme est la même : dans les deux cas, nous avons affaire à un conflit d'érudits entre deux écoles de traduction. C'est uniquement le contenu, le signifié lubrique des paroles en latin employées par Duchemin qui fait de cette scène un passage brillamment burlesque mettant à mal toute prétention au panache de la part des interlocuteurs de Duchemin. C'est comme si, à force de tenir un rôle illustre dans la haute société, Duchemin avait inversé le processus ; il semble désormais employer ce qui lui avait valu son prestige — l'érudition — à des fins précisément opposées, pour dénigrer la noblesse supposée du latin. Une fois encore, le rôle théâtral endossé pour figurer en société se vide de substance et ne devient plus qu'un masque grimaçant. Duchemin est un personnage grotesque au sens propre, un véritable Janus : son nom continue de symboliser le sommet des manières anglaises, par le rôle de latiniste émérite qu'il a su incarner par le passé, et le *souvenir* qu'en garde la haute société ; mais son usage du latin lors du petit-déjeuner met en échec toute tentative de décorum de la part des autres convives, et en expose l'artifice et la vacuité. Duchemin est tout à la fois le roi et le bouffon — le fou du roi — de la cérémonie.

Si l'usage de la philologie peut être à ce point un objet de satire, il s'avère par conséquent nécessaire de revenir au passage cité au début de ce chapitre (SDN 105). Bien que la tirade intérieure de Tietjens semble au premier abord constituer une célébration philologique de l'Angleterre, le ton y est en réalité infléchi par une multitude d'incises ironiques. En effet, c'est en toute conscience que Tietjens déploie ces clichés linguistiques et culturels. Dans l'incise « (*These charming local dialect names*) », l'italique implique un décalage. Un ton satirique

se superpose à ce catalogue des mots dialectaux proprement anglais, « locaux ». En fait, toutes les parenthèses présentes dans ce monologue intérieur de Tietjens font office de contrepoints ironiques. Tietjens est partagé entre la fascination pour ce catalogue de mots qu'il ne peut s'empêcher d'égrener, et une auto-dérision sardonique. Ses réflexions se font ouvertement caustiques dans l'exclamation suivante : « *walk, then, gallant youth and fair maid, minds cluttered up with all these useless anodynes for thought, quotation, imbecile epithets!* » (SDN 105). Le déploiement de clichés que constitue cette page mérite d'être rapproché des monologues intérieurs de Bloom saturés de stéréotypes que l'on trouve dans *Ulysses*, et de l'analyse qu'en livre André Topia :

Ce qui pourrait passer à première lecture pour une description imaginaire n'est en fait que du discours à l'état pur. La structure de la phrase montre qu'on n'a à aucun moment une mise en scène, [...] une topographie, mais qu'au contraire la composition de lieu ne va jamais au-delà d'une série de clichés plus ou moins réactivés. Ce qui nous est donné ici, c'est de la topique à l'état pur. [...] On a affaire à un espace linguistique, rhétorique, encyclopédique¹.

Cette description apparaît tout aussi pertinente pour le monologue intérieur de Tietjens. La seule différence — mais elle est de taille — est que Tietjens a conscience de ce détournement des mots, et, tout en le pratiquant à l'envi, le souligne et s'en joue. L'usage des mots vaut en effet non pour leur signifié direct, mais pour leur inscription dans une lignée littéraire et culturelle — inscription dans une lignée qui rejaillit nécessairement sur l'énonciateur. De fait, pour fascinants qu'ils soient aux yeux des personnages attachés à retracer de manière archéologique le passé — d'un individu, d'une famille, d'une nation, de sa langue —, les mots anciens sont également des instruments au service d'un prestige social, fût-il de façade.

2 De la citation au *topos*

Peter Nicholls a mis en lumière le lien qui s'établit entre la tradition sociale et la tradition littéraire dans l'Angleterre du début du vingtième siècle : « *A society defining itself in terms of leisure is one in which life becomes increasingly aestheticized : "art" provides the collective representations of a "private life" which is founded in the rituals of*

1. André TOPIA, « Contrepoints joyciens », *Poétique*, n° 27, Paris : Seuil, 1976, p. 356.

*imitation*¹. » De fait, la culture apparaît au fil de *Parade's End* comme un outil essentiel dans la construction de l'identité sociale, dans l'insertion et l'affirmation d'un individu au sein d'une communauté. Or, la culture représentée dans la tétralogie est avant tout une culture littéraire. L'usage de mots anciens — langues anciennes ou citations d'œuvres canoniques — est par conséquent primordial dans l'image que projette un individu aux yeux d'autrui.

2.1 Des *habitus* littéraires

Dans *Parade's End*, l'usage de citations est si profondément ancré dans la conscience collective qu'il en devient machinal. Ainsi, le jour de l'Armistice, Valentine songe : « *what a day to-day would be.... Not her sentiments those; quotation from Christina, sister of Lady Macmaster's favourite poet* » (AMCSU 522). Les personnages se surprennent à citer des œuvres de façon mécanique. Le rattachement à la tradition passe de fait par un travail constant de citation. C'est précisément au sujet de la littérature qu'est explicitée pour la première fois la supériorité du passé sur le présent, et ce par Tietjens : « *There has been nothing worth reading written in England since the eighteenth century except by a woman* » (SDN 19). En effet, à l'instar du recours à une ascendance familiale, l'usage de la tradition littéraire permet lui aussi de garantir — ou tout au moins de feindre — une certaine légitimité. Ici encore, c'est le duo formé par Macmaster et Edith Ethel Duchemin qui donne le ton. En effet, dès le premier chapitre, le futur de Macmaster apparaît programmé, déterminé à coups de citations. L'histoire d'amour qu'il vivra ne pourra que se conformer au modèle qu'il cite, issu d'un poème de Dante Gabriel Rossetti². À l'occasion du premier baiser échangé avec Mrs. Duchemin, Macmaster ne peut s'empêcher de citer le premier vers de ce même poème : « *He heard himself quote : "Since when we stand side by side"* » (SDN 104). La passivité impliquée par la tournure

1. NICHOLLS, *op. cit.*, p. 252.

2. « Since, » he quoted, « when we stand side by side

Only hands may meet,
Better half this weary world
Lay between us, sweet !
Better far tho' hearts may break
Bid farewell for aye !
Lest thy sad eyes, meeting mine,
Tempt my soul away ! »

(SDN 16)

« *heard himself* » est significative : les personnages sont *agis* par les citations dont est pétri leur esprit. De même, Edith Ethel Duchemin est dépeinte comme l'incarnation même d'une citation : le bleu-noir de ses yeux, reflétant celui de ses cheveux, illustre à la perfection un vers de Rossetti¹, comme Macmaster le constate avec extase :

Macmaster quoted to himself :

« I looked and saw your eyes in the shadow of your hair.... »

There was no doubt that Mrs. Duchemin's eyes, which were of a dark, pebble blue, were actually in the shadow of her blue-black, very regularly waved hair. (SDN 53)

Le recours à la citation dans l'entreprise de caractérisation concerne tous les personnages. Il serait vain de tenter d'en dresser un catalogue ; cependant, il paraît utile de noter que même Tietjens, qui observe pourtant lucidement l'entreprise d'auto-stéréotypisation du duo Macmaster-Duchemin, n'échappe pas à cette auto-définition à travers la citation et le *topos* littéraire. Lors de l'excursion nocturne avec Valentine, à la fin de la première partie, Tietjens, en proie à des questionnements existentiels sur sa destinée et sa vocation (« *why was he born to be a sort of lonely buffalo outside the herd? Not artist, not soldier, not bureaucrat, not certainly indispensable anywhere* »), cite à voix haute des vers qu'il pense être écrits par Heine :

Die Sommer Nacht hat mirs angethan

Das war ein schwiegsams Reiten²...

(SDN 128)

Tietjens se projette ainsi dans le stéréotype romantique du voyageur solitaire. Or, Valentine lui répond : « *Oh, you do exist* » (SDN, p. 128). Dans le contexte de l'action, la remarque de Valentine fait simplement référence au fait que, les deux personnages se trouvant dans une brume très épaisse, la présence de Tietjens ne se manifeste que par sa parole. Toutefois, survenant au cœur même des profondes interrogations de Tietjens sur sa raison d'être (« *why was he born [...] ?* »), la réponse de Valentine se dote d'une dimension additionnelle et a une portée plus profonde. L'« existence » de Tietjens est ainsi affirmée au

1. www.rossettiarchive.org/docs/2-1881.1stedn.rad.xml

2. « La nuit d'été m'a séduit,

Ce fut une chevauchée silencieuse. » (ma traduction)

Comme nous l'observerons plus loin, il ne s'agit pas de vers de Heine mais du refrain d'une ballade de Scheffel : Joseph Victor VON SCHEFFEL, « Der Trompeter von Säkkingen », III, 1884.

moment même où il se projette dans un rôle littéraire dicté par une citation.

Valentine résume et analyse avec clarté l'usage systématique de citations qui caractérise leur communauté :

[Edith Ethel] had sets of quotations for appropriate occasions. Rossetti for Love ; Browning for optimism — not frequent that ; Walter Savage Landor to show acquaintance with more esoteric prose. And the unfailing quotation from Carlyle for damping off saturnalia : for New Year's Day, Te Deums, Victories, anniversaries, celebrations.

(AMCSU 507-508)

L'analyse que mène Valentine de la manie citationnelle de Edith Ethel Duchemin en éclaire la fonction sociale. Ces textes convenus ont valeur de memento, de manuel de vie sociale, et contribuent à en préserver l'immuabilité. À chaque événement de la vie est accolée une sorte d'étiquette citationnelle, qui sert de guide pour appréhender chaque moment de façon convenue — et par conséquent convenable. Cet usage du cliché littéraire correspond à ce qu'André Topia décrit au sujet d'*Ulysse* dans son article « Contrepoints joyciens » :

Toute la littérature antérieure d'une œuvre est alors conçue comme un vaste réservoir d'exemples (et même d'*exempla* [...]), un répertoire d'accès libre et public découpé en un ensemble de compartiments tout préparés, mine dans laquelle l'écrivain n'aura qu'à extraire le morceau susceptible d'illustrer son propre énoncé¹.

Dans *Parade's End*, ce sont les personnages eux-mêmes qui endossent le rôle de l'écrivain décrit par André Topia. À travers ses personnages, Ford met donc en scène l'usage « traditionnel » et même traditionaliste de la citation tel qu'il est analysé ci-dessus. Cela, nous le verrons plus loin, ne signifie pas pour autant que sa propre pratique de la citation, en tant qu'auteur, est la même que celle de ses personnages. Il est impératif de distinguer entre l'idéologie véhiculée par l'usage de citations de la part des personnages, et la pratique de l'intertexte par l'auteur Ford Madox Ford lui-même.

2.2 Le carcan citationnel

Valentine est consciente tout à la fois de l'emprise qu'ont les citations sur l'esprit des individus, et de leur rôle dans la constitution et la perpétuation d'un *habitus* culturel :

1. TOPIA, *op. cit.*, p. 351.

Being with her mother made her talk like a book. Her mother talked like a book : then, *she did*. They *must*; if they did not they would scream.... But they were English ladies. Of scholarly habits of mind.
(AMCSU 655)

Valentine exprime avec acuité le rôle socio-culturel de la citation. Il s'agit d'une part d'un comportement hérité, qui se perpétue de génération en génération. Le rapport de cause à effet entre le tic citationnel de Mrs. Wannop et celui de sa fille est présenté comme une évidence : « *Her mother talked like a book : then, she did.* » D'autre part, le recours à la citation constitue selon Valentine un moyen de ne pas sombrer dans la folie : « *if they did not [talk like a book] they would scream.* » Le réflexe citationnel est donc décrit comme une sorte de garde-fou imposé à la fois par l'anglicité — « *they were English ladies* » — et le milieu socio-culturel — « *of scholarly habits of mind* ». Le syntagme « *habits of mind* » illustre la dialectique inhérente à l'*habitus* selon Bourdieu : les conventions extérieures (« *habits* ») sont intériorisées, appropriées par l'esprit au point de devenir des réflexes.

La citation permet ainsi aux personnages de s'approprier une culture. Le rapport des personnages à la citation illustre la relation entre les conventions extérieures (« *habits* ») et le fonctionnement de l'esprit (« *mind* ») que Pierre Bourdieu a appelée « *habitus* » et a définie comme « dialectique de l'intériorité et de l'extériorité¹ ». L'influence de la littérature sur les personnages peut en effet être considérée comme l'une des structures qui façonnent les *habitus*.

Ainsi, la citation n'est pas utilisée pour son contenu, son sens premier, mais pour l'étiquette socio-culturelle qu'elle constitue. André Topia met en lumière cet évidence du contenu de la citation : « Le sujet n'est plus qu'un prétexte à mettre en branle tout un arsenal rhétorique² ». La citation ne vaut plus que comme coquille vide, pour le signal rhétorique et socio-culturel qu'elle constitue. Le signifiant importe pour lui-même et non pour son signifié. Le réel en perd toute existence :

Ce n'est plus le discours qui essaie de se modeler sur le réel, c'est le réel qui non seulement est coulé dans les moules du discours mais y perd son intégrité jusqu'à n'être plus qu'un prétexte à la mise en branle des

1. BOURDIEU, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, op. cit., p. 256.

2. TOPIA, op. cit., p. 371.

mécanismes rhétoriques. Les insertions ne transmettent jamais qu'un réel déjà infecté par des conventions. Tout y est devenu stéréotype¹.

La particularité de *Parade's End* tient au fait que cet effacement du réel par le stéréotype est mis en œuvre à l'intérieur de l'univers narratif, par les personnages eux-mêmes.

À ces citations machinales, ces *habitus* inconsciemment formés, vient se superposer dans *Parade's End* un autre usage de la citation. Celui-ci nous a déjà été suggéré à travers la description qu'a donnée Valentine de l'obsession citationnelle d'Edith Ethel Duchemin. En effet, nombre de personnages utilisent des citations à dessein, afin de se définir un rôle au sein de leur communauté. C'est par exemple le cas du général Champion. Nous avons déjà pu constater sa tentative manquée, en temps de paix, d'afficher une culture prestigieuse par sa connaissance prétendue du latin. Sur le front, en 1917, il assimile sa tâche à celle du roi Henry V dans la pièce éponyme de Shakespeare :

What can a fellow think when he reads Shakespeare's When all those heads, legs, arms, joined together on the Last Day shall... How does it run? Henry V's address to his soldiers... Every subject's body is the king's... but every subject's soul is his own. (NMP 474)

Champion est alors sur le point d'annoncer à Tietjens que celui-ci est appelé sur les lignes de bataille, ce qui constitue une mort certaine selon Tietjens (« *I am being sent up the line. [...] That's certain death!* » [NMP 476]). Cette citation du général établit par conséquent un parallèle entre Henry V et ses soldats, et sa propre position par rapport à Tietjens. L'attitude de Champion lui est dictée, voire enjointe, par le personnage de Shakespeare. La mention du Livre de l'Apocalypse par Shakespeare, citation dans la citation, joue également une part essentielle dans l'établissement et le maintien d'un comportement héroïque chez les soldats et officiers au front. Plus loin, le colonel du régiment dit aussi à Tietjens : « *we could stand here till Kingdom Come* » (AMCSU 614). Chez cette communauté nationale majoritairement protestante, les textes de l'Ancien et du Nouveau Testament ne cessent de résonner dans l'inconscient collectif.

Les rôles littéraires auxquels se conforment les personnages ne sont pas toujours *dictés* par les citations. Il arrive que les personnages renversent le phénomène et, loin de laisser la littérature leur imposer un

1. *Ibid.*

rôle, mettent au contraire la citation au service de leurs propres intérêts, afin de feindre un rôle qui soit à leur avantage. En effet, l'usage de citations par Macmaster et Edith Ethel, pour compulsif et incontrôlable qu'il puisse sembler, peut s'avérer par moments délibéré et calculé. Tietjens le remarque avec une lucidité frisant le cynisme :

They had got out of bed early one morning to take a boat and see the sunrise on some lake and had passed an agreeable day together quoting, « Since when we stand side by side only hands may meet » and other poems of Gabriel Charles Dante Rossetti, no doubt to justify their sin. (SDN 189)

Macmaster et Edith Ethel Duchemin justifient ainsi leur adultère à grand renfort de citations.

2.3 De l'*exemplum* au stéréotype

Pendant, la citation littéraire n'est pas nécessairement explicite de la part des personnages. Il arrive que ceux-ci se conforment, davantage qu'à des maximes ou à des citations spécifiques ayant valeur d'*exempla*, à des archétypes littéraires plus généraux. Ainsi, Macmaster choisit de s'identifier aux héros autodidactes de Samuel Smiles, ou du moins à une variante de ces derniers :

Macmaster had very early decided on the career that he would make. As between the heroes of Mr. Smiles¹, an author enormously popular in Macmaster's boyhood, and the more distinctly intellectual achievements open to the very poor Scot, Macmaster had had no difficulty in choosing. A pit lad *may* rise to be a mine owner ; a hard, gifted, unsleeping Scots youth, pursuing unobtrusively and unobjectionably a course of study and of public usefulness, *will* certainly achieve distinction. (SDN 13)

Macmaster choisit donc d'incarner une version intellectuelle du héros industriel, du champion de la méritocratie. Plus largement, tout choix, toute action de Macmaster et de son pendant féminin, Mrs. Duchemin, nous sont présentés comme mus par une volonté de se conformer à un type littéraire prédéfini. Plus le type est ancien et plus grandes seront la satisfaction et la complaisance des personnages.

Macmaster et Edith Ethel peuvent être considérés comme des incarnations délibérées et figées de *topoi*. Un parallèle s'établit ainsi entre

1. Voir par exemple Samuel SMILES, *Self-Help*, 1859, Oxford : Oxford University Press, 2002.

leur mode de vie et celui de Rossetti. Voici la description de Rossetti proposée par Tietjens :

that obese, oily man [...], standing beside a five-shilling model with crimped hair, or some Mrs. W. Three Stars, gazing into a mirror that reflects their fetid selves and gilt sunfish and drop chandeliers [...] and gurgling about passion. (SDN 17)

Cette description comporte des ressemblances troublantes avec la relation et le mode de vie de Vincent Macmaster et Edith Ethel Duchemin. Comme chez leur modèle, les miroirs jouent un rôle essentiel, dès leur premier baiser, ainsi que nous l'avons constaté au premier chapitre. De même, chandeliers et dorures figurent toujours en bonne place parmi leur mobilier, comme Valentine le remarque : « *a great cut-glass chandelier [...] hung [...], reflected and re-reflected in convex gilt mirrors* » (SDN 245). Les échos lexicaux avec la description de Rossetti sont appuyés : « *mirror* », « *reflect* », « *gilt* », « *chandeliers* ». Le texte du roman en vient à se citer lui-même afin d'illustrer la reproduction acharnée d'un archétype littéraire par les Macmaster. Nous avons affaire à un phénomène d'imitation, illustré lexicalement à travers la citation du texte par lui-même.

La culture littéraire permet non seulement aux personnages de trouver, ou de s'imposer, leur rôle au sein de la communauté ; elle les guide également dans leur perception de l'identité et de la fonction d'autrui dans ce même groupe. Cette modalité de définition par l'extérieur est particulièrement soulignée en ce qui concerne l'identité nationale. Penchons-nous de nouveau sur l'analogie que Mark établit entre un passereau et un Américain¹ :

A hedgesparrow, noiseless and quaker-grey, was ghost-like on his shelf. It flitted hiding itself deep in hedgerows. He thought of it as an American bird — or perhaps that was because there were so many Americans about there, though he never saw them. [...] American because it ought to wear a scarlet letter. Nearly all he knew of Americans came from a book he had once read — about a woman like a hedge-sparrow, creeping furtive in hedgerows and getting into trouble with a priest... (LP 680)

La vision que se fait Mark Tietjens des Américains est d'origine purement littéraire. Il établit une adéquation grossière entre une identité nationale et sa lecture elle-même sommaire d'un roman généralement

1. Ce passage a déjà été partiellement cité au chapitre I.C.2

considéré fondateur de la culture américaine puritaine, *The Scarlet Letter*¹. Il se produit comme un échange de caractéristiques, une hypallage : le plumage de l'oiseau est gris comme les vêtements des quakers, ainsi que l'indique l'expression condensée « *quaker-grey* » ; à l'inverse, l'héroïne du roman de Hawthorne est assimilée à un oiseau se cachant dans les haies. Le mot « *hedge* » a valeur de charnière : il articule les comportements similaires de la femme cachée dans les haies et de l'oiseau qui en tire sa dénomination — « *hedge-sparrow* ». C'est donc par les mots de la littérature, les textes lus ou du moins leur vague souvenir, que se façonne la conception d'une autre culture. Ironiquement, Mark fait lui-même les frais d'une approximation similaire de la part de sa compagne, Marie-Léonie :

He was the English Milor with *le Spleen*. She had read of him in the novels of Alexander Dumas, Paul de Kock, Eugene Sue and Ponson du Terrail. He represented the England that the Continent applauded.

(LP 699)

La notion d'anglicité chez Marie-Léonie est construite à coups de poncifs littéraires : à ses yeux, Mark Tietjens est une version archétypale de l'anglais spleenétique brossé par la littérature populaire. Une fois encore, en effet, le choix des écrivains n'est pas anodin : ils ont tous en commun d'avoir écrit des œuvres populaires, au style truculent, adressées au dix-neuvième siècle à un lectorat de masse et qui de ce fait véhiculaient et entretenaient des stéréotypes largement répandus dans la culture populaire.

La littérature permet donc de modeler des rôles, tant pour un personnage par ses propres lectures, que de l'extérieur, par les lectures d'autres personnages. Ce n'est pas seulement la notion de communauté anglaise — et à l'intérieur de celle-ci, du rôle de chacun de ses membres — qui s'auto-construit : *Parade's End* démontre que c'est toute une vision d'une identité nationale qui est construite, par la littérature, du dedans, par les membres de la communauté, comme du dehors par ceux qui y sont étrangers. Comme l'indiquent Dennis Brown et Jenny Plastow dans leur introduction au volume des *Ford Madox Ford Studies* consacré à l'identité anglaise, Ford était profondément conscient du caractère construit de la notion d'identité au sein d'une communauté :

1. Nathaniel HAWTHORNE, *The Scarlet Letter*, 1850, New York : Penguin, 2003.

it is noticeable to the « postmodern » mind how much Ford's various renderings of Englishness manifest the inherent constructedness of the term, and of other related terms such as « nation », « identity » or indeed « gentleman¹ ».

3 Irréférences citationnelles

3.1 La citation figée

La construction de l'identité communautaire passe donc par l'usage immodéré, voire compulsif, d'un creuset littéraire dans lequel les personnages viennent puiser afin de forger et d'afficher leur propre identité ou de deviner celle d'autrui. Tirant les conséquences de l'artificialité inhérente à ce phénomène, Ford s'attache à en mettre en avant la stérilité comme la futilité.

Vincent Macmaster et Edith Ethel Duchemin sont les personnages les plus attachés à faire de leur vie entière un artifice littéraire et artistique. André Topia a souligné le caractère stérile de cette forme de citation :

Tout le système de la citation classique repose [...] sur deux interdits : interdiction de modifier le fragment emprunté ; interdiction de renverser la hiérarchie qui place le texte dans un statut de simple auxiliaire du texte-support. Aucun rapport d'interaction véritable ne s'instaure entre les deux. [...] Quant à l'imitation, elle neutralise toute véritable relation au profit d'une filiation à sens unique. Le texte second ne réagit pas sur le texte premier qui reste inaccessible et inentamable. On a donc à chaque fois coupure et séparation derrière un rapprochement apparent².

C'est dire si les modalités de la citation et de l'imitation par les Macmaster sont stériles. Si elles ne permettent pas de travail sur la citation (ou le *topos*) d'origine, elles interdisent aussi toute évolution, toute réactivité de la part du texte — ici, du comportement — qui les convoque. Cette fossilisation se fait patente lorsque Mrs. Duchemin — désormais Mrs. Macmaster — est représentée comme un *topos* fait femme :

Amongst all these, [...] with [...] her elaborate black hair, waved exactly like that of Julia Domna of the Musée Lapidaire at Arles,

1. BROWN et PLASTOW (éd.), *Ford Madox Ford and Englishness*, op. cit., p. 16.

2. TOPIA, op. cit., p. 351-52.

moved Mrs. Macmaster [...]. An astonishingly beautiful and impressive woman : dark hair ; dark, straight eyebrows ; a straight nose ; dark blue eyes in the shadows of her hair and bowed, pomegranate lips in a chin curved like the bow of a Greek boat. (SDN 245-246)

Non seulement Edith Ethel Duchemin (désormais Macmaster) se reflète elle-même, ainsi qu'il a été observé plus haut et comme cela transparaît ici dans la concaténation des adjectifs « *dark* » et « *straight* » ; mais elle est aussi le reflet de plusieurs œuvres d'art : une statue de l'Antiquité, la proue d'un bateau grec. En outre, il est intéressant de noter le ressassement de l'expression « *eyes in the shadow of [her] hair* », tout au long de *Some Do Not . . .*, issue, nous l'avons vue, d'une ballade de Rossetti. Le vers d'origine : « *I looked and saw your eyes in the shadow of your hair* » est transposé grammaticalement pour être intégré de façon fluide dans la syntaxe de la phrase qui décrit Mrs. Macmaster : « *dark blue eyes in the shadows of her hair.* » Ce procédé rend effective l'appropriation totale du stéréotype par cette dernière — ou bien est-ce le stéréotype qui s'est approprié le personnage ? Perpétuellement modelée sur les œuvres d'art qu'elle s'attache à personnifier, Edith Ethel est devenue l'incarnation figée d'un *topos*, et par là-même cesse d'avoir une personnalité mobile et proprement vivante. Ce n'est pas la narration qui en fait un personnage, figé, « plat » (*flat*) au sens de Forster¹, mais son propre enfermement dans l'imaginaire littéraire.

Le cercle littéraire qui se forme autour des Macmaster pendant la guerre utilise la littérature d'avant-guerre comme un refuge. Sylvia est associée à cette réaction (au sens plein de tentative d'annulation d'un événement²) puisqu'elle se retire dans un couvent et lit des romans d'avant-guerre (SDN 232-3). Le processus s'est inversé : les citations et modèles littéraires ne servent plus de clés pour habiter le monde, mais sont au contraire utilisés comme non-lieux, u-topies par lesquels certains personnages cherchent à échapper au monde réel. Ce fonctionnement rejoint l'analyse d'André Topia évoquée plus haut : « Ce n'est plus le discours qui essaie de se modeler sur le réel, c'est le réel qui non seulement est coulé dans les moules du discours mais y perd

1. « *We may divide characters into flat and round. Flat characters were called "humours" in the seventeenth century, and are sometimes called types, and sometimes caricatures. In their purest form, they are constructed round a single idea or quality.* » E. M. FORSTER, *Aspects of the Novel*, 1927, Harmondsworth : Penguin, 2005, p. 67.

2. REY, *Le Robert historique de la langue française*, op. cit., p. 3105.

son intégrité jusqu'à n'être plus qu'un prétexte à la mise en branle des mécanismes rhétoriques¹ ».

3.2 Citations infidèles

La narration met également à jour le caractère dérisoire de la valeur sacrée que nombre de personnages accordent à la citation. Ainsi, Tietjens se joue de la manie citationnelle de Macmaster en soulignant ses erreurs de retranscription. Dès l'ouverture de *Some Do Not . . .*, Tietjens et Macmaster s'affrontent au sujet du talent littéraire de Rossetti, dont Macmaster cite le poème « *Since only hands may meet* », pour la première (mais non la dernière) fois dans la tétralogie. Tietjens met crûment en lumière l'hypocrisie qui consiste à utiliser la littérature pour justifier ses actions, au lieu de s'en servir, à l'inverse, comme modèle moral : « *What's the sense of all these attempts to justify fornication?* » (SDN 17). Quelques pages après la citation du poème de Rossetti par Macmaster, et après avoir argumenté avec lui, Tietjens lui assène le coup de grâce en lui faisant remarquer sa bévue :

That beastly poem you quoted ends :
 Better far though hearts may break,
 Since we dare not love,
 Part till we once more may meet
 In a Heaven above. (SDN 20)

Or, les citations écorchées sont légion au fil du texte, bien qu'elles ne soient pas toujours soulignées. Pour ne prendre que quelques exemples, Campion cite un poème de Andrew Marvell, « *To His Coy Mistress* », de façon inexacte :

The grave's a fine and private place,
 But none, I think, do there embrace (NMP 475)

Le poème d'origine a l'adjectif « *secret* » là où Campion récite « *private*² ». De même, dans le dernier tome de la tétralogie, Mark Tietjens prétend modeler son attitude sur la dernière réplique de Iago dans l'*Othello* de Shakespeare : « *From this time forth I never will speak word*³. » Or, Mark remplace « *this time forth* » par « *henceforth* » : « *from*

1. TOPIA, *op. cit.*, p. 371.

2. Andrew MARVEL, « *To His Coy Mistress* », l. 31-32, *The Complete Poems*, Londres : Penguin, 2005, p. 51.

3. William SHAKESPEARE, *Othello*, V.ii.356, New York : Folger Shakespeare Library, 1993, p. 261.

henceforth he never would speak word » (LP 679). Les inexactitudes de ce genre sont multiples d'un bout à l'autre de la tétralogie. Tietjens n'échappe pas à cet écueil : lors du voyage en charrette avec Valentine, il croit citer des vers de Heine alors qu'il s'agit en réalité du poème « *Der Trompeter von Säkkingen* » de Joseph Victor Von Scheffel.

Ces erreurs sont-elles lapsus de la part de l'auteur ou décalages délibérés ? L'insistance sur la citation erronée que livre Macmaster, dès le premier chapitre de la tétralogie, tendrait à faire pencher pour la deuxième interprétation. Il semblerait que Ford ait émaillé à dessein son texte de citations légèrement inexactes, qu'il place dans la bouche de personnages se targuant d'érudition, comme pour s'en jouer. L'infidélité citationnelle rejoindrait ainsi l'infidélité de Sylvia centrale à l'intrigue. À la bâtardise présumée du fils de Christopher Tietjens se superpose la bâtardise toujours potentielle des citations : les erreurs qui jalonnent le texte nous invitent à mettre constamment en question la véracité des sources citées. De même que la possibilité de bâtardise menace l'aspiration à la pureté de la race chez les Tietjens et que sa possibilité hante continuellement l'esprit de Christopher, de même, les infidélités citationnelles ne cessent de hanter le texte. La bâtardise est une hantise commune au lignage des personnages et à leur *habitus* littéraire.

On retrouve une démarche similaire dans le dernier roman de Virginia Woolf, *Between the Acts*. Les personnages sont mus par un automatisme citationnel comparable. Bartholomew Oliver, songeant à Byron, cite mécaniquement des vers de ses poèmes :

« She walks in beauty like the night, » he quoted.
Then began :
« So we'll go no more a-roving by the light of the moon¹. »

Les bribes que Bartholomew se contente de réciter sont si fragmentées qu'elles en perdent leur sens initial. Ces vers ne valent donc pas pour le signifié qu'ils véhiculent, mais simplement en tant que fragments d'un corpus canonique, signaux métonymiques d'une certaine culture littéraire dont le personnage se targue. C'est en tant que purs signifiants que ces bribes de textes ont une valeur. Or, dans *Between the Acts*, comme dans *Parade's End*, les citations placées dans la bouche des personnages sont quelquefois inexactes. On y trouve

1. Virginia WOOLF, *Between the Acts*, 1941, Oxford : Oxford University Press, 1998, p. 5.

ainsi, comme chez Ford, une présentation discrètement ironique du réflexe citationnel des personnages.

3.3 Blasphèmes

Dans *Parade's End*, cependant, cette ironie discrète laisse parfois place à une raillerie, voire à une irrévérence éhontées. De l'erreur au blasphème, la frontière est ténue, voire inexistante. L'erreur de citation a d'ailleurs valeur de blasphème dans de nombreux rituels religieux. Les notions de citation et de blasphème sont explicitement associées à plusieurs reprises dans les monologues intérieurs de Valentine : « *It broke the word of promise to the ear, the telephone !... Was it blasphemy to quote Shakespeare when one was going to...* » (AMCSU 649). Valentine adapte ici un vers de Macbeth — « *keep the word of promise to our ear and break it to our hope*¹ » — aux temps modernes, en l'appliquant au téléphone. Valentine va jusqu'à s'opposer volontairement à certaines postures dictées par sa culture littéraire, comme lorsqu'elle cite une ballade :

So, slowly, slowly she went up the great stone staircase, the noises all a-whispering before her... « So, slowly, slowly she went up and slowly looked about her. Henceforth take warning by the fall.... » Well, she did not need to take warning : she was not going to fall in the way Barbara Allen did. Contrariwise !
(AMCSU 649)

Valentine réagit ici doublement contre l'automatisme citationnel auquel elle est dans un premier temps encline comme les autres personnages. Elle a tout d'abord une conscience aiguë de l'habitude de son esprit à associer une situation avec un *topos* littéraire. Elle prend également une distance critique avec les rôles ainsi dictés par la masse de textes littéraires inscrits dans son horizon culturel. Loin de suivre l'exemple de Barbara Allen, dont la ballade éponyme met en scène la froideur face à l'homme qui l'aime², Valentine décide au contraire, en ce jour de l'Armistice, de devenir la maîtresse de Tietjens.

Valentine est assurément le personnage le plus enclin à traiter les textes canoniques avec légèreté. Son impertinence n'épargne pas les textes bibliques :

1. William SHAKESPEARE, *Macbeth*, V.8.25-26, New York : Folger Shakespeare Library, 1992, p. 187.

2. Sur la ballade « Barbara Allen », voir « Ballad », *Encyclopædia Britannica*, Chicago : Encyclopædia Britannica, 2007.

My beloved is.... Why does one go repeating that ridiculous thing.
 Besides it's from the *Song of Solomon*, isn't it? *The Canticle of Canticles*!
 Then to quote it is blasphemy when one is... (AMCSU 647)

C'est ici que s'entrecroisent deux modes de citation, illustrés d'une part par les personnages, et d'autre part la narration elle-même, comme nous le verrons plus précisément dans le deuxième volet de cette étude. À la citation classique, respectueuse du texte d'origine et qui n'entre pas dans une relation fertile avec celui-ci, mais se contente de le nommer révérencieusement sans le modifier, vient s'opposer un mode de citation plus libre, ébauché par Valentine et qui sera plus largement celui du texte lui-même. De manière extrêmement significative, cette relation peut être métaphorisée à travers la figure de la lignée. La remise en cause par Valentine de la citation machinale et respectueuse de textes canoniques peut être assimilée à une révolte, voire à un reniement filiaux. André Topia utilise cette métaphore familiale : « le moment essentiel est en effet celui où le texte utilisé, extrait de son contexte d'origine, se met à nier la paternité de cette origine et la filiation qui l'y rattache¹ ». On retrouve la problématique de l'ascendance et de la lignée si cruciale dans l'univers des personnages de *Parade's End*. Ici, la chaîne de paternité et de filiation est rompue à cause d'une décontextualisation de l'extrait cité. Si l'on examine de plus près l'usage de textes canoniques par Valentine dans la troisième partie de *A Man Could Stand Up*—, partie qui constitue dans l'évolution de ce personnage le moment de rejet de toute convention, son irrévérence face aux citations qu'elle utilise tient précisément au *contexte* dans lequel elle les fait intervenir. Ainsi, citer un verset du *Cantique des Cantiques* n'est pas un blasphème en soi, bien que Valentine n'hésite pas à le taxer de ridicule — « *that ridiculous thing* ». Ce qui est proprement impudent, selon Valentine elle-même, c'est de le citer au moment même où elle s'apprête à devenir la maîtresse de Tietjens, décision présente en ellipse dans l'expression inachevée : « *when one is...* » (AMCSU 647). Comme l'analyse André Topia, c'est la schize entre le texte d'origine et le contexte dans lequel il est cité qui cause la rupture des liens de « filiation » entre texte cité et texte support.

L'utilisation de la citation comme démarche blasphématoire pourrait aussi renvoyer à une nostalgie de la coïncidence entre parole et vérité. Analysant les modalités de plagiat et de parodie chez Peter Ackroyd, Catherine Bernard souligne que la mise en évidence par

1. TOPIA, *op. cit.*, p. 353.

Ackroyd de l'éternelle redite de l'écriture revêt une dimension éthique. La présence d'un intertexte canonique tourné en dérision souligne l'imposture du fantasme platonicien d'une parole originelle et originale, et rappelle que celle-ci tire sa source non dans le vrai, mais dans le déjà-dit :

Le montage en série des références propre à la parodie et au plagiat dissimulerait donc — là serait donc le réel subterfuge — la nostalgie d'un montage en parallèle, d'un temps où le dire pouvait épouser le monde, où la parole n'était pas condamnée à une infinie redite¹.

Ce mode citationnel est davantage propre à la stratégie narrative au sein des quatre romans, ainsi que nous aurons l'occasion de le constater plus loin ; cependant, il est intéressant de le voir déjà esquissé par l'un des protagonistes de la tétralogie.

3.4 La citation comme modalité de l'ironie

La citation, fragment de texte antérieur arraché à son contexte de départ, se trouve donc parfois placée dans un environnement où elle détonne. Il s'instaure alors une distance critique par rapport au texte ainsi mentionné : celui-ci est reconsidéré sous un autre angle. Chez les personnages tels que les Macmaster, la citation est utilisée dans un contexte qui reproduit scrupuleusement le contexte originel de la citation. Contrairement à ces modalités de citation, la Valentine du troisième tome de *Parade's End* se refuse à perpétuer cette fossilisation de textes littéraires anciens, en rejetant tout simulacre figé du contexte dans laquelle ces textes sont apparus. La perspective nouvelle dans laquelle nous place alors le contexte inédit du texte-support nous amène à réexaminer, voire à questionner le texte de départ. D'hommage respectueux, la citation devient alors au contraire un mode de l'ironie : elle se fait instrument au service d'une vision critique.

Citation ironique, ironie citationnelle : l'ironie en elle-même peut se concevoir comme citation. C'est l'analyse que propose Philippe Hamon dans son ouvrage sur l'ironie littéraire². Philippe Hamon souligne en effet la dimension rétrospective et citationnelle de l'ironie : « Tout texte écrit ironique est la "mention" ou l'"écho" d'un texte

1. Catherine BERNARD, « Peter Ackroyd : entre plagiat et élégie », *Études britanniques contemporaines*, n° 5, Paris : 1994, p. 22.

2. HAMON, op. cit.

antérieur¹ ». Selon lui, le corpus littéraire susceptible de se prêter à un traitement ironique doit être doté :

- d'une grande stabilité, pour pouvoir assurer efficacement la communication avec plusieurs générations successives de lecteurs ;
- d'une valeur reconnue par tous. Seuls les « classiques » d'une part, les stéréotypes, les topoï et les clichés culturels d'autre part, remplissent ces deux conditions².

Or, nous l'avons vu, ces caractéristiques sont précisément celles du corpus dans lequel viennent puiser les personnages de *Parade's End*.

« Citation », « écho » d'un texte antérieur (texte littéraire ou texte social, métaphorique) : l'ironie utilise donc rigoureusement les mêmes figures de la représentation du passé qui sont essentielles à l'idéologie dominante mise en scène dans *Parade's End*, comme ce chapitre a pu en rendre compte. Cependant, l'ironie va précisément rebondir sur ces pré-textes, afin d'en infléchir le sens : à partir des mêmes instruments, elle aboutit au résultat exactement inverse de l'idéologie présentée comme dominante, puisque qu'elle conduit à remettre en question une conformité aveugle au passé.

Dans ces conditions, l'analyse de Philippe Hamon révèle comment l'ironie instaure une relation dynamique et dialectique entre le passé et le futur. La position ironique de Valentine lui permet, en cette date charnière que constitue l'Armistice de la première guerre mondiale, d'opérer une synthèse entre un avant et un après : si elle se fait l'écho de normes ou de textes issus du passé, c'est pour en briser le carcan qui les fossilise et les ouvrir à l'interprétation, les faire parler autrement — pour interroger et tester leur viabilité dans un futur encore à construire.

1. *Ibid.*, p. 25.

2. *Ibid.*

Écriture du passé, texte en devenir

À travers l'usage ambivalent de la citation que nous venons de décrire se donne à saisir l'entrelacs de l'idéologie et de l'esthétique dans *Parade's End*. L'ironie chez Ford peut en effet nous apparaître comme le lieu textuel où viennent s'articuler idéologie et esthétique. Le regard oblique et ironique de Tietjens sur les Macmaster aboutit de fait à briser non seulement l'idéologie circulaire et surannée dans laquelle ils cherchent à s'enfermer, mais aussi toute possibilité pour le lecteur de croire en une narration stable. L'histoire d'amour est démontée par le regard de Tietjens au moment même où elle advient. Nous l'avons vu, c'est dans l'ironie que se joue le basculement entre une fascination pour le passé et le rejet de cette tentation du ressassement. Or, les traditions dépeintes par le roman sont tout autant idéologiques que littéraires. Au culte idéologique du passé par les personnages répond ainsi le miroitement incessant de l'intertexte. Le texte de *Parade's End* puise à une multitude de sources littéraires ; cependant, de même que la représentation d'une société traditionaliste est fortement infléchie par l'instabilité des perspectives de chaque personnage et par l'ironie, de même, les hommages littéraires qui se trouvent à foison dans le roman sont minés par une versatilité, un éclectisme et une ambivalence qui rendent impossible toute primauté accordée à telle ou telle orientation littéraire — à commencer par celle du texte elle-même, pour autant qu'on puisse l'identifier de manière stable.

Une écriture de l'éternel retour

1 Le passé, matrice textuelle

1.1 Une grammaire du ressassement

L'obsession du passé est inséparable de l'écriture dans l'œuvre de Ford. Le passé n'habite pas seulement les pensées et l'idéologie des personnages ; il se donne également à sentir dans la facture et le rythme du texte. Dans *Parade's End*, le passé constitue une véritable matrice textuelle.

L'écriture de l'éternel retour se révèle tout d'abord dans le rythme du texte ; celui-ci semble à première vue construit sur un modèle circulaire. Le texte ne cesse de faire retour sur lui-même. Une observation du jeu subtil sur les temps du passé est révélatrice à cet égard : elle met en évidence la circularité et la réflexivité du texte. Le temps principal, temps moteur, de la narration, n'est pas le prétérit, mais le parfait (et puisque la narration est au passé, le temps privilégié est le *past perfect* et non le *present perfect*). Le temps repère, celui de l'énonciation, est donc lui-même situé dans le passé. Le fonctionnement syntaxique du parfait est significatif ; Pierre Cotte analyse sa valeur aspectuelle en ces termes :

Généralement on donne le nom de « parfait » (*perfect*) à un temps grammatical signifiant qu'à tel instant un procès est accompli mais qu'il conserve une « présence ». [...] Il y a [...] deux opérations. L'une localise un procès [...] dans l'avant d'un instant repère [...], et le valide par cette inscription dans le temps [...] ; elle produit l'accompli. La seconde rapporte le procès validé à la situation repère afin qu'il la détermine ; elle produit le résultat présent¹.

1. Pierre COTTE, *Grammaire Linguistique*, Paris : Didier Erudition, 1997, p. 51.

La méditation de Valentine qui se déroule sur les quatrième et cinquième chapitres dans la deuxième partie de *Some Do Not . . .* constitue une illustration éloquente de ce procédé. Au début du chapitre quatre, Valentine rencontre Mark Tietjens devant le ministère de la Guerre ; une conversation cruciale s'ensuit, au cours de laquelle Mark apprend d'une part à Valentine que son père a laissé à Valentine et sa mère un legs confortable, et l'encourage d'autre part à devenir la maîtresse de Christopher. Après ce passage où l'action progresse de manière nette et soudaine, le *past perfect* fonctionne comme un signal de la réminiscence :

The girl was crying, softly and continuously. It **was** the first moment of the lifting of strain that she had known since the day before the Germans crossed the Belgian frontier [...].

It **had begun** with the return of Mrs. Duchemin from Scotland. She **had sent** at once for Miss Wannop. (SDN 229)

L'emploi du *past perfect* initie une pause méditative et un retour en arrière de plusieurs années, qui se déploie sur une cinquantaine de pages (p. 229-275) jusqu'à venir rejoindre à nouveau le moment où Valentine se retrouve devant le ministère de la Guerre avec Mark. L'instant repère est le moment où Valentine, devant le ministère, se remémore les événements passés. Le *past perfect*, avec sa double antériorité, constitue le temps de la reprise par excellence. En outre, comme le souligne Pierre Cotte, le procès antérieur, tout en étant déterminé, localisé à partir du temps repère, est également posé dans un rapport dynamique avec celui-ci : il « produit le résultat présent ». À la différence du prétérit, le *perfect* implique une *relation* entre le temps repère et le temps repéré.

Le participe passé [...] construit une valeur aspectuelle. Traitant l'actualisation en propriété, il indique que le procès a en lui du « déjà actualisé » ou qu'il est déjà actualisé. [...] Ce bloc de procès déjà actualisé est l'accompli. [...] L'accompli [...] existe sous deux états. Quand il correspond à la totalité d'un procès ayant cessé, il forme un bloc figé. Si au contraire l'actualisation est dynamique le bloc augmente continûment. La première borne est fixe : c'est le début de l'actualisation, mais la seconde occupe un instant toujours renouvelé suivant l'instant d'actualisation vive. [...] Le participe passé [...] peut contribuer à une continuité entre les époques¹.

1. *Ibid.*, p. 226-227.

La combinaison du participe passé, signal de l'accompli, et d'une autre temporalité, postérieure, implique une relation de continuité entre ces différentes couches temporelles. D'une part, le passé vient se poursuivre jusque dans le présent ; d'autre part, cette construction implique que le présent est toujours un passé en devenir, sur le point d'être engouffré dans le domaine de l'accompli.

Pierre Cotte rapproche encore l'emploi grammatical de *have* comme auxiliaire du passé de son sens lexical de possession :

Jusqu'où vaut la comparaison avec la possession ? Celle-ci considère une relation d'inclusion du point de vue de son repère. Peut-on dire que la relation temporelle d'antériorité est une inclusion ? Sans doute l'est-elle, car la séparation de l'antériorité se perçoit seulement si on voit ensemble le repère et le repéré dont il se distingue à l'intérieur d'un même espace. Celui-ci a le repère pour centre logique ; il constitue son domaine, et le repéré malgré la séparation y est inclus à nouveau¹.

L'analogie spatiale utilisée par les linguistes s'avère féconde pour notre texte. Pierre Adamczewski la souligne également : « dans les constructions dites possessives, le rôle de *avoir/have* est d'établir une relation entre un *sujet de type locatif* (= lieu, siège [...]) et un objet² ». L'avant de la narration est inclus dans le *hic et nunc* des personnages : de la même façon qu'un objet déterminé par *have* est inclus dans la sphère de son possesseur, le passé exprimé par le *perfect* vient habiter et influencer le domaine du présent. Le *past perfect* est le temps où se joue la contamination du présent par le passé. Le passé devient *hantise* au sens littéral de « fréquentation, action d'habiter » ; et c'est dans le fonctionnement syntaxique fondamental du texte que se joue, que se noue, la relation entre passé et présent qui s'avère matricielle dans l'écriture de *Parade's End* ; c'est au cœur des opérations grammaticales de base que s'accomplit cette inclusion perpétuelle du passé au sein du présent, inclusion qui vient à son tour déterminer le présent.

D'autre part, et à une échelle temporelle plus restreinte, les conversations et les méditations des personnages sont émaillées de pauses narratives dans lesquelles le passé continu (*past perfect continuous*) est utilisé pour faire retour sur la scène. Ainsi, au deuxième chapitre de

1. *Ibid.*, p. 53.

2. Henri ADAMCZEWSKI et Claude DELMAS, *Grammaire linguistique de l'anglais*, 1982, Paris : PUF, 1998, p. 113. Sur la valeur lexicale de *have*, on peut se référer à l'ensemble du premier chapitre de la *Grammaire Linguistique* de Pierre COTTE, *op. cit.*, ainsi qu'à la *Grammaire linguistique de l'anglais* de Henri ADAMCZEWSKI, *op. cit.*, en particulier aux pages 110 à 113.

la deuxième partie de *Some Do Not . . .*, l'échange entre Sylvia, Port Scatho et Tietjens est interrompu et la narration opère un retour en arrière afin de reconsidérer la scène du point de vue de Tietjens : pour ce faire, le prétérit simple est supplanté par des plus-que-parfait en « *be + -ing* » : « *He had been thinking with his under mind ever since Sylvia had told him that she had written her letter* » (SDN 184). Les occurrences de ce procédé sont légion tout au long des quatre volumes : pour ne prendre que quelques autres exemples au fil des autres romans, dans l'incipit de la deuxième partie de *No More Parades*, Perowne s'adressant à Sylvia : « *he had been saying that Sylvia had ruined his life* » (NMP 379) ; dans *A Man Could Stand Up—*, Valentine se parlant à elle-même : « *she had been thinking all that whilst still in the School Hall* » (AMCSU 517). Or, l'emploi de la forme composée en « *be + -ing* » a une valeur anaphorique de reprise : l'énonciateur revient sur une information déjà énoncée ou supposée connue. Le prédicat « *she thinks* » peut alors être repris et nominalisé par la forme en *-ing*, « *thinking* ». Le procédé de rétrospection, de reprise, est ici doublé par son utilisation au plus-que-parfait. Pierre Cotte, dans sa *Grammaire linguistique*, se livre à une analyse tout à fait éclairante des séquences « *has been standing* » et « *have been pressing* » dans l'incipit de *The Mill on the Floss*¹.

Le texte suggère que la narratrice, se réveillant, s'aperçoit que ses bras sont engourdis avant d'en comprendre la raison. Au début du dernier paragraphe, l'interjection *Ah* exprime une surprise éprouvée en situation et les énoncés suivants donnent l'impression d'enregistrer des découvertes en temps réel [...]. Cependant le langage reconstruit la cognition. [...]

Un énoncé combinant un temps composé du passé (« *past perfect* » ou « *pluperfect* ») et la forme en *-ing* « pose une continuité temporelle entre le passé, le présent et peut-être l'avenir² ». La forme en *-ing*, conjuguée à un temps composé du passé, s'impose donc comme la forme par excellence de réflexion (au sens optique comme au sens mental) sur le passé ; combinée au *past perfect*, elle figure l'entreprise opiniâtre, de la part des personnages comme de la narration, qui consiste à relier sans hiatus le passé au présent.

1. George ELIOT, *The Mill on the Floss*, Oxford : Oxford University Press, 1998, p. 8 ; COTTE, *op. cit.*, p. 213-248.

2. *Ibid.*, p. 237.

La valeur déterminante du choix des temps est d'ailleurs explicitée au cours d'un monologue intérieur de Valentine méditant sur une conversation avec Tietjens :

When he had said : « I'd have liked you to have said it, » using the past, he had said his valedictory. [...] her agony had been, half of it, because one day he would say farewell to her, like that, with the inflexion of a verb. (SDN 234)

L'irréel du passé est ici l'opérateur temporel d'une nostalgie en sur-enchère : une nostalgie non pas de ce qui a été, mais de ce qui n'est même pas advenu. Il met en œuvre un double décalage : décalage entre le souhait de Tietjens et le manquement de Valentine, figuré par le « *would* », passé de « *will* » ; décalage également entre le moment où Tietjens s'exprime et le moment passé, perdu, où Valentine aurait pu dire ce qu'il souhaitait, figuré par le passé de « *have liked* ». Le décalage est bien sûr triplé par la méditation de Valentine qui ajoute un feuilletage temporel supplémentaire.

De surcroît, ce passage est réflexif à de multiples niveaux : Valentine se remémore une conversation tenue plusieurs années auparavant avec Tietjens, qui s'exprimait lui-même de manière rétrospective sur la réticence de Valentine à lui témoigner du respect pour son engagement dans la . De plus, la méditation de Valentine, portant non seulement sur la signification de cette conversation, mais sur sa formulation — « *with the inflexion of a verb* » —, s'élargit à une réflexion du texte sur lui-même. Un tel passage se révèle ainsi fondé sur une circularité absolue : à la circularité temporelle se superpose une spécularité métatextuelle. Cette dernière méritera un traitement spécifique au troisième chapitre de cette partie¹.

1.2 Motifs récurrents, motifs structuraux

Le texte décrit en outre des boucles plus larges, à travers les nombreux échos lexicaux dont il est jalonné. C'est alors que l'obsession du passé rejoint celle de la tradition littéraire : la récurrence de certains mots figure l'obsession d'un éternel retour tout en structurant l'œuvre d'une manière qui lui confère une apparence de cohérence et de stabilité. Dans les premiers chapitres de *Some Do Not . . .* sont amorcées des métaphores filées dont on retrouvera ensuite les échos tout au long de

1. Voir la section « Le métatexte, ou les torsions du texte » du chapitre « Éclatements et torsions du texte », p. 190-203.

la tétralogie. Ainsi, le motif du couteau revient de manière lancinante et dans des contextes variés : en entendant Tietjens citer des vers de Christina Rossetti (la tante de Ford, qu'il admirait davantage que son frère plus illustre, Dante Gabriel Rossetti¹), Sylvia éprouve ainsi le désir de se poignarder : « *the echo of [the words] remained with her like something terrible and alluring : like a knife she would some day take out and with which she would stab herself* » (SDN 201). De même, le désir de Valentine pour Tietjens a l'acuité d'un couteau : « *it could shake her with sobs and cut through her breast like a knife* » (SDN 266). Le couteau figure aussi le ressentiment de Tietjens à l'égard de son frère, qui lui demande : « *Got your knife into me?* » (SDN 216), et confirme plus tard le fait à Valentine : « *He's got his knife into me* » (SDN 277). Dans *No More Parades*, Captain Mackenzie, saisi de fureur envers Tietjens, songe : « *He desired to cut certain throats with a sharp trench-knife that he had* » (NMP 294). Le refus catégorique par Tietjens du moindre penny de l'héritage familial fait l'effet d'un coup de couteau à son frère Mark : « *That fact had gone into Mark as a knife goes into a stag's throat. It had hurt as much, but it hadn't killed!* » (LP 763). Ce motif de la blessure au couteau appelle plus largement la métaphore filée de la chasse et de la curée, amorcée au deuxième chapitre par la description des tableaux ornant le salon occupé par Mrs. Satterthwaite à l'hôtel de Lobscheid :

The walls of the large room were completely covered with pictures of animals in death agonies : capercaillies giving up the ghost with goutts of scarlet blood on the snow ; deer dying with their heads back and eyes glazing, goutts of red blood on their necks ; foxes dying with scarlet blood on green grass. These pictures were frame to frame, representing sport, the hotel having been a former Grand Ducal hunting-box.
(SDN 26)

La description, obscène à force de minutie, signale au lecteur l'émergence d'un véritable *thème* structural. Le père Consett attire l'attention sur une scène particulièrement morbide : « *He was pointing at a life-size, coarsely daubed picture of a wild boar dying, its throat cut, and goutts of scarlet blood* » (SDN 38). Le parallèle est aisé à établir avec la situation de Tietjens, d'autant plus que ce dernier est constamment assimilé à des figures d'animaux ayant la pesanteur pour déno-

1. « *The implicit contrast [...] between the virtuoso demanding applause [...] and the self-effacing creator was one Ford knew from his family contacts — in the contrast between histrionic Gabriel Rossetti and quiet, resigned Christina. He dramatized it in an early story, "The Old Conflict", in which the ostensible moral is that true art triumphs over vulgar display in the long term.* » SAUNDERS, *Ford Madox Ford : A Dual Life*, vol. 1, op. cit., p. 42.

minateur commun : il est l'image même du bœuf, « *the Ox* », pour Sylvia (« *I call my husband the Ox. He's repulsive : like a swollen animal* » [SDN 29]) ; Valentine le compare à un rhinocéros lors de leur première rencontre (SDN 67), puis, comme Sylvia, à un bovin : « *like a mad bullock* » (SDN 109). La métaphore de la chasse appliquée à Tietjens est explicite et récurrente sous le terme « *trepan* ». Ce verbe dérivé de la racine « *trap* » est employé systématiquement pour évoquer la façon dont Sylvia a entraîné Tietjens dans le piège du mariage, « *trepanned Christopher into the marriage* » (LP 730 ; les autres emplois du terme se trouvent dans SDN 27, 174 ; LP 738).

Or, si l'animalisation de Tietjens le rend susceptible d'être la proie d'une curée, un renversement symétrique du motif cynégétique — son anthropomorphisation — permet une modulation du thème de la chasse vers celui de la guerre. Ce procédé permanent de chassé-croisé thématique fait songer au processus de réflexion d'un miroir. Sylvia compare le salon de sa mère, ancien quartier de chasse, à un mess d'officiers (« *sergeant's mess* », SDN 29). Pour anodine que cette remarque puisse sembler à la première lecture (puisque la première partie de *Some Do Not . . .* a lieu avant-guerre), elle se charge néanmoins de résonances bien plus profondes à la relecture, lorsqu'elle entre en résonance avec la suite de la tétralogie, qui se déroule pendant et après la guerre. La question de la guerre est déjà présente dans la discussion entre Tietjens et Macmaster au premier chapitre (SDN 20). Le motif du mess est repris au troisième chapitre par le général Campion : « *it isn't wise to discuss one's... eh... domestic circumstances... at... at mess, you know, or in a golf house* » (SDN 59). Le terrain de golf est identifié au mess qui sera la scène principale de l'action dans les deuxième et troisième volets de *Parade's End*. L'entrecroisement des mondes civil et militaire est particulièrement frappant dans la façon dont le titre de la tétralogie est réfléchi à maintes reprises au fil des quatre romans. La notion de « *parade* » articule effectivement les deux univers. Ainsi, la première mention du mot « *parade* » se fait dans un contexte civil et sous un angle très négatif, pour évoquer l'attitude hypocrite de Macmaster et Mrs. Duchemin : « *it was a sort of parade of circumsppection and rightness* » (SDN 241). Le reste de la tétralogie déploie le plus souvent des variations sur l'ensemble de l'expression « *parade's end* » ; cette dernière est même paraphrasée dans le titre du deuxième tome, « *No More Parades* ». Le syntagme « *no more parades* » est repris dix fois au sein du deuxième volume. Ainsi, Tietjens décrit de manière désabusée un cérémonial militaire :

... the band would play *Land of Hope and Glory*, and then the adjutant would say : *There will be no more parades...* Don't you see how symbolical it was — the band playing *Land of Hope and Glory*, and then the adjutant saying *There will be no more parades?*... For there won't. There won't, there damn well won't... No more Hope, no more Glory, no more parades for you and me any more. Nor for the country... nor for the world, I dare say... None... Gone... Na poo, finny ! No... more... parades !
(NMP 306)

La notion est ici martelée jusqu'au psittacisme. Le texte fait du sur-place, figurant au niveau microtextuel les répétitions plus larges qui parcourent la tétralogie. Plus loin, Tietjens reprend la même phrase — « *there will be no more parades* » — mais pour l'appliquer cette fois à sa vie privée ; lorsqu'il se résigne à reconnaître devant Levin la frivolité de son épouse Sylvia, il conclut ainsi : « *As for the general's belief in Mrs. Tietjens, he is perfectly justified... Only there will be no more parades. Sooner or later it has to come to that for us all...* » (NMP 463).

Cette notion est confirmée par le Général Champion lorsqu'il encourage Tietjens au divorce :

Tietjens said :

« Still, sir... there are... there used to be... in families of... position... a certain... [...] On the part of the man... a certain... Call it... parade ! »

The general said :

« Then there had better be no more parades... » (NMP 492)

Le passé du syntagme « *had better* » prend ici tout son sens. La rupture, inscrite d'autorité dans le passé par Champion, est déclarée comme consommée et inéluctable. Il convient à ce titre de noter le caractère paradoxal de nombre de motifs dans *Parade's End* : des motifs du couteau et du combat à l'expression récurrente de la fin d'une époque comme ci-dessus, ils connotent en effet très souvent la rupture. Il s'opère une tension entre la continuité formelle impliquée dans la récurrence des motifs, et la coupure dénotée par la signification des motifs eux-mêmes.

Au sein de chaque roman, le titre du volume comme celui de la tétralogie servent ainsi de fil directeur à travers le récit. Ces motifs récurrents semblent donc tisser une trame narrative régulière et cohérente tout au long de la narration. Dans ces échos intra-textuels, dans cette construction d'un passé propre au texte et sur lequel il ne cesse de revenir, *Parade's End* peut nous apparaître également comme un texte « classique », faisant donc également allégeance à un passé intertex-

tuel¹. David Lodge souligne la façon dont les répétitions réintroduisent un ordre au sein de récits modernistes à la temporalité disjointe :

To compensate for the diminution of narrative structure and unity, alternative methods of aesthetic ordering become more prominent, such as allusion to or imitation of literary models or mythical archetypes, and the repetition-with-variation of motifs, images, symbols — a technique variously described as « rhythm », « Leitmotif », and « spatial form² ».

Pendant, les motifs récurrents ne jouent pas simplement un rôle de structuration de la narration. Leur fonctionnement est plus riche et plus complexe. Revenons sur le motif récurrent de l'animalisation de Tietjens. Valentine comme Sylvia rapprochent celui-ci d'un taureau, « *bullock* ». Il se compare lui-même à un buffle solitaire : « *why was he born to be a sort of lonely buffalo outside the herd?* » (SDN 128) ; et l'on en trouve un écho exact dans la pensée de Sylvia, cinq ans plus tard : « *he was the lonely buffalo* » (NMP 438). Sylvia le rapproche également d'un bulldog blanc, malade et passif, qu'elle a torturé (NMP 416-417) ; et c'est également l'ultime image que nous recevons de Tietjens, dans l'avant-dernière page de la tétralogie, avant qu'il ne sorte définitivement de l'espace narratif : « *heavily, like a dejected bulldog, Christopher made for the gate* » (LP 835). « *Bullock* », « *buffalo* », « *bulldog* » : ces motifs animaliers qui courent à travers les quatre volumes se rejoignent également par leurs sonorités qui les rendent quasiment équivalents, paronomastiques. Leur choix peut nous apparaître déterminé davantage par leur proximité sonore que par leur sens. Les allitérations qui se donnent à entendre tout au long du texte, d'un motif à l'autre, leur confèrent la dimension proprement *musicale* du leitmotiv. C'est comme si Ford appliquait à l'échelle des quatre volumes la définition de la tonalité établie par Roger Scruton. Ce dernier définit la tonalité (*tone*) en termes de causalité et d'intention :

When we hear music, we do not hear sound only ; we hear something *in* the sound, something which moves with a force of its own. This intentional object of the musical perception is what I refer to by the word « *tone*³ ».

1. La question de l'intertexte sera abordée au chapitre « Éclatements et torsions du texte », à partir de la p. 170.

2. David LODGE, *The Modes of Modern Writing : Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, Londres : Edward Arnold, 1977, p. 46.

3. Roger SCRUTON, *The Aesthetics of Music*, Oxford : Oxford University Press, 1999, p. 19-20.

La succession des notes générant une tonalité est établie par le compositeur ; à la différence des sons, sa causalité est indépendante des lois physiques. De même, la succession au fil des pages des métaphores qui assimilent Tietjens successivement à un bœuf, un buffle, et un bouledogue, apparaît bien plus déterminée par une intention esthétique, que justifiée par une vraisemblance physique. C'est ici une véritable tonalité qui semble s'élaborer au fil des quatre romans — tonalité attachée en l'occurrence au personnage de Tietjens, qui le poursuit et contribue à sa caractérisation tout au long des quatre romans.

2 Une écriture musicale : du ressassement au renouveau

2.1 Ouvertures et motifs musicaux

Ford se destinait initialement à la musique : c'est dans la composition musicale que ses parents concevaient son avenir et que Ford commença sa carrière artistique. Le père de Ford était un musicologue et un critique musical de renom¹, compositeur à ses heures, et fervent wagnérien. Si Ford commença lui-même sa carrière artistique comme compositeur, l'œuvre littéraire qu'il composa par la suite se donne elle-même bien souvent à lire comme une partition musicale. Ford souligna très tôt la symbiose qu'il estimait fondamentale entre mots et musique. Sondra Stang relève à cet égard la puissante influence paternelle :

Ford speaks of Wagner's « message... in the language of united tones and words », a phrase that refers to his father's abiding faith that words and music must be, indeed, « united » — as they were pre-eminently by the troubadours².

Les motifs déjà étudiés évoquent en premier lieu une symphonie de la fin du dix-neuvième siècle. Un examen de l'incipit de la tétralogie permet d'approfondir cette analogie : celle-ci dépasse en effet une simple similitude dans la structure de l'œuvre d'art. À la manière d'une ouverture musicale, l'incipit introduit une multiplicité de thèmes qui

1. Francis Hueffer fut le rédacteur en chef de la section musicale du *Times* de 1878 à sa mort en 1889 ; voir Sondra STANG, « Music for a While », *Contemporary Literature*, vol. 30, n° 2, Madison : University of Wisconsin Press, 1989, p. 183.

2. Ford Madox FORD, « Wagner Educationally Considered », non publié, cité dans STANG, *ibid.*, p. 188.

seront sans cesse rappelés et entrecroisés à différents niveaux du roman, lexical comme symbolique. La description du compartiment de train qui sert de toile de fond à la première scène a déjà été citée ; elle mérite une nouvelle analyse ici car elle s'avère particulièrement riche de sens.

The two young men — they were of the English public official class — sat in the perfectly appointed railway carriage. The leather straps to the windows were of virgin newness ; the mirrors beneath the new luggage racks immaculate as if they had reflected very little ; the bulging upholstery in its luxuriant, regulated curves was scarlet and yellow in an intricate, minute dragon pattern, the design of a geometrician in Cologne. (SDN 3)

L'expression « *virgin newness* » trouvera un pendant ironique dans l'histoire du mariage de Tietjens et Sylvia, puisque Sylvia a eu un amant, Drake, avant son mariage, et que son fils, né sept mois après le mariage, n'est peut-être pas celui de Tietjens. Ce thème, ou plutôt son reflet inversé, constitue un élément central dans l'intrigue des quatre volumes et il obsède nombre de personnages tout au long des quatre romans : Tietjens, Macmaster, le père et le frère de Tietjens, et le fils de Sylvia lui-même. Par ailleurs, le motif du dragon qui orne la tapisserie des sièges, œuvre d'un géométricien allemand — « *the design of a geometrician in Cologne* » (SDN 3) — peut faire allusion à l'héritage intellectuel, philosophique et artistique que représente l'Allemagne pour la société anglaise ; ironiquement, il peut annoncer le conflit mondial à venir. Deux éléments ou thèmes majeurs de la narration — la question de la fidélité de Sylvia et de la paternité de son fils, à l'échelle personnelle, et le sujet de la Grande Guerre, à l'échelle historique — sous-tendent ainsi les toutes premières phrases de la tétralogie.

D'une façon plus subtile mais non moins significative, des éléments de l'incipit sont repris de manière troublante lorsque débute la deuxième partie de *No More Parades* :

In the admirably appointed, white-enamelled, wickerworked, be-mirrored lounge of the best hotel of that town Sylvia Tietjens sat in a wickerwork chair.

(NMP 379)

L'écho avec l'incipit de la tétralogie est à la fois syntaxique et lexical : au complément circonstanciel « *in the perfectly appointed railway carriage* » répond l'expression « *in the admirably appointed [...] lounge* » ;

seul l'adverbe diffère, mais sa signification ne varie guère. Les premières phrases de chaque incipit sont construites en chiasme l'une par rapport à l'autre : celle de *Some Do Not* . . . commence par « *the two young men [...] sat* » puis mentionne le complément de lieu ; celle de *No More Parades* commence par le complément de lieu pour arriver à la position de Sylvia : « *Sylvia Tietjens sat* ». Le deuxième incipit constitue donc un reflet symétrique du premier, notion qui se voit renforcée par la mention dans les deux incipits d'une multitude de miroirs. Reflet donc, mais radicalement infléchi si l'on compare les contextes dans lesquels chaque incipit prend place : l'Angleterre de 1912 pour le premier, la France de 1917 pour le second, à quelques kilomètres du front. La récurrence des mêmes thèmes, d'un point de vue lexical comme symbolique, s'opère dans deux contextes radicalement différents. À cet égard, ces deux incipits peuvent faire songer à des ouvertures d'actes d'opéra, à des préludes venant introduire et souligner l'action. Prenons l'exemple d'un opéra de Verdi : on trouve de même, dans *La Traviata*¹, une récurrence de la même ligne mélodique dans le prélude de l'acte I et de l'acte III. La seule différence réside dans la gamme utilisée, le prélude de l'acte III étant joué un demi-ton plus bas que celui de l'acte I et la tonalité passant donc de do dièze mineur à do mineur (figures 1 et 2, page suivante et p. 128).

Au début de ces deux actes, le rideau s'ouvre chez le personnage éponyme, Violetta. L'action a cependant changé radicalement, puisque l'acte I décrit une scène festive et que l'acte III va mettre en scène la mort de la protagoniste. L'utilisation du même thème confère une saillance et un caractère particulièrement poignant aux changements qui ont eu lieu d'un prélude à l'autre, et donne à sentir en creux le passage du temps. Dans ces deux incipits de *Parade's End* comme dans ces préludes, l'atmosphère suscitée par la première occurrence est rappelée et simultanément infléchie dans la deuxième ouverture, qui lui ressemble mais prend place dans un contexte changé.

Au sein du répertoire verdien, la trilogie qui exploite de façon la plus notable cet usage de thèmes et dans laquelle *La Traviata* prend place, avec *Rigoletto* et *Il Trovatore*, date du milieu du dix-neuvième siècle (1851-1853). L'influence musicale est donc ici relativement ancienne.

1. Le choix de cette œuvre est dû à mon expérience personnelle du répertoire verdien et je n'ai pu en trouver de mention chez Ford ; la comparaison me paraît néanmoins apporter un éclairage utile à l'écriture de *Parade's End*. Extraits présentés pages suivantes : Giuseppe VERDI, *La Traviata*, New York : G. Schirmer, 1926, p. 1 et p. 191.

FIG. 1. — Giuseppe VERDI, *La Traviata*, Acte I, Prelude.

LA TRAVIATA
di
G. Verdi.

Nº 1. Preludio

Adagio $\text{♩} = 66$

Flauto
Oboe
Clarineti in Do
Fagotti
Corni in Mi
Violini
Viola
Violoncelli
Contrabassi

8 Soli divisi
Tutti
Solo
ppp

Adagio $\text{♩} = 66$

Detailed description: This block contains the first system of the musical score. It features staves for Flauto, Oboe, Clarineti in Do, Fagotti, Corni in Mi, Violini, Viola, Violoncelli, and Contrabassi. The woodwinds and strings are mostly silent in this section. The Violini and Viola parts have a 'ppp' dynamic marking. The section is marked 'Adagio' with a tempo of 66 quarter notes per minute.

I. Solo

Clar. in Do
Cor. in Mi
Viol.
Viola
Vc.
Cb.

pp
allarg. a rit.

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, starting with a 'Solo' section. It features staves for Clar. in Do, Cor. in Mi, Viol., Viola, Vc., and Cb. The Clarinet and Horn parts have a 'pp' dynamic marking. The Violin part has an 'allarg. a rit.' marking. The section is marked 'I. Solo'.

FIG. 2. — Giuseppe VERDI, *La Traviata*, Acte III, Prelude.

342

ATTO TERZO

Camera da letto di Violetta.

SCENA PRIMA. Nel fondo è un letto con cortine mezzo tirate; una finestra chiusa da imposte interne; presso il letto uno sgabello su cui una bottiglia d'acqua, una tazza di cristallo, diverse medicine. A metà della scena una *foilette*, vicino un canapé; più distante un altro mobile su cui arde un lume da notte; varie sedie ed altri mobili. La porta è a sinistra; di fronte v'è un caminetto con fuoco acceso.

Nº 8. Scena ed Aria. Violetta

Andante. (♩ = 66)

Flauto I.

Flauto II.

Oboi

Clarinetti in Do

Fagotti

in Mi b
Corni
in La b

(Violetta dorme sul letto; Annina, seduta presso il caminetto, è pure addormita.)

VIOLETTA

ANNINA

DOTTORE

8 Soli divisi. — — — — — Uniti

Violini *estremamente piano e assai legato* *pp dolente*
Tutti *pizz.*

Viole *pp*
pizz.

Violoncelli *pp*
pizz.

Contrabassi *pp*
pizz.

Andante. (♩ = 66)

Néanmoins, l'influence musicale la plus évidente et la plus fréquemment soulignée est celle de Wagner. Wagner est cité dans *Parade's End* : Sylvia fredonne l'ouverture de *Tannhäuser* dans *No More Parades*. En outre, l'œuvre la plus monumentale et imposante de Wagner, *Der Ring der Nibelungen*, est elle aussi une tétralogie : la coïncidence n'est peut-être pas totalement fortuite. Une étude approfondie de l'écriture dans *Parade's End* selon des paradigmes wagnériens va nous révéler que l'influence de Wagner s'avère plus riche et plus subtile que les études sur Ford ne l'ont généralement laissé paraître jusqu'ici.

Le premier roman de Ford, *The Shifting of the Fire*, fut qualifié de wagnérien par Sondra Stang : « *The Shifting of the Fire, his first published novel, is saturated in Wagner (and Berlioz), leaning hard on the leitmotiv in its structural organization*¹ ». De fait, *The Shifting of the Fire* est articulé autour de thèmes reliés à des mots ayant valeur de note de rappel. Le thème le plus évident est celui relié au titre. A chaque moment crucial de l'intrigue, les personnages voient le feu bouger (« *shift* ») dans l'âtre. D'autre part, les allitérations et les assonances sont très nombreuses ; le trait peut même parfois sembler forcé, et révèle que la dimension sonore et musicale est clairement recherchée par l'auteur.

Dans *Parade's End*, cependant, les leitmotifs se déploient de façon à la fois plus subtile et plus complexe.

2.2 Leitmotifs : ressassement et modernité

Wagner se prête aisément à une exploitation littéraire par l'inflexion représentationnelle qu'il a imprimée à la mélodie. Ce changement est souvent considéré comme le point d'impulsion d'une révolution majeure dans l'histoire de la musique et de sa réception. Roger Scruton explique la façon dont la mélodie acquiert un statut représentationnel dans les opéras de Wagner :

it was Wagner who did most to change our musical understanding, so as to approach the representational paradigm. Although his use of the leitmotif had been anticipated, he transformed the device into something very like an orchestral language, permitting the musical articulation of thoughts that could be conveyed in no other way : like the thoughts conveyed by the Greek chorus, which show the defective understanding of the protagonist, by supplying what the protagonist himself cannot conceive².

1. STANG, *op. cit.*, p. 218.

2. SCRUTON, *op. cit.*, p. 136.

Scruton illustre alors cette notion avec finesse, en analysant la scène finale de *La Walkyrie*, le deuxième volet de la tétralogie du *Ring* :

The melodic line [sung by Wotan], at once repeated by the orchestra, gives the theme which had been sung by Brünnhilde herself, when she revealed that Sieglinde is pregnant by Siegmund, with a child who will be the greatest of heroes. This is the leitmotiv that henceforth will be associated [...] with Siegfried, the unborn hero who is the only mortal acceptable to Brünnhilde as a husband. [...] We recuperate from the music a complex and indeed astonishing thought, namely this : Brünnhilde has chosen mortality through her defiance, precisely in order to love the child of Siegmund with a human love ; while Wotan has conferred mortality on her precisely so that the hero of whom he stands in need should enjoy her help and protection ; at the same time, Brünnhilde does not consciously intend what is now inevitable, just as Wotan does not consciously understand. [...] Had the thoughts I have just sketched been expressed by either of the characters, the drama would have collapsed entirely. The wonderful climax of this opera depends entirely on the subconscious nature of the forces that are coming to fruition, now in this character, now in that ¹.

Le déroulement de la tétralogie wagnérienne tire sa force principale du fait que les vérités les plus profondes des personnages, vérités qui dépassent leur propre entendement, ne sont pas exprimées explicitement, à travers les paroles des personnages, car ceux-ci n'en ont pas conscience ; elles sont au contraire suggérées à travers les leitmotifs joués par l'orchestre.

Les leitmotifs ont donc valeur de signal et de commentaire sur l'action. On retrouve ce processus dans *Parade's End* ; il est sans doute le plus manifeste dans l'établissement de la relation amoureuse entre Tietjens et Valentine. Les symétries lexicales opérées par la narration entre Valentine et Tietjens ont ainsi fonction de réunion des deux personnages. Au cours de la deuxième partie de *Some Do Not . . .* , Valentine évoque l'équipée nocturne avec Tietjens sur laquelle s'est achevée la première partie. Le récit de cet événement n'avait livré que le point de vue de Tietjens : les sentiments de Valentine étaient demeurés absents de la narration, parce qu'ils étaient alors impénétrables pour Tietjens :

She appeared golden in the sudden moonlight. Before she was quite up, Tietjens almost kissed her. Almost. An all but irresistible impulse ! He exclaimed : « Steady, the Buffs ! » in his surprise. She said : « Well,

1. *Ibid.*, p. 136-137.

you might as well have given me a hand. » [...] He couldn't believe she could be so absolutely calm : the after-wash of that impulse had been so strong in him that it was as if he had tried to catch her to him and had been foiled by her. She ought to be indignant, amused, even pleased.... She ought to show some emotion... (SDN 137-138)

Or, l'évocation par Valentine de ce même événement, dans la deuxième partie du roman, reflète et infléchit de manière singulière la perception de Tietjens :

There came back to her overpoweringly the memory of their drive together and the moment, the overwhelming moment, when, climbing out of the white fog into the blinding air, she had felt the impulse of his whole body towards her and the impulse of her whole body towards him. A sudden lapse, like the momentary dream when you fall... (SDN 235)

Le parallélisme du syntagme « *the impulse of his whole body towards her and the impulse of her whole body towards him* » révèle que Valentine, à la différence de Tietjens, est consciente de la réciprocité de leurs émotions. Le terme clé dans la perception de Valentine comme de Tietjens est d'ailleurs le même : « *impulse* ». Un autre chiasme se met en place dans cette page : Valentine croit entendre Tietjens lui dire « *dear* » : « *He added : "It's queer, dear..." In the tumult of her emotions she was almost certain that he had said "dear"* » (SDN 235); or, celui-ci avait cru entendre Valentine lui adresser cette même épithète lors de leur excursion nocturne : « *He wasn't certain she hadn't said : "Dear!" or "My dear!"* » (SDN 140). Ces miroitements coordonnent les personnages au-delà de leur conscience, puisque *Some Do Not . . .* ne voit pas la résolution de leur relation amoureuse : ce n'est qu'au terme du troisième roman de la tétralogie, *A Man Could Stand Up*—, que les personnages deviennent amants. Il est d'ailleurs significatif que six ans plus tard, lorsque, le jour de l'Armistice, Valentine décide de devenir la maîtresse de Tietjens, c'est encore à cette nuit en charrette qu'elle songe (le pronom « *it* » faisant ici référence à Tietjens) :

Once she had been out with it for a whole night in a dog-cart! [...] And she had certainly wanted it to kiss her — in the moon-lit mists [...]. If, then, she did it to-day... to-day... today — the Eleven Eleven! Oh, what a day to-day would be... (AMCSU 522)

Cette ultime référence confirme le rôle structural de ce leitmotiv dans l'établissement de la relation amoureuse au sein du récit, par-delà

la conscience des personnages, par-delà ce qui est formulé. On perçoit ici à quel point la fonction du leitmotiv va au-delà de l'organisation en réseau des éléments du récit : il va jusqu'à exprimer et nous faire ressentir l'action de manière à la fois plus subtile et plus efficace que ne le fait la narration. À travers l'utilisation du leitmotiv s'établit ainsi un sous-texte révélant les sentiments sous-jacents et encore subconscients des personnages. Ford, par ses compétences musicales et son profond intérêt pour Wagner, explore le leitmotiv wagnérien de façon à la fois précise et novatrice qui évite — et nous fait éviter — deux écueils dans l'interprétation de la musique de Wagner. D'une part, il nous rappelle le risque qui consiste à voir une influence wagnérienne de façon abusive dans l'écriture dès qu'il est question de motifs musicaux. Karl Beckson le souligne :

Wagner is perceived as the primary influence on a great many authors and works, when, it seems, the source of the influence is far broader, for the entire Romantic movement in nineteenth-century culture is involved, of which Wagner is a major manifestation¹.

Dans *Parade's End* se distinguent de fait une influence de la musique du dix-neuvième siècle au sens large, comme dans l'usage symphonique de thèmes que nous avons pu observer ; et un usage de motifs plus spécifiquement wagnérien.

D'autre part, l'usage wagnérien du leitmotiv est, nous l'avons vu, plus complexe et *moderne* qu'il n'est trop souvent considéré. C'est par cette pleine exploitation du leitmotiv dans son acception précisément wagnérienne d'influence de l'action (influence subconsciente pourrions-nous dire), et non simplement dans le sens plus vague et plus généralement utilisé — plus dix-neuviémiste — de thème structural, que se joue un déplacement — *shift*, pour faire écho à son roman de jeunesse — majeur dans l'écriture fordienne de la tradition au modernisme. C'est dans le détail des opérateurs textuels que se joue la modernité d'une écriture dont les vérités se dégagent à l'oblique, à travers un réseau mélodique sous-jacent et non à travers les voix principales. De fait, le statut marginal et transitionnel de Wagner au sein des mouvements musicaux européens de la fin du dix-neuvième siècle n'est d'ailleurs pas sans rapport avec la situation de Ford au sein des mouvements littéraires de son temps. L'utilisation des leitmotifs

1. Karl BECKSON, « A Review Essay : Perfect and Imperfect Wagnerites », *Modern Language Studies*, vol. 14, no. 1. Winter, 1984, p. 90-94, p. 91.

par Ford est de fait aussi le signal d'une esthétique radicalement novatrice à l'œuvre dans *Parade's End*. Scruton rappelle que Wagner rapprochait le rôle des leitmotifs joués par l'orchestre de celui du chœur des tragédies antiques :

The music in the orchestra pit is in a crucial sense no part of the action : it was likened by Wagner, with some truth, to the chorus in the Greek theatre. The music is responding to what occurs on the stage, feeding from it, and feeding into it. When the characters sing, they attach their feelings to the musical line, borrow the great force of sympathy with which the orchestra surrounds their action, and project their emotions into our hearts. But this is not representation. Rather, it is a special case of expression, in which the orchestra sometimes joins in the feeling expressed, sometimes withdraws from them — resonating, as Wagner perceived, like the chorus in a play¹.

Or, Max Saunders utilise cette même analogie du chœur antique pour démontrer que les motifs structuraux qui émaillent *Parade's End* sont moins traditionnels qu'il n'y paraît. Il analyse de manière particulièrement éclairante la récurrence de l'expression « *some do not* » dans le premier volet de la tétralogie :

Certainly here Ford wants the phrase to stand for more than a network of private allusions ; it represents the rigid conventions of social morality, the pervasive obsession with what gentlemen do and what they do not do [...]. He wants to elevate these into the dominant subjects of the novel. But when he has an old tramp, who has no more involvement with the story, echo the full phrase yet again [...] there is more at stake : « 'Some do ! » He spat into the grass said « Ah ! » then added : « Some do not » (p. 342²). It is a moment of disconcerting unreality, disconcertingly dual because the phrase is also the title of the novel we are reading, so it places us dually within and without the fiction at the same time. While doing so, it gives an intimation of a controlling force operating behind the story. It represents a departure from the Conradian scruple of « justification » — of building up a sense of inevitability by preparing each effect (such as making it seem inevitable, rather than fortuitous, that these onlookers should utter the *mots justes*). They act like the chorus in Greek tragedy³.

Le caractère ouvertement artificiel du leitmotiv, en attirant l'attention sur l'élaboration du roman, interrompt l'illusion

1. SCRUTON, *op. cit.*, p. 135-136.

2. Ce passage se situe à la p. 280 de l'édition Penguin.

3. SAUNDERS, *Ford Madox Ford : A Dual Life*, vol. 2, *op. cit.*, p. 273-274.

fictionnelle et constitue un discours sur l'acte littéraire, sur la notion de réalisme et sur ses limites. Les leitmotifs, en agissant à la façon d'un chœur antique, non seulement soulignent, voire éclairent l'action, mais constituent également un commentaire métatextuel sur l'écriture. Max Saunders met en lumière le caractère résolument novateur d'une telle démarche :

A staunch realist would complain that Ford was contriving coincidences here too, forcing his material into trivial rather than natural patterns. But this would be to mistake the nature of the fiction, which is much more concerned to bring an awareness of its fictionality, its literariness, into the experience of reading. It is a strategy that makes *Parade's End* a much less old-fashioned, Victorian survival of a novel than it has too often been represented as being. And such a view makes Ford appear a much more innovative kind of novelist, anticipating postmodernist ideas about fabulation rather than merely harking back to a lost world of narrative omniscience¹.

Ford met en avant la littérarité de sa fiction et suscite une réflexion sur l'acte de fiction. Non seulement l'usage du métatexte détache clairement *Parade's End* de la fiction réaliste traditionnelle pour le relier à une esthétique moderniste ; mais le mouvement va encore plus loin.

La tétralogie de Wagner et celle de Ford partagent un ultime trait commun. L'une comme l'autre donnent une impression de monumentalité. L'aspect musical est ainsi doublé d'une dimension matérielle puissante. *Parade's End* comme la *Tétralogie* nous livrent en effet l'expérience d'une œuvre d'art total — *Gesamtkunstwerk*. Cela tient tout d'abord tant à leur longueur effective (*Parade's End* se déroule sur près d'un millier de pages en édition de poche ; la *Tétralogie* wagnérienne peut durer de treize à dix-sept heures selon les interprétations) qu'à l'impression de longueur générée par la narration : l'action de *Parade's End* se déroule sur une douzaine d'années, mais ses ramifications dans le passé sont infinies car elles impliquent non seulement le passé des personnages, voire de leurs ancêtres (à commencer par le premier Tietjens, au dix-septième siècle), mais aussi le passé de la civilisation occidentale, qui a mené au cataclysme de 1914-1918. Les brusques accélérations puis ralentissements temporels contribuent à la notion de durée. De même, le temps dans *Der Ring* est à la fois géré à une échelle colossale et manié de façon contrastée : tantôt dilaté sur plusieurs générations, tantôt très contracté. L'immensité concerne

1. *Ibid.*, p. 274.

également le statut mythique que prennent les deux univers décrits et narrés, chacun dans leur contexte (mythologie nordique ou Histoire réelle). Tous deux décrivent le destin menacé et l'effondrement d'un monde et d'une civilisation, que ceux-ci soient divins ou humains. Tous deux se closent sur l'image d'un monde nouveau qui émerge des ruines de l'ancien.

Immensité qui dans les deux cas intimide et peut même décourager le lecteur ou l'auditeur. Écouter ou voir *Der Ring* en entier relève de la performance ; d'aucuns diront peut-être qu'il en va de même pour *Parade's End*. Cette immensité s'accompagne aussi d'incohérences, tant de telles œuvres sont difficiles à manier, pour leur public comme pour leur créateur. À moins que ces incohérences ne soient intentionnelles, et ne contribuent à créer l'impression d'une œuvre jamais pleinement maîtrisable ? Dans le cas de Ford, cette éventualité est étayée par le glissement vers l'atonalité.

2.3 Contrepoints, modulations et atonalité

Les nombreux leitmotifs génèrent de la sorte une multitude d'échos réverbérés au fil de la lecture. Ils créent diverses voix musicales, diverses lignes mélodiques qui se poursuivent et s'entremêlent au fur et à mesure que le texte se déroule. Outre ces échos différés, le texte est également parsemé d'échos immédiats : ainsi, à plusieurs reprises, la narration se mue en une conversation en stichomythie, comme dans cet échange entre Sylvia et sa mère :

« Mother, **didn't** you one day [...] say that you had done with men? [...] »

Mrs. Satterthwaite said :

« **I did.** »

« And **did** you keep to it? » Sylvia asked.

Mrs. Satterthwaite said :

« **I did.** »

« And **shall** I, do you imagine? »

Mrs. Satterthwaite said :

« I imagine you **will** ».

(SDN 28-29)

La progression de ce dialogue, marqué par une grande économie dans les termes, repose sur la modulation des auxiliaires : « *didn't* » fait place à « *did* », « *shall* » devient « *will* ». Le texte procède par anadiplose : sa progression est fondée sur les subtiles variations au sein des répétitions qui le caractérisent. Ces variations sont soulignées

par la récurrence de la phrase « *Mrs. Satterthwaite said* ». L'expression, reprise à chaque fois de manière parfaitement identique, se donne à entendre à la manière d'une basse continue. La ligne mélodique, qui pourrait sembler brisée à travers l'échange rapide en stichomythie, est donc en réalité soutenue tout au long du dialogue. Ce trait est commun à nombre de conversations du roman. La définition qu'offre Jankelevitch du contrepoint fonctionne ici à merveille :

Le contrepoint lui-même a une âme, en ceci que le parallélisme de ses *voix* a été expressément réglé *note pour note* par une volonté musicienne qui fait chanter *ensemble* ou *converser* plusieurs *parties mélodiques* également *expressives*, et pourtant l'une sur l'autre brodées dans le colloque vivant de la polyphonie¹.

L'alternance d'une voix questionnante, d'une voix répondante et d'une voix narrative implique trois inflexions différentes et fait effectivement songer à un chant en contrepoint ; plus précisément encore, nous avons ici affaire à une fugue, au sein de laquelle trois lignes mélodiques viennent se répondre et s'entremêler². La figure de la fugue est d'ailleurs explicitement mentionnée dans la narration. Tietjens ressent ainsi la superposition et l'entrecroisement de divers fils de pensée qui lui viennent simultanément : « *His mind said at one and the same moment, the two lines running one over the other like the two subjects of a fugue* » (SDN 281). Comme pour ses influences littéraires³, les influences musicales de Ford se caractérisent par un profond éclectisme.

Le monologue intérieur de Tietjens prenant place au début du sixième chapitre de *Some Do Not . . .* explicite lui aussi l'analogie musicale tout en venant introduire une référence encore radicalement différente, à travers Elgar et la musique de parade :

« Land of Hope and Glory ! » — F natural descending to tonic, C major : chord of 6-4, suspension over dominant seventh to common chord of C major.... All absolutely correct !
(SDN 106)

1. JANKÉLÉVITCH, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, 1957 ; Paris : Seuil, 2004, p. 224.

2. « Fugue : [...] Composition musicale écrite dans le style du contrepoint et dans laquelle un thème et ses imitations successives forment plusieurs parties qui semblent "se fuir et se poursuivre l'une l'autre" (Rousseau) ». Alain REY (éd.), *Le Grand Robert de la langue française*, « fugue » (Paris : Le Robert, 2001), tome 3, p. 1108.

3. Celles-ci seront discutées au chapitre « Éclatements et torsions du texte » de cette même partie.

Tietjens nous livre ici une analyse tonale dans les règles de l'art. En déployant par la même occasion sa propre compétence de musicien, Ford nous confirme que les influences musicales dans *Parade's End* ne sont pas fortuites, mais profondément significatives. Cependant, l'intention va ici plus loin que la mise en évidence d'une influence musicale ; le texte commente également les possibles modèles musicaux dont il pourrait être inspiré. Ce n'est certes pas une marche comme celles de *Pump and Circumstance* que la tétralogie cherche à imiter : son titre nous le signale d'emblée. La parade n'a plus cours. Le ton de Tietjens est de fait ici profondément satirique. Comme nous l'avons vu dans le premier volet de cette étude, ces réflexions surviennent précisément après que Tietjens a surpris le baiser de Macmaster et Mrs. Duchemin d'un regard détaché. L'extase feinte de Tietjens face à la prétendue perfection, « *absolute correct[ness]* », de la marche, est amèrement antiphastique.

L'ironie introduit des modulations qui permettent d'assimiler le système idéologique dépeint par le roman à une symphonie aux tonalités changeantes, voire discordantes. Les modulations imprimées à la représentation idéologique, déjà évoquées dans le premier volet de cette étude, se traduisent dans le texte par un mélange de tonalités parfois déroutant. Dans *Parade's End*, les tonalités sont multiples, au point de se donner parfois à entendre simultanément et de s'annuler l'une l'autre, débouchant alors sur une atonalité extraordinairement novatrice. Le petit-déjeuner chez les Duchemin (SDN 90-104) illustre ce phénomène. Célébrée dans toute l'élite britannique comme un rite éminent assurant la préservation des traditions, au sein de ce sanctuaire des bonnes manières anglaises qu'est le presbytère Duchemin, cette occasion mondaine est précisément le moment où la faille qui menace de fragmentation et d'écroulement cet édifice civilisationnel se révèle de la façon la plus manifeste. Cet effondrement des valeurs se traduit par un texte vertigineusement polyphonique, à l'instar des conversations décousues qui s'y superposent et s'y entrecroisent : la scène tient tout à la fois de la satire sociale, du burlesque (à travers les remarques obscènes de Reverend Duchemin et les efforts héroï-comiques de Macmaster pour le contenir), du pathétique (lorsque la détresse de Mrs. Duchemin est décrite), et du romantique (à travers l'affinité qui se découvre entre Mrs. Duchemin et Macmaster). Il est impossible d'établir une tonalité dominante, comme c'est aussi occasionnellement le cas chez Wagner, notamment dans le prélude de *Tristan*, comme le note Scruton : « *We may be reluctant to say that the*

prelude to Tristan und Isolde is really "in" A minor — not because it is in some other key, but because it is "in" no key at all¹. »

Ce glissement vers l'atonalité chez Wagner est annonciateur des expériences musicales du vingtième siècle, telles que les œuvres de Schönberg ou Alban Berg, qui mettent la tonalité en crise. La transition entre l'esthétique du dix-neuvième siècle et une esthétique contemporaine est ici palpable. De même, dans le texte de *Parade's End*, la transition entre les influences du dix-neuvième siècle et une esthétique de la rupture est ici rendue tangible. Chez Ford, la polyphonie devient cacophonie. Chaque personnage dit sa partie, sans être entendu par les autres. Les discours se superposent sans lien apparent, sans qu'aucune harmonie ne semble s'établir : en témoignent les multiples instances de dialogues de sourds, où chacun poursuit à voix haute son monologue intérieur, sans se soucier ni de l'écoute, ni de la réponse de l'autre. Bien souvent, les dialogues dans *Parade's End* ressemblent davantage à des monologues doubles, souvent discordants — chacun poursuivant son cheminement indépendamment de l'autre — qu'à de véritables duos. Ces ruptures harmoniques délibérées nous placent proprement dans une esthétique du contrepoint tel qu'il est employé dans la composition du vingtième siècle : « *Counterpoint endows simultaneous voices with melodic independence, within a single harmonic structure². »*

Les exemples de ce processus sont nombreux dans la tétralogie ; en voici quelques-uns, tirés du premier tome : « *But Tietjens was not listening* » (Tietjens et le General Campion, SDN 77) ; « *but he was following his own train of thought, just as she wasn't in the least listening to him* » (Tietjens et Valentine, SDN 113) ; « *She hadn't really been listening* » (Valentine n'écouter pas Mark, SDN 228) ; « *Valentine, for the first time in her life, hardly listened to what he said* » (Valentine et Tietjens, SDN 253). La narration explicite ce dysfonctionnement conversationnel lors d'une conversation — ou plutôt, justement, d'une non-conversation — entre Sylvia et Tietjens :

They played that comedy occasionally [...]. So they would talk, sometimes talking at great length and with politeness, each thinking his or her thoughts till they drifted into silence. (SDN 164)

La mise en crise du système harmonique occidental est bien sûr encore plus manifeste dans le vacarme de la guerre. Tietjens assimile

1. SCRUTON, *op. cit.*, p. 261.

2. *Ibid.*, p. 262.

les bruits du front à une fugue sans cohérence, un chant qui ne cesse de changer d'inflexion sans jamais se fixer sur une tonalité :

From outside came a continuing, swelling and descending chant of voices ; at times it would seem to be all one laugh, at times one menace, then the motives mingled fugally, like the sea on a beach of large stones. (NMP 319)

La mise en crise du système traditionnel de tonalités reflète ainsi la crise plus large de la civilisation rendue patente à l'épreuve de la Grande Guerre. À travers son usage à la fois compétent et efficace de l'analogie musicale et un sens particulièrement aigu de la cacophonie afin de rendre le monde en guerre, Ford révèle la nécessité d'inventer un nouveau médium — fût-il musical, littéraire, ou une union des deux — permettant d'exprimer la perte d'un système stable de pensée et de valeurs.

Il apparaît désormais comment, à partir d'une influence musicale à première vue traditionnelle, certes bien présente mais non exclusive, *Parade's End* acquiert un statut bien plus déroutant et novateur. Le passé est tout à la fois un opérateur de l'écriture, par la grammaire et la structure qu'il lui imprime au niveau micro- comme macro-textuel ; et il est aussi le pivot par lequel l'écriture débouche sur la modernité. Les opérateurs textuels contribuent à un discours sur l'écriture du passé comme sur sa mise en cause.

Une écriture de l'empreinte

Si la musique et notamment ses leitmotifs impliquent un déroulement temporel de l'œuvre d'art, l'influence des arts visuels ajoute une dimension spatiale au projet esthétique de *Parade's End*. À travers l'influence picturale, la dimension temporelle se voit élaborée en espace textuel.

Dans son ouvrage *A Genealogy of Modernism*, Michael Levenson attire notre attention sur le fait que la critique littéraire chez les auteurs modernistes est inséparable de leur pratique de l'écriture. Toutes deux s'entre-nourrissent dans un chassé-croisé infini, où il est souvent difficile de démêler la source du résultat :

The critical work became entangled in the creative work, and thus the model of text and context will not serve. Literary texts were often explained before they were written, and they themselves were often eloquent critical acts¹.

De fait, à première vue, *The Good Soldier* comme *Parade's End* peuvent se lire comme des exercices de style de l'impressionnisme littéraire tel qu'il fut élaboré et défini par Ford dans ses ouvrages critiques et ses articles sur l'impressionnisme, notamment *Joseph Conrad : a Personal Remembrance*², *The English Novel*³, et ses deux articles sur l'impressionnisme parus en 1914 dans *Poetry and Drama*⁴. Cependant,

1. Michael LEVENSON, *A Genealogy of Modernism*, « Preface », 1984 Cambridge : Cambridge University Press, 2003, p. viii.

2. Ford Madox FORD, *Joseph Conrad : a Personal Remembrance*, 1924, dans MacShane, *op. cit.*, p. 72-88.

3. Ford Madox FORD, C.H. SISSON (éd.), *The English Novel*, 1930, Manchester : Carcanet, 1997 ; Max SAUNDERS (éd.), *Critical Essays*, Manchester : Carcanet, 2002 ; Janice BIALA (éd.), *Memories and Impressions*, Harmondsworth : Penguin, 1979.

4. Ford Madox FORD, « On Impressionism », *Poetry and Drama* 2.6 (June-December 1914), dans MACSHANE, *op. cit.*, p. 33-55 ; « Techniques », *The Southern Review*, I (juillet 1935), dans MACSHANE, *op. cit.*, p. 56-71.

une lecture plus approfondie fait transparaître une ambivalence dans la mise en pratique par Ford de ses propres concepts esthétiques. En effet, l'application concrète des théories de l'impressionnisme littéraire dans *Parade's End* met en œuvre un glissement insensible entre tradition et modernité, comparable aux variations tonales subtiles de son écriture toute musicale. Cependant, lorsqu'il est poussé jusqu'à ses limites, l'impressionnisme littéraire formalisé et mis en pratique par Ford débouche sur une impasse. *Parade's End* peut en effet se lire comme un chantier esthétique en perpétuelle construction, chantier parsemé d'édifices parfois bancals et dont l'élaboration est alors laissée en suspens.

1 L'impressionnisme selon Ford : de la théorie à la pratique

1.1 Archéologie de l'impressionnisme

Il convient tout d'abord de retracer les principes et les origines de l'impressionnisme littéraire. William Gass a livré une archéologie pointue de la notion. Selon lui, l'émergence de l'impressionnisme pictural est due avant tout à un changement de *perspective* :

When the painters who are to be called impressionists discovered, as they are presumed to have done, that the monocular perspective of Leonardo, Piero, and the Italian Renaissance was actually not expressive of experienced past, they began to dissolve the clear outlines of objects in classical painting and mix them with light and shade and air and atmosphere and even the uneasy flicker of the eye itself, moving their art, as they thought, from object to act, from known to knowing. They painted, the critics said, *seeing as such*¹.

En peinture comme en littérature, l'impressionnisme (dont le terme s'imposa en 1874, mais dont les principes furent élaborés dès les années 1860) a correspondu à la volonté de certains artistes avant-gardistes de déplacer le centre d'intérêt de l'objet représenté à l'acte même de sa représentation. Néanmoins, au-delà de ce principe commun, les écrivains dits « impressionnistes » ont défini leur poétique indépendamment de l'impressionnisme pictural. Stéphane Mallarmé fut le premier à définir une poétique impressionniste, en 1864, en

1. William GASS, « Ford's Impressionisms », *Finding a Form*, Ithaca : Cornell University Press, 1996, p. 81.

affirmant vouloir « peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit. Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation ¹. » Au-delà de l'acte même de la représentation, les écrivains dits impressionnistes s'attachent donc à l'effet que celle-ci produit sur l'artiste mais aussi sur le lecteur.

1.2 Durée et instant

S'il s'inscrit dans la continuité de l'impressionnisme français, l'impressionnisme littéraire anglais, dont Ford et Conrad furent les principaux artisans, accorde, au sein de la primauté de l'impression créée par l'objet, une importance centrale à la temporalité. Celle-ci est un thème récurrent dans la préface au *Nigger of the Narcissus* de Joseph Conrad, considérée comme un texte fondamental dans la définition de sa poétique. Conrad met en lumière la complexité du rapport de l'œuvre et de l'artiste au temps. D'une part, il souligne la dichotomie entre la fugacité de l'émotion esthétique et la lenteur du travail de l'artiste pour y parvenir :

It is only through an unremitting never-discouraged care for the shape and ring of sentences that [...] the light of magic suggestiveness may be brought to play for an evanescent instant over the commonplace surface of words [...]. To arrest, for the space of a breath, the hands busy about the work of the earth, and compel men entranced by the sight of distant goals to glance for a moment at the surrounding vision of form and colour, of sunshine and shadows; to make them pause for a look, for a sigh, for a smile—such is the aim, difficult and evanescent, and reserved only for a few to achieve. [...] And when [that task] is accomplished—behold!—all the truth of life is there : a moment of vision, a sigh, a smile—and the return to an eternal rest ².

Ces quelques phrases sont saturées par le champ lexical de la durée : aux nombreux termes dénotant la brièveté — « *for an evanescent instant* », « *for the space of a breath* », « *for a moment* », « *pause* », « *evanescent* », « *moment* » — est opposée une unique mention de perennité : « *eternal rest* ». La tâche de l'artiste consiste à engendrer un instant de pure émotion esthétique chez le récepteur au prix d'un travail opiniâtre. Conrad souligne cette lenteur du travail de l'artiste avec une

1. Stéphane MALLARMÉ, *Correspondance*, Paris : Gallimard, 1995, p. 206.

2. Joseph CONRAD, « Préface », *The Nigger of the Narcissus*, 1897, Harmondsworth : Penguin, 1989, p. xlix-li.

formule notoire : « *art is long and life is short*¹. » Le lien est aisé à établir avec l'attachement de certains personnages de *Parade's End* à la restauration acharnée d'un passé immuable, suspendu, et hors de l'atteinte du temps. D'autre part, Conrad différencie la temporalité de l'œuvre d'art et celle du monde réel :

To snatch in a moment of courage, from the remorseless rush of time, a passing phase of life, is only the beginning of the task. The task approached in tenderness and faith is to hold up unquestioningly, without choice and without fear, the rescued fragment before all eyes and in the light of a sincere mood. It is to show its vibration, its colour, its form; and through its movement, its form, and its colour, reveal the substance of its truth—disclose its inspiring secret : the stress and passion within the core of each convincing moment².

Face au passage rapide du temps (« *the remorseless rush of time* », qui peut aussi évoquer l'accélération du rythme de vie ressentie au tournant du siècle), l'artiste oppose une temporalité comme suspendue, un moment extrait du temps (« *rescued fragment* ») et, ainsi isolé, révélé dans son essence (« *the substance of its truth* »). L'impressionnisme littéraire est à cet égard proche de l'aspiration des peintres impressionnistes français à rendre dans sa quintessence un moment évanescent, qui ne se retrouvera plus jamais dans le monde réel.

1.3 Rendre une empreinte

Dans son ouvrage sur l'impressionnisme littéraire chez Brontë, Conrad, Ford et Rhys, Todd Bender analyse en ces termes l'influence de l'impressionnisme français sur l'esthétique de Ford et Conrad :

The perceiving mind and the conditions of perception conspire to construct an image which is immediately out of date as the changes flow on. How to capture this quality of elusive change? Monet's answer in *Boulevard des Capucines* is to paint a fairly detailed depiction of the street in which human figures are represented by quick dashes of dark pigment³.

L'artiste impressionniste s'attache à saisir l'instant de contact d'une conscience avec un objet :

1. *Ibid.*, p. 1.

2. *Ibid.*, p. xlix.

3. BENDER, *op. cit.*, p. 77.

Paintings like Monet's *Impression Sunrise* or *Impression Fog : Le Havre* are extremely crude canvases in which a few splashes and whirls of colour represent the sun, its reflection. These pictures do not clearly mirror their ostensible subjects; but rather, try to capture the act of imperfect perception under peculiarly difficult conditions¹.

Bender relie cette entreprise à celle que Ford décrit dans *The March of Literature from Confucius to Modern Times*, ouvrage centré sur le passage d'une représentation dite « réaliste » des objets à la représentation des *impressions* causées par la perception de ces objets :

Ford's *The March of Literature from Confucius to Modern Times* hinges on the shift which he believes occurs when the artist no longer tries to mirror the world in its general or universal aspect and tries, instead, to capture the act of a particular intelligence in its unique and immediate experience².

Il s'agit pour Ford de rendre non l'événement en lui-même, mais l'empreinte qu'il laisse sur la conscience. Selon Ford, l'écrivain impressionniste doit « rendre une affaire » : « *render an affair* ». Le terme « *affair* » se laisse difficilement traduire en français : outre le sens français contenu dans « affaire », il dénote aussi une aventure amoureuse, une situation, une histoire personnelle. Ford lui-même en souligne la complexité : « *A Novel was the rendering of an Affair : of one embroilment, one set of embarrassments, one human coil, one psychological progression*³ ». « Rendre une affaire » consiste non pas à raconter des événements, mais à révéler le processus par lequel les personnages — et le lecteur — appréhendent les faits de manière périphérique, par cercles concentriques (« *in growing concentric circles of understanding* »⁴). Pour reprendre le terme utilisé par James dans sa préface à *The Wings of the Dove*, les personnages sont des « réflecteurs » :

My registers or « reflectors », as I so conveniently name them (bur-nished indeed as they generally are by the intelligence, the curiosity, the passion, the force of the moment, whatever it be, directing them), work, as we have seen, in arranged alternation⁵.

1. *Ibid.*, p. 78.

2. *Ibid.*, p. 79.

3. Ford Madox FORD, Bill HUTCHINGS (éd.), *Return to Yesterday*, Manchester : Carcanet, 1999, p. 159.

4. *Ibid.*, p. 6.

5. Henry JAMES, « Preface », *The Wings of the Dove*, 1909, Harmondsworth : Penguin, 1986, p. 45-46.

Ici encore, donc, l'analogie du reflet est féconde. Les consciences des personnages fonctionnent comme des miroirs reflétant l'action ; et la narration ne s'attache qu'à présenter la façon dont l'action est réverbérée chez les personnages. Ces réflexions varient nécessairement en fonction du « réflecteur » et de l'objet réverbéré : l'illustration nous en est donnée dans la juxtaposition de deux réactions contrastées de Valentine dans la première partie de *Some Do Not . . .* — la répercussion étant ici sonore.

« You've got one admirer, » she said to Tietjens. « "Punched that rotten strap," he goes on saying, "like a gret ol' yaffle punchin' a 'ollow log !" He's had a pint of beer and said it between each gasp. » She continued to narrate the quaintnesses of Joel which appealed to her ; informed Tietjens that « yaffle » was Kentish for great green woodpecker, and then said :

« You haven't got any friends in Germany, have you ? » [...] « I've got a telegraph message for you then. [...] It seemed rather inscrutable. [...] »

Tietjens [...] imagined the girl wrestling with these incomprehensibilités on the telephone.

(SDN 119-120)

En l'espace de quelques lignes, Valentine retranscrit les éloges du cocher à l'égard de Tietjens, en reproduisant son accent et ses idiotismes avec une exactitude extrême, puis en explicitant leur signification ; toutefois, immédiatement après, elle retranscrit grossièrement le message téléphonique de Sylvia, sans en saisir le sens :

« You haven't got any friends in Germany, have you ? » [...] Tietjens said : « Yes, my wife's in Germany ; at a place called Lobscheid. » [...] « I've got a telegraph message for you then. » [...] The letters of the message ran together. The message was : « Righto. But arrange for certain Hullo Central travels with you. Sylvia Hopside Germany. » Tietjens leaned back for a long time looking at the words ; they seemed meaningless. [...] He imagined the girl wrestling with these incomprehensibilities on the telephone. (SDN 120)

Le statut du personnage fordien face à l'action (la situation, les paroles ou le comportement des autres, l'intrigue) est ici livré dans sa quintessence : le personnage réfléchit (dans les deux sens du terme : il ressent et il réverbère) les événements de manière inégale, et cette diversité est démultipliée par le nombre de personnages dont la narration rend les impressions.

1.4 Une esthétique rétrospective

Puisque l'impressionnisme littéraire s'attache non à la narration d'une histoire, mais à sa réverbération dans la conscience des personnages, la narration est donc nécessairement rétrospective : l'événement a toujours déjà eu lieu et c'est à son effet que le texte s'attache. L'écriture impressionniste est une écriture de la *trace* — laissée sur le personnage, et à laisser sur le lecteur. Ford approfondit ce processus rétrospectif en s'attachant le plus souvent à décrire, non une impression directe, mais le *souvenir* d'une impression — ou l'impression causée par la résurgence d'un souvenir. C'est alors qu'influences musicales et picturales s'entrecroisent. L'impressionnisme retranscrit dans l'espace du texte l'action temporelle du leitmotiv ; dans un jeu d'influences croisées, l'espace textuel est creusé par l'expérience du temps. Chez Ford, l'« impression » se donne aussi à entendre dans son sens littéral d'empreinte. Le lien entre le souvenir d'une impression et l'empreinte est d'ailleurs rendu explicite, comme lorsque Tietjens, chez les Wannop, se remémore soudain son propre intérieur : « *There came into his mind, burnt in, the image of their breakfast-room [...]; the décor of the room seemed to burn into his mind* » (SDN 121). Le souvenir est si vif qu'il s'imprime au fer rouge dans la conscience de Tietjens. Si *Parade's End* narre principalement le souvenir d'impressions, ou les impressions créées par le souvenir, c'est que l'histoire est toujours *déjà advenue* : à l'ouverture du roman, le mariage de Tietjens et Sylvia a déjà eu lieu et échoué, Sylvia a quitté le domaine de son époux, et cette crise elle-même a déjà été résolue, puisque Tietjens vient d'apprendre par télégramme le retour imminent de Sylvia après sa fuite avec Perowne. Dans l'écriture impressionniste telle que la conçoit Ford, le passé transparait donc constamment en filigrane. Cette dimension temporelle fondamentale de la narration est rendue particulièrement sensible lorsque ce passé ne ressurgit que difficilement, comme après la perte de mémoire de Tietjens dans la deuxième partie de *Some Do Not . . .* Là où, d'ordinaire, la conscience superpose naturellement et instantanément la sensation présente au souvenir de sensations passées, l'esprit de Tietjens n'effectue les associations que par à-coups, au prix d'efforts conscients. Ainsi, la mention de Mrs. Duchemin par Sylvia amorce une série de souvenirs liés à celle-ci, qui par ricochets en font refluer d'autres :

He had been thinking with his under mind ever since Sylvia had told him that she had written her letter to the benchers denouncing

Macmaster and his woman; ever since Sylvia had reminded him that Mrs. Duchemin in the Edinburgh to London express of the day before the war had been in his arms, he had seen, with extraordinary clearness a great many north-country scenes though he could not affix names to all the places. (SDN 184)

Suit une série de réminiscences (SDN 184-88); et lorsque le processus s'enraye (« *his mind stopped for a moment* »), il suffit d'un nouveau déclencheur pour faire repartir la chaîne d'associations :

His mind stopped for a moment and his eyes gazed dully at Sylvia's letter which lay open on the table-cloth. His thoughts came together, converging on the loosely-written words :
 « For the last nine months a woman... »
 [...] He ran swiftly over what had happened in the train from Scotland and before. (SDN 188)

Cette série de réminiscences couvre en partie l'ellipse entre les deux parties du roman, et l'on comprend que le hiatus narratif entre les deux volets de *Some Do Not . . .* figure la perte de mémoire de Tietjens : le lecteur est confronté au même manque que le personnage, et le procédé d'écriture est justifié en partie par l'intention de recréer chez le lecteur les impressions ressenties par Tietjens.

2 Un réalisme d'un nouvel ordre

2.1 Entre naturalisme et cubisme

Dans ces conditions, l'impressionnisme littéraire peut apparaître comme une surenchère par rapport au réalisme du dix-neuvième siècle : loin de rejeter cette esthétique, l'écriture impressionniste de Ford la poursuit et l'approfondit afin d'atteindre une représentation plus authentique du réel. Si la perspective a glissé de l'objet même à son effet sur le sujet, ce changement s'opère au nom d'un *surcroît* de réalisme : « *The impressionists [...] persisted in supposing that they were capturing the real world—not, of course, the real world thought, but the real world seen*¹. » Michael Levenson le souligne avec la plus grande netteté :

Impressionism is a realism. Ford made this point early and with increasing insistence. The root axiom was simple — « the general effect

1. GASS, *op. cit.*, p. 81-82.

of a novel must be the general effect that life makes on mankind » — and that principle became the basis for a range of specific and characteristic Impressionist techniques¹.

Au nom de ce réalisme certes issu de la tradition romanesque du dix-neuvième, mais dont l'objet a bougé, les techniques narratives sont quant à elles radicalement modifiées et déroutantes. Par sa méthode de représentation, le réalisme de Ford est antinomique du naturalisme, comme Ford le met lui-même en évidence :

I doubt whether, if you read with the greatest care his [the agricultural correspondent of the *Times's*] description of false sea-buckthorn (*Hippophae rhamnoides*) you would very willingly recognize that greenish-grey plant, with the spines and the berries like reddish amber, if you came across it².

Gass commente cette remarque ainsi :

The ordinary public world of the naive realist, or the positivist's more accurately formalized and measured one, is rejected on behalf of doubt and dissolution, in favor of a movement into memory, a memory frail and shaken³.

La narration se contente de dépeindre l'effet des événements sur les personnages ; le lecteur n'en perçoit donc que les traces, et il lui faut reconstituer l'intrigue à partir des réactions des personnages. Nous avons observé la récurrence de leitmotivs au fil de la narration ; il s'agit en réalité moins d'une simple récurrence du même fait, récurrence qui installerait alors le lecteur dans du connu, que de la présentation des impressions respectives de divers personnages sur ce fait. Il s'établit par conséquent une tension entre récurrence et différence, entre — nous l'avons constaté au chapitre précédent — symphonie de thèmes et cacophonie, accords parfaits et atonalité. Le texte met en œuvre une instabilité constante entre cohérence et désordre. Ainsi, la lettre dans laquelle Sylvia annonce son retour à Tietjens est mentionnée à plusieurs reprises : elle est évoquée succinctement et objectivement, dans un passage présentant les pensées de Tietjens : « *Tietjens had received a letter from his wife. She asked, without any contrition at all, to be taken back* » (SDN 8). C'est précisément l'absence d'émotion apparente

1. LEVENSON, *op. cit.*, p. 107-108. La citation de Ford est tirée de « Joseph Conrad », dans MACSHANE, *op. cit.*, p. 72.

2. FORD, « On Impressionism », *op. cit.*, p. 34-35.

3. GASS, *op. cit.*, p. 89.

qui est ici frappante : l'omission de l'effet produit par la réception de la lettre révèle le blocage des impressions par la conscience, qui tente d'évacuer toute émotion menaçant son intégrité¹. L'évocation par Macmaster de la même scène, mais à partir de sa perspective, est antithétique, car Macmaster se concentre précisément sur l'effet que la lettre produit sur Tietjens :

He had looked up from his coffee-cup — over the rim — and had taken in a blue-grey sheet of notepaper in Tietjens' fingers, shaking, inscribed in the large, broad-nibbed writing of that detestable harri-dan. And Tietjens had been staring — staring with the intentness of a maddened horse — at his, Macmaster's, face ! And grey ! Shapeless !
(SDN 14-15)

Ainsi un même événement est-il réverbéré plusieurs fois, par des consciences distinctes qui ne lui donnent pas le même éclairage. Par conséquent, le point de vue du lecteur (sa connaissance des événements, des personnages) ne cesse d'être rectifié, voire infirmé, à la manière de modulations tonales.

Personnages et événements sont donc présentés à diverses reprises selon des points de vue qui ne coïncident pas. À la différence d'une narration réaliste traditionnelle, où la représentation demeure stable, ici le centre de la représentation (le point de rencontre des perspectives) nous apparaît vide, puisque nulle convergence ne s'établit entre les divers points de vue. La source originelle des impressions — le *fait* — reste donc perpétuellement fuyante. Cette invisibilité de la source peut rappeler le mode de vie circulaire de certains personnages, selon une histoire qui ne connaîtrait ni début, ni fin. Une telle esthétique rompt avec le réalisme traditionnel en ce que le centre de la représentation — en l'occurrence, le point focal où devraient converger les perspectives — est vide. Pour autant, cette esthétique ne s'apparente pas au cubisme, où le centre a complètement disparu : le centre de la représentation — la source des perspectives — est encore présent *en creux* dans l'écriture fordienne, tel une coquille vide, une présence-absence. Le texte fordien ne livre un centre qu'à l'état spectral, centre dont le lecteur ne perçoit jamais que le reflet, la suggestion, dans la superposition des différentes perspectives qui ne coïncident jamais parfaitement. Ford décrit ainsi cette superposition des perceptions :

1. La dimension psychologique de cette stratégie d'omission sera approfondie au chapitre « Sujet démultiplié, sujet éclaté », en particulier à partir de la p. 250.

It is [...] perfectly possible that a piece of Impressionism should give a sense of two, of three, of as many as you will, places, persons, emotions, all going on simultaneously in the emotions of the writer. It is, I mean, perfectly possible for a sensitised person, be he poet or prose writer, to have the sense, when he is in one room, that he is in another, or when he is speaking to one person he may be so intensely haunted by the memory or desire for another person that he may be absent-minded or distraught. And there is nothing in the canons of Impressionism, as I know it, to stop the attempt to render those superimposed emotions. [...] I suppose that Impressionism exists to render those queer effects of real life that are like so many views seen through bright glass — through glass so bright that whilst you perceive through it a landscape or a backyard, you are aware that, on its surface, it reflects a face of a person behind you. For the whole of life is really that; we are almost always in one place with our minds somewhere quite other¹.

La pensée de Ford multiplie ici les registres à l'envi : la dimension temporelle (« *simultaneously* », « *memory* ») est redoublée par la dimension spatiale (« *in one room* », « *in another* », « *in one place with our minds somewhere quite other* »). Ford se livre parallèlement à une surenchère de métaphores : l'image de la superposition (« *superimposed emotions* ») est approfondie par la double analogie de la vitre et du miroir. Avec cette dernière image, Ford thématise lui-même le mélange des métaphores comme un mode opératoire de son esthétique.

L'écriture fordienne s'apparente donc à un palimpseste ; le sens est comme feuilleté. Tout est perçu à travers une *vitre réfléchissante*, qui montre l'extérieur tout en y superposant le reflet de l'intérieur. Même ce qui semble nouveau se voit recouvert par le reflet d'impressions passées. Pour hétérogènes que ces deux métaphores du palimpseste et du reflet puissent sembler, elles sont néanmoins toutes deux présentes dans le texte théorique de Ford, et révèlent précisément le caractère expérimental et parfois délibérément hasardeux de son entreprise esthétique. Ford ne cesse de tenter de nouvelles métaphores, et en abandonne parfois certaines au profit d'autres. Son esthétique, sans cesse modulée par de nouvelles approches, est précisément en harmonie avec les multiples inflexions de perspectives et de reflets que l'impressionnisme s'attache à rendre.

1. FORD, « On Impressionism », *op. cit.*, p. 40-41.

2.2 L'a-chronologie : une lecture à rebours

Parce que la narration s'effectue toujours du point de vue d'un seul personnage, point de vue inévitablement limité et relatif, la « réalité » décrite est nécessairement interprétée. *Parade's End* semble en effet constituer une application de la théorie de la relativité¹ en termes littéraires, à travers l'outil temporel : le temps est recomposé selon un agencement psychologique et non plus chronologique. Ford explique ce choix à plusieurs reprises, dans son œuvre critique mais aussi directement au sein de sa production littéraire. Le paragraphe sur lequel s'ouvre la quatrième partie de *The Good Soldier*, établit un lien entre l'a-chronologie et la « réalité » impressionniste que Ford oppose à la *mimesis* réaliste :

When one discusses an affair — a long, sad affair — one goes back, one goes forward. One remembers points that one has forgotten and one explains them all the more minutely since one recognizes that one has forgotten to mention them in proper places and that one may have given, by omitting them, a false impression. I console myself with thinking that this is a real story and that, after all, real stories are probably told best in the way a person telling a story would tell them. They will hen seem most real².

Le narrateur de *The Good Soldier* se fait pour un instant le porte-parole de l'auteur ; et Ford conserve ce principe d'a-chronologie en écrivant *Parade's End*, une dizaine d'années après *The Good Soldier*. La narration se déroule le plus souvent à rebours : le lecteur apprend l'effet avant les causes. La paire formée par les troisième et quatrième chapitres de la première partie de *Some Do Not . . .* est construite entièrement sur ce modèle : le troisième chapitre s'ouvre sur une soirée, puis le récit repart le matin de la même journée, et détaille la journée, pour revenir, au terme du quatrième chapitre au moment initial de la narration³. Parce que le récit se déroule presque exclusivement en focalisation interne, le lecteur est uniquement informé à travers

1. La théorie de la relativité fut publiée par Einstein en 1905 puis en 1916 ; sur l'influence des découvertes d'Einstein sur les artistes du début du vingtième siècle, on peut se référer à Allan BULLOCK, « The Double Image », dans Malcolm BRADUBURY et James MACFARLANE (éd.), *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, Harmondsworth : Penguin, 1991, p. 58-70.

2. FORD, *The Good Soldier*, *op. cit.*, p. 120.

3. L'opposition entre temps du récit et temps de la narration a été conceptualisée par Gérard Genette : Gérard GENETTE, « Voix », *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, p. 228-238.

ce que les personnages connaissent et perçoivent eux-mêmes ; de plus, par un souci d'authenticité, les informations essentielles sur les relations entre les personnages et leurs situations respectives ne lui sont pas livrées d'emblée, à la différence d'un récit réaliste traditionnel. Selon Ford, un roman ne doit pas consister en une simple chronique d'événements ; il illustre son propos au moyen d'une parabole dans *Joseph Conrad : a Personal Remembrance* :

Life does not say to you : in 1914 my next door neighbour, Mr. Slack, erected a greenhouse and painted it with Cox's green aluminum paint.... If you think about the matter you will remember, in various unordered pictures, how one day Mr. Slack appeared in his garden and contemplated the wall of his house. You will then try to remember the year of that occurrence and you will fix it as August 1914¹.

Face à une personne connue, la conscience n'a pas besoin de se remémorer l'ensemble de son histoire pour pouvoir l'identifier. Or, comme la focalisation dans *Parade's End* est toujours interne à un personnage (mais pas toujours au même), celui-ci n'éprouve pas la nécessité de retracer le parcours de son interlocuteur pour satisfaire au besoin d'un lecteur qui débouche dans le récit *in medias res*. Le lecteur doit s'accommoder d'un dévoilement toujours progressif, et comme fortuit, des données qui lui permettront de comprendre les enjeux de l'action. Ainsi, nous apprenons au premier chapitre que Macmaster écrit un ouvrage de critique — « *he was correcting the proofs of his first book* » (SDN 4) — et nous devinons qu'il y traite d'un artiste préraphaélite, mais la révélation du nom de l'artiste est différée. Le mystère est entretenu lorsque Tietjens demande à Macmaster : « *Did your poet know parsons? But of course he did.* » Le lecteur est incité à exercer un rôle de détective, à l'affût des indices parsemés au fil du texte. Le mystère n'est levé qu'au troisième chapitre, et ce, au détour d'une phrase, par une simple incise :

[Macmaster] had intended to begin [urging his friend to divorce] in the fly, driving to pay his call on the Rev. Mr. Duchemin, who, in early life, had been a personal disciple of Mr. Ruskin and a patron and acquaintance of the poet-painter, the subject of Macmaster's monograph. (SDN 51)

Cet exemple illustre la façon dont de nombreux éléments de l'action ne sont livrés à la compréhension du lecteur qu'à retardement. De la

1. FORD, *Joseph Conrad : a Personal Remembrance*, dans MCSHANE, *op. cit.*, p. 72.

même façon, à travers l'ellipse séparant la première et la deuxième partie de *Some Do Not . . .*, la narration effectue un bond en avant de plusieurs années ; le hiatus séparant les deux parties ne sera que progressivement et imparfaitement recouvert par des retours en arrière successifs au cours de la deuxième partie. Au seuil de cette partie, il est impossible pour le lecteur de déterminer combien de temps s'est écoulé après l'épisode concluant la section précédente. Quelques indices signalent le passage du temps, tels que l'adverbe « *still* », la proposition « *she hadn't [...] aged* ». Le lecteur comprend quelques pages plus loin que le récit se déroule après le début de la guerre, car la méditation de Sylvia évoque la société d'avant-guerre — « *the great middle class of before the war* » (SDN 147). Ce n'est qu'une dizaine de pages après le début du chapitre — et une fois de plus de façon apparemment fortuite — qu'une spécification temporelle est livrée avec l'information que la narration se situe plusieurs années après la fin de la première partie : « *in the third year of the war* » (SDN 156). Il en va de même pour le début de chaque roman et de chaque partie à l'intérieur des différents volumes. À cette occasion, le lecteur apprend aussi que l'épisode de la fugue et du retour de Sylvia, qui formait le cadre temporel de la première partie, avait eu lieu quelques années avant le début de la première guerre mondiale (« *two or three years before [the war]* » [SDN 155]). De telles énigmes ne sont présentes que pour le lecteur, et ne sont donc pas signalées comme telles, car ces informations sont inutiles pour les personnages qui vivent les événements directement ; elles viennent donc à retardement à la connaissance du lecteur, lorsque celui-ci ne les attend plus. À cet égard, les décrochages temporels correspondent à l'analyse de la forme moderne — forme *spatiale* — par Joseph Frank :

It would be necessary to undermine the inherent consecutiveness of language, frustrating the reader's normal expectation of a sequence and forcing him to perceive the elements of the poem as juxtaposed in space rather than unrolling in time¹.

Les conventions réalistes du dix-neuvième siècle, par lesquelles la narration livre tous les éléments nécessaires à la compréhension de l'action et des personnages, sont rejetées au nom d'un réalisme plus « authentique », épousant au plus près, et de façon immédiate, la conscience des personnages. Ce procédé permet de recréer chez

1. Joseph FRANK, *The Widening Gyre : Crisis and Mastery in Modern Literature*, Indiana : Indiana University Press, 1963, p. 10.

le lecteur l'impression de désorientation souvent ressentie par les personnages eux-mêmes, et qui est par exemple palpable dans les conversations, comme celle-ci :

« The office, » Macmaster said, « not at all. It is supposed that Sylvia is nursing Mrs. Satterthwaite abroad. As for me, I wish... » — he closed his small, strong teeth — « I wish you would drag the woman through the mud. By God I do ! Why would she mangle you for the rest of your life ? She's done enough ! »

Tietjens gazed out over the flap of the cab.

That explained a question. Some days before, a young man, a friend of his wife's rather than of his own, had approached him in the club and had said that he hoped Mrs. Satterthwaite — his wife's mother — was better. He said now :

« I see. Mrs. Satterthwaite has probably gone abroad to cover up Sylvia's retreat. »
(SDN 9-10)

Tout comme le lecteur, les personnages comprennent certaines énigmes à retardement, grâce à des paroles ou des pensées qui ne sont pourtant pas destinées directement à les éclairer. Nous avons eu en effet l'occasion d'observer ce phénomène pour le lecteur à travers les leitmotifs : ceux-ci éclairent le lecteur sur l'action (par exemple sur les sentiments de Tietjens et Valentine) sans que la narration ne le fasse explicitement. Ici, l'interruption du dialogue par quelques phrases de monologue intérieur au discours indirect libre (à partir de la phrase « *That explained a question* ») reproduit la façon dont l'information est réverbérée dans l'esprit de Tietjens, et justifie le caractère décalé de sa réponse. La phrase finale de Tietjens, répondant à la première partie des paroles de son ami, reproduit l'effet de retardement d'un écho, illustrant au niveau microtextuel le mouvement de réverbération qui caractérise le roman dans son ensemble. Cet échange verbal désynchronisé correspond pleinement à la conception des conversations romanesques telle que Ford l'a formulée dans *Joseph Conrad : a Personal Remembrance* :

One unalterable rule that we had for the rendering of conversations — for genuine conversations that are an exchange of thought, not interrogatories or statements of fact — was that no speech of one character could ever answer the speech that goes before it. This is most invariably the case in real life where few people listen¹...

1. Ford Madox FORD, *Joseph Conrad : a Personal Remembrance*, op. cit., p. 77.

Le processus de décalage temporel, créant l'impression d'un dialogue différé — en écho — au lieu d'un dialogue immédiat, répond donc ici encore à une exigence d'*authenticité* de la part du romancier.

La caractérisation des personnages s'effectue elle aussi à rebours, Ford mettant en pratique une théorie énoncée ici encore dans *Joseph Conrad* :

It became very early evident to us that what was the matter with the Novel and the British novel in particular, was that it went straight forward, whereas in your gradual making acquaintanceship with your fellows you never go straight forward. You meet an English gentleman at your golf club. He is beefy, full of health, the moral of the boy from an English Public School of the finest type. You discover, gradually, that he is hopelessly neurasthenic, dishonest in matters of small change, but unexpectedly self-sacrificing, a dreadful liar but a most painfully careful student of lepidoptera and, finally, from the public prints, a bigamist who was once, under another name, hammered on the Stock Exchange.... Still, there he is, the beefy, full-fed fellow, moral of an English Public School product. To get such a man in fiction you could not begin at his beginning and work his life chronologically. You must first get him in with a strong impression, and then work backwards and forwards over his past¹.

La ressemblance avec le personnage principal de *Parade's End* est évidente, d'autant plus que le premier tome, *Some Do Not . . .* fut publié la même année que *Joseph Conrad : a Personal Remembrance*, en 1924. Les coïncidences sont trop nombreuses pour nous permettre d'en douter : le cadre du club de golf, la description physique du personnage, la mention de sa propension à se sacrifier pour autrui et de sa mentalité d'ancien élève d'une école prestigieuse : « *the boy from an English Public School* » trouve son écho dans une phrase de Tietjens au Général Campion : « *I am really, sir, the English public schoolboy* », déjà citée (NMP 490). Pour Ford, l'essentiel est de poser une impression puis de la justifier par une présentation du passé du personnage. La construction du personnage de Sylvia procède de la même façon : dans la première partie de *Some Do Not . . .* Sylvia est à peine présente physiquement ; hormis une brève apparition au deuxième chapitre, elle n'est représentée qu'à travers les pensées et les paroles des autres personnages, ou à travers les conséquences que ses actions ont sur l'intrigue. Sa véritable entrée en scène a lieu au début de la deuxième

1. Ford Madox FORD, « Joseph Conrad : a Personal Remembrance », dans *The Good Soldier*, p. 274-275.

partie, dont le premier chapitre est relaté entièrement de son point de vue. Les fluctuations de la narration (mimant le mouvement des réminiscences de Sylvia) font revenir le récit jusqu'avant son mariage avec Tietjens, et l'ensemble de l'intrigue est réinterprété sous le prisme de son regard, volontairement cynique. Mais l'impression créée chez le lecteur est une nouvelle fois infléchie lorsqu'elle est décrite à travers les yeux de Valentine, lors d'une réception chez les Macmaster : pour la première fois dans le roman, Sylvia est présentée sous un jour positif, lors de sa rencontre avec la mère de Valentine :

She heard her mother say :

« You're a most beautiful creature. I'm sure you're good ! »

Sylvia stood, smiling faintly, bending a little to accept the embrace. Behind the Macmasters, Tietjens, and the staff officers, a little crowd of goggle eyes had ranged itself.

Valentine was crying. She slipped back behind the tea-urns, though she could hardly feel the way. Beautiful ! The most beautiful woman she had ever seen ! And good ! Kind ! You could see it in the lovely way he had given her cheek to that poor old woman's lips.

(SDN 251)

Sylvia semble ici le reflet inversé de la femme soupçonnée d'être possédée par un démon au deuxième chapitre de la première partie. La transfiguration n'a pas lieu dans la « réalité », c'est-à-dire au sein de l'univers fictionnel du roman, mais uniquement dans la conscience de Valentine. C'est l'impression produite par Sylvia qui change. Le sujet de la représentation est donc mouvant ; l'identité des personnages ne cesse de fluctuer au fil de la narration. La vision présente de Valentine se superpose aux perspectives précédemment évoquées : stratification qui assimile bien à un palimpseste ce *texte* constamment réécrit qu'est le personnage de Sylvia — ou plus précisément, l'impression créée par le personnage de Sylvia. Todd Bender souligne comment la figure du palimpseste lie la technique impressionniste à la superposition de temporalités différentes :

The modern reader [...] recognizes in Ford's position very serious implications about the structure of time and space in everyday reality, as well as in fictional narratives. The limited central intelligence, generating its stream of consciousness, holds in layers levels of remembered past, fictive present, and fantasized future. The impressionist narrative resembles a palimpsest¹.

1. BENDER, *op. cit.*, p. 40.

On retrouve ici encore l'articulation entre espace et temps qui se révèle à travers l'entrecroisement des influences musicales et picturales de Ford. Les impressions sont à la fois créées au fil du temps, à travers la figure du leitmotiv, et dans l'espace du texte, figuré ici par les multiples couches du palimpseste.

2.3 Du réalisme à l'authentique

En cela, l'écriture de Ford rejoint les préoccupations de modernistes majeurs. Virginia Woolf souligne le caractère mouvant et fuyant de la vie :

Life escapes ; and perhaps without life nothing else is worth while. It is a confession of vagueness to have to make use of such a figure as this, but we scarcely better the matter by speaking, as critics are prone to do, of reality. Admitting the vagueness which afflicts all criticism of novels, let us hazard the opinion that for us at this moment the form of fiction most in vogue more often misses than secures the thing we seek. Whether we call it life or spirit, truth or reality, this, the essential thing, has moved off, or on, and refuses to be contained any longer in such ill-fitting vestments as we provide¹.

De fait, face à ces perspectives contrastées, voire contradictoires, le concept de « vérité » ne tient plus : même si certains points de vue sont privilégiés dans la narration, il ne semble pas qu'une perspective puisse s'imposer comme dominante, normative, par rapport à d'autres. Cette indécision constitue d'ailleurs l'un des ressorts principaux de l'intrigue : au sein de la société dépeinte dans *Parade's End*, tout individu est défini non par des qualités intrinsèques et indiscutables, mais parce que l'opinion publique énonce à son sujet. C'est pourquoi Tietjens apparaît constamment aux yeux du public comme un libertin, et Sylvia comme une épouse admirable et injustement bafouée. L'*autorité* fait défaut — de fait, Ford souligne constamment la nécessité pour l'auteur de s'effacer de la narration. Dans *The English Novel*, Ford loue James, Crane et Conrad pour leur mode d'écriture impersonnel : « *All three treated their character with aloofness ; all three kept themselves, their comments and their prejudices out of their work, and all three rendered rather than told*². »

1. Virginia WOOLF, « Moments of Being », dans *The Common Reader*, 1925 ; New York : Harvest, 2002, p. 149.

2. FORD, *The English Novel*, *op. cit.*, p. 137.

Cependant, le texte démontre la distinction qu'il est nécessaire d'établir entre vérité et vraisemblance. En effet, si aucune vérité ne s'établit, la vraisemblance ne disparaît pas pour autant ; mais elle est déplacée. À la différence des récits réalistes, la narration dans *Parade's End* s'attache à refléter non le monde en soi, mais les impressions qu'il produit. Le réalisme cède le pas à l'authenticité. L'obsession constamment exposée dans le roman d'une filiation pure, d'un lien ininterrompu entre le passé et le présent, trouve son équivalent dans la question de la représentation par l'écriture : de la même façon, Ford s'emploie à reproduire sans hiatus les impressions telles qu'elles sont directement ressenties dans la conscience. Il entérine la préférence donnée par Hume aux impressions sur les idées¹, selon le principe que les impressions, formées immédiatement dans la conscience, ne sont pas soumises au principe de vérité, à la différence des idées qui, formées par le jugement à partir des impressions, sont soit correctes, soit incorrectes. Le jugement *objectif*, normatif, est remis en cause au profit de la perception individuelle, authentique parce qu'elle suppose une implication directe et spontanée de la personne. À cet égard, l'entreprise de canonisation — et par là, de fossilisation — d'un *certain* passé par les Macmaster, peut être assimilée à la démarche du roman réaliste rejetée par Ford ; et par analogie, les personnages laissant le passé habiter naturellement le présent sont associés au mode d'écriture impressionniste. Il semble ici permis de suivre la notion de Christopher Baldick selon laquelle cette forme d'écriture constitue un réalisme d'un nouvel ordre :

Much of what we call modernism [was] realism in a new manner, modulated by symbolist or expressionist devices, inflected by new psychological emphases, but still dedicated to puncturing false ideals and to telling the truth about the world as it is².

L'impressionnisme, qui se situe initialement du côté de la modernité, serait donc mis au service d'une modernité paradoxale. L'impressionnisme de Ford constituerait une forme de réalisme en glissement, en décalage par rapport à une esthétique réaliste traditionnelle.

L'écriture de l'empreinte telle qu'elle apparaît à travers *Parade's End* n'advient cependant pas sans résistance.

1. David HUME, *A Treatise of Human Nature*, 1739, Oxford : Oxford University Press, 2000, p. 7-22.

2. Christopher BALDICK, *The Modern Movement*, Oxford : Oxford University Press, 2004, p. 401.

3 Apories impressionnistes

Poussée à son extrême, l'esthétique de l'impressionnisme littéraire débouche sur son propre échec. Quels sont les défis à l'écriture de l'impression, issus de son principe même ?

3.1 L'impossible langage de l'impressionnisme

En établissant la prévalence des impressions dans la construction de l'entendement humain, Hume avait néanmoins conscience de l'impasse communicationnelle et linguistique à laquelle menait une telle conception. Todd Bender y voit la source du solipsisme sur lequel débouche l'impressionnisme de Ford et Conrad :

Each individual becomes trapped in his or her separate, unique nervous system, unable to communicate with others. [...] The impressionist ends by locking us into our private mental prison houses, unable to see the world beyond our own individual impressions¹.

Si chaque individu appréhende avant tout le monde à travers une perception subjective et unique, comment peut-il communiquer sa propre vision à autrui ? Dans le cas d'une œuvre littéraire, la question se pose surtout de la représentation d'impressions singulières par le biais d'une langue définie par Saussure comme un « ensemble de conventions nécessaires, adoptées par le corps social pour permettre l'exercice de [la faculté du langage] chez les individus² ». La nomination est pourtant présentée comme essentielle dans la narration, de l'aveu des personnages eux-mêmes : le fait de nommer est inséparable de l'identification des choses, voire de la perception de sa propre identité, comme nous le révèle l'angoisse de Tietjens lorsque, souffrant du syndrome post-traumatique des tranchées, il perd jusqu'à la mémoire de son nom : « *it worried me dreadfully not to know my own name* » (SDN 169). Et c'est bien grâce à la résurgence de certains noms que Tietjens recouvre progressivement la mémoire — et par là, la conscience de son identité —, au cours de la deuxième partie du premier roman. Les deux premiers chapitres retracent la façon dont, à mesure que le souvenir de noms affleure à sa conscience, ressurgissent également le ton, le rythme, la parole du Tietjens avec lequel le lecteur

1. BENDER, *op. cit.*, p. 66.

2. Ferdinand DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, 1906-1911, Paris : Payot, 1975, p. 25.

s'était familiarisé au fil de la première partie ; Tietjens lui-même est conscient que cette réappropriation de soi repose sur la remémoration de noms : « *it appeared to him that with the spontaneous appearance of several names in his memory, I his tide was turning* » (SDN 200). Mais ces noms, noms propres, qui ont une visée individuelle, doivent être distingués des noms communs qui sont ceux visés par Saussure.

De fait, la nomination constitue chez Tietjens une activité inséparable de sa tentative de maîtriser le monde et les événements qui le dépassent ; cela transparaît dans ses monologues intérieurs, à chaque moment de crise. Tietjens s'efforce ainsi de croire au pouvoir apotropaïque de l'omission ; lorsqu'il pressent brusquement que Sylvia pourrait ressentir de l'amour pour lui, ce qu'il redoute, il se refuse à formuler cette possibilité : « *An appalling shadow of a doubt went through Tietjens' mind : he would not let it come into words* » (SDN 197). Tietjens veut croire que l'existence même des choses est conditionnée par leur nomination. De même, traversant la campagne anglaise après le déjeuner chez les Duchemin, Tietjens tente de faire sens de l'environnement en le cartographiant lexicalement : il prête un comportement humain à l'herbe (« *the grass [...] bowed to those that passed* »), doue les pinsons de parole (« *the chaffinchs said : "Pink ! pink !"* », [SDN 105]), et dresse un catalogue linguistique du paysage, plus pour les mots eux-mêmes que pour leurs référents, en déployant un éventail de clichés lexicaux qui semblent permettre à l'esprit d'avoir prise sur le monde (SDN 105). Ce passage illustre et développe jusqu'à son comble le fait que parler consiste nécessairement à citer une parole toujours déjà advenue : puisque les mots préexistent au discours, celui-ci ne peut être que redite, citation — le terme « *quotation* » est d'ailleurs présent dans le monologue intérieur de Tietjens. Mais la satire pointe dans ce passage, et éclate dans la phrase : « *Walk, then, through the field, gallant youth and fair maid, minds cluttered up with all these useless anodynes for thought, quotation, imbecile epithets !* » (SDN 105). La fascination de Tietjens pour les mots, pour la recherche du terme exact, est invariablement mitigée par la conscience que cette tentative d'appropriation verbale du monde est factice et illusoire. Comme l'a analysé Saussure, la nomination repose sur le consensus de la communauté linguistique, ce qui met à mal la possibilité de rendre des impressions dans leur individualité et leur subjectivité.

C'est donc souvent par le *silence* qu'est le mieux rendu le caractère individuel de l'impression. Parce que les chapitres commencent *in medias res* — ou plus précisément *in medias impressiones*, puisque

la narration s'attache à retranscrire des courants de pensées —, les personnages ne sont pas immédiatement nommés. Dans les premières pages du chapitre clôturant la première partie, les personnages ne sont désignés que par les pronoms personnels « *she* » et « *he* » (SDN 124-126), jusqu'à la mention de « *Miss Wannop* » (SDN 126) et de « *Tietjens* » à la fin de la page suivante. Le principe d'une narration épousant la conscience des personnages s'oppose parfois à la formulation d'informations évidentes pour la conscience focalisatrice, comme il a été étudié plus haut. Cependant, poussé à son extrême, ce principe débouche sur le silence et en vient donc à menacer l'existence même du texte. Ce défi du silence se révèle par exemple dans les réactions mutiques des personnages face à la fuite de Sylvia, à l'ouverture du roman. Mimant les réticences des personnages, la narration approche cet événement central, constamment tu, de manière périphérique, et se déroule en spirale autour de ce vide. En filigrane se révèle un discours qui n'est jamais donné à entendre directement, mais se révèle au contraire par réverbérations de ce que les personnages choisissent de dire — ou justement de taire ; un discours dont il subsiste jusqu'à la fin des ombres, des ellipses. *Parade's End* correspond à cet égard à la définition que livre Barthes du texte de jouissance dans son ouvrage *Le plaisir du texte* :

Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage¹.

Barthes estime encore que le texte de jouissance, participant « à la destruction de la culture », c'est-à-dire du cadre au sein lequel il a été engendré, « recherche sa perte ». De fait, poussée à son point absolu, l'écriture impressionniste débouche sur sa propre mise en échec. L'écriture impressionniste est « une “contradiction vivante” : un sujet clivé, qui jouit à la fois, à travers le texte, de la consistance de son *moi* et de sa chute² ».

3.2 Les failles de l'impersonnalité

La subjectivité ne peut être communiquée de façon absolue : toute représentation comporte nécessairement une part de généralité, afin

1. Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris : Le Seuil, 1973, p. 23.

2. *Ibid.*, p. 31.

de rendre possible la réception de l'œuvre par un lecteur. Par conséquent, le projet d'une narration absolument « impressionniste » porte en germe d'inévitables failles. Le statut de la narration s'avère en effet instable dans *Parade's End*. À l'instar de Flaubert et James, Ford préconise une narration impersonnelle : seule doit être donnée à entendre la voix (intérieure ou parlée) des personnages, sans intervention d'un narrateur extérieur et omniscient¹. Cette insistance sur la notion de focalisation interne semble du reste congédier la notion de narrateur : il est difficile d'évoquer un « narrateur » en étudiant le fonctionnement du récit dans la tétralogie.

Mais cette ambition n'est pas poussée jusqu'à son terme. Tout d'abord, certains effets de style pointent vers une voix supérieure à tous les personnages, qui dirige leur discours et se donne à entendre *par-dessus* la voix de chaque conscience focalisatrice. Cela est visible dans le maniement des temporalités. Les premières pages du chapitre ouvrant la deuxième partie du roman montrent Sylvia se levant de table pour s'approcher de Tietjens à l'autre extrémité de la table et lui jeter le contenu de son assiette à la figure : « *Sylvia Tietjens rose from her end of the lunch-table and swayed along it, carrying her plate* » (SDN 145). Après une douzaine de pages livrant les pensées de Sylvia, entièrement détachées du contexte, la narration revient au point initial au même moment où Sylvia interrompt ses réminiscences pour reprendre conscience du cadre temporel et spatial immédiat : « *And now, walking along the table with her plate in her hand [...]* » (SDN 156). Lexicalement, le retour au moment initial du chapitre se traduit par la reprise des mêmes termes : « *table* », « *along* », « *plate* » ; ainsi, à l'instar d'une fugue musicale, le chapitre s'est ouvert sur un thème principal, puis a divergé dans des variations avant de revenir au thème initial. Le lecteur comprend que tout le passage encadré par ces deux phrases est une réminiscence de Sylvia, qui semble donc se dérouler dans l'intervalle de temps durant lequel elle avance d'un bout à l'autre de la table. Cet exemple met à jour l'arbitraire de la narration : la concentration des pensées sur un instant très limité dans le temps est si poussée qu'elle en devient invraisemblable. De même, les quatrième et cinquième chapitres de cette partie livrent un foisonnement d'impressions et de souvenirs attribués à Valentine, à l'intérieur d'une période de temps minimale. Au sein même de ces réminiscences, Ford fait alterner une narration dilatée (la restitution d'une

1. Voir FORD, *The English Novel*, op. cit., p. 123, 137-139.

conversation entre Tietjens et Valentine court sur sept pages) et une narration concentrée, comme lorsqu'il utilise le temps du *past perfect* pour effectuer la transition : « *The rest, till that moment at the War Office, had been pure agony...* » (SDN 239). Une telle phrase rentre dans la catégorie genettienne du sommaire. Une phrase de Valentine peut être lue comme un commentaire direct sur ces fluctuations : « *if you thought hard time went quicker* » (SDN 273). L'irrégularité de la cadence narrative répond au désir de rendre au plus près la façon dont le temps est perçu par les personnages. Mais la recherche d'une écriture qui rende le courant de pensée des personnages de la façon la plus authentique possible finit par aboutir à une perte de vraisemblance : à force d'être appuyé, le trait attire l'attention sur l'instance qui gouverne les voix des personnages.

En outre, malgré l'effacement apparent d'une instance narrative supérieure aux personnages, le lecteur est en réalité orienté vers une opinion ; bien que la relativité des points de vue soit démontrée continuellement à travers la juxtaposition de perspectives différentes, voire opposées, sur un même objet (comme il a été étudié plus haut), ces points de vue n'apparaissent en définitive pas équivalents aux yeux du lecteur. Une instance narrative supérieure — une *autorité* — se glisse inévitablement dans les interstices laissés entre les différents discours des personnages. Le lecteur a certes conscience que la juxtaposition de différents points de vue vise à le faire méditer sur la relativité des opinions, à penser une alternative à la dichotomie du vrai et du faux ; néanmoins, l'organisation de ces discours les uns par rapport aux autres — par exemple, l'ordre dans lequel ils sont représentés — oriente le texte et le lecteur dans le sens d'une sympathie pour certains personnages, et d'une aversion pour d'autres. Le récit s'ouvre sur la présentation de Tietjens en proie au choc causé par la disparition, puis l'annonce du retour de Sylvia, et sur l'indignation de Macmaster face à cette situation ; et le chapitre suivant présente Sylvia comme un être éventuellement possédé par le démon. D'emblée se dessine une taxinomie divisant les personnages selon une axiomatique que le parti pris narratif semble pourtant réfuter.

L'irrégularité de l'instance narrative se révèle également dans certaines incohérences de la focalisation. Dans la deuxième partie du roman, lorsque Mark, le frère de Christopher, entre en scène, la focalisation commence par osciller entre les deux frères (SDN 201-204), avant de sembler se stabiliser sur Mark ; la narration remonte alors le processus de mise en place de la calomnie dont Christopher est victime.

Le lecteur est amené à supposer que la focalisation reste celle de Mark tout au long de ce passage ; mais il est toutefois difficile de concevoir comment celui-ci pourrait connaître les motivations de chaque personnage impliqué dans le processus inéluctable de salissure, de marquage de Tietjens. Le récit s'attarde en effet sur les perspectives de Ruggles (*SDN* 206-209), Glorvina (*SDN* 207-208), et de Tietjens senior (*SDN* 209-211). En revanche, à la fin de ce passage, le doute planant sur la cause de la mort de Tietjens senior est rendu « authentiquement » (selon les critères de Ford), puisque la focalisation redevient exclusivement celle de Mark, pour qui il est impossible de savoir si le décès de son père est dû à un accident ou à un suicide. Le principe d'une focalisation interne à un seul personnage est ainsi respecté de manière inégale.

Ces failles dans la focalisation interne sont encore accentuées par l'interruption constante des dialogues par des incises telles que « *he said* », ou « *she said* » : tout en se voulant transparente, l'instance narrative se signale en entrecoupant la voix des personnages par ses interventions extrinsèques. Ces incises sont certes nécessaires à la compréhension du dialogue par le lecteur, mais elles introduisent des interruptions dans le flot du discours des personnages. Ces interruptions provoquent également des à-coups temporels qui ne sont pas sans rappeler le mouvement habituel du récit, procédant souvent par de brusques sauts en avant pour faire ensuite retour indéfiniment sur les faits précédant l'ellipse. Les notations introduisant le discours direct apportent de fait une couche supplémentaire au feuilletage temporel : au mouvement temporel d'avant en arrière vient s'ajouter le point de vue nécessairement rétrospectif de la narration encadrante et du lecteur, puisque le récit s'effectue au passé. Ce mouvement de resac entre deux temporalités, comme entre des instances narratives diverses, rejaillit sur le lecteur, qui a le sentiment d'être tout à la fois négligé (quand les informations ne lui sont données que fortuitement par exemple) et néanmoins pris en considération, à travers les notations d'un narrateur extrinsèque au récit. La focalisation ne peut donc jamais être continûment interne aux personnages.

3.3 Invraisemblances narratives

Cette irrégularité de la narration est génératrice d'invraisemblances. Certaines ficelles narratives permettent certes de rendre crédible l'apport de certaines informations au lecteur : ainsi, le retour à la

mémoire de Tietjens de certains événements majeurs déroulés dans l'intervalle séparant les cadres temporels de la première et de la deuxième parties, permet également au lecteur de combler l'ellipse pour son propre compte. Le lecteur est ici discrètement guidé, sans que soit menacé le caractère « authentique » (au sens fordien du terme) d'une narration qui réverbère les pensées des personnages. En revanche, certains processus de remémoration, poussés à l'extrême, se détachent du vraisemblable : au terme du roman, Tietjens a le brusque souvenir de paroles prononcées dix ans auparavant, et qui avaient été rapportées au tout premier chapitre :

« I stand for monogamy and chastity. And for no talking about it. Of course if a man who's a man wants to have a woman he has her. And again no talking about it... » His voice — his own voice — came to him as if from the other end of a long-distance telephone. A damn long-distance one !
Ten years... (SDN 281)

L'écho, assimilé à une voix au bout d'une ligne de téléphone, est ici littéral ; l'effet de citation est rendu par les italiques, présents dans le texte, et il est particulièrement frappant pour le lecteur, qui retrouve textuellement les paroles de Tietjens au seuil du roman (SDN 18). Mais cette réverbération du texte, reproduisant l'effet de résonance du souvenir dans la conscience de Tietjens, ne sert pas la vraisemblance : le récit souligne lui-même que ces propos ont été tenus dix ans auparavant, et il semble difficilement crédible que Tietjens puisse retranscrire mot pour mot ses propres paroles après un tel intervalle. Il s'opère par conséquent un décalage entre la fonction référentielle et la fonction poétique du récit. L'intérêt se déplace vers la fonction poétique : le contrat mimétique est partiellement rompu au profit du contrat esthétique. L'attachement au projet même de l'impressionnisme prend le pas sur la fidélité aux techniques impressionnistes. Ce phénomène d'auto-référentialité du texte, d'une écriture qui en vient à se mettre elle-même en crise au nom d'une fidélité au projet esthétique de son auteur, sera étudié plus en détail au chapitre suivant.

Néanmoins, la recherche d'une écriture impressionniste engendre également un problème d'ordre esthétique ; cela est particulièrement manifeste en ce qui concerne l'entreprise de « justification » essentielle à Ford, telle qu'il la présente par exemple dans un article sur l'impressionnisme paru dans le numéro *Poetry and Drama* de juin-décembre 1914. Après avoir souligné combien la création de l'illusion est essentielle dans son esthétique, Ford affirme :

In order to produce an illusion you must justify; in order to justify you must introduce a certain amount of matter that may not appear germane to your story or your poem. Sometimes, that is to say, it would appear as if for the purpose of proper bringing out of a very slight Impressionist sketch the artist would need an altogether disproportionately enormous frame; a frame absolutely monstrous¹.

Ford ne cesse d'insister dans ses écrits critiques sur l'importance que l'écrivain doit porter à l'agrément du lecteur ; or, il reconnaît ici que certaines de ses digressions, certains ajouts périphériques à l'intrigue, prennent des dimensions « monstrueuses ». Il ne nous appartient pas de trancher sur le caractère plaisant ou non de son écriture, puisqu'une telle appréciation variera selon la sensibilité du lecteur ; mais il est extrêmement significatif que Ford lui-même ne soit que partiellement satisfait du résultat de ses principes esthétiques. Ce tiraillement est symptomatique de l'oscillation de l'auteur entre une esthétique traditionnelle et une esthétique plus novatrice, qui remette en question la classification du beau et du laid selon un critère d'agrément.

À travers la mise en pratique de l'impressionnisme semble donc se négocier la transition entre tradition et modernité ; si la transition ne semble pas aller jusqu'à son terme, c'est tout au moins à l'épreuve de ce projet esthétique que le dilemme entre tradition et modernité se donne à sentir. En raison de l'aporie sur laquelle débouche l'impressionnisme littéraire, l'écriture oscille entre l'application des principes impressionnistes et une esthétique qui se laisse qualifier plus aisément de moderniste. Mais la faillite — relative — du rattachement à l'impressionnisme est rachetée par la fidélité du texte au projet esthétique de Ford, projet qui prolonge et dépasse la théorie de l'impressionnisme. De fait, si l'orientation la plus manifeste du texte est l'impressionnisme littéraire tel que Ford le définit dans ses ouvrages théoriques, l'écriture dans *Parade's End* déploie cependant un éclectisme qui confère à l'esthétique de Ford des orientations multiples. Cet éclectisme, nous le verrons, constitue lui-même une forme d'authenticité au projet esthétique de Ford.

1. FORD, « On Impressionism », *op. cit.*, p. 44.

Éclatements et torsions du texte

Parade's End s'appréhende comme un texte extraordinairement complexe et contradictoire. Le premier volet de cette étude a révélé comment la reproduction idéologique du passé, pour attrayante qu'elle puisse paraître, devenait stérile et inquiétante lorsqu'elle était poussée à son extrême ; de même, dans le chapitre cinq consacré à l'impressionnisme littéraire, l'écriture de l'empreinte, théorisée et pratiquée par Ford, s'est avérée aporétique. Mais c'est de cette confusion même qu'émerge une structure, comme Max Saunders l'a mis en évidence :

Parade's End describes a period of complex muddle and confusion. In V. S. Pritchett's elegant paradox, « Confusion was the mainspring of his art as novelist. He confused to make clear. » Part of the great achievement of *Parade's End* is to let order from confusion spring. Its palimpsest of plots and motives is always on the verge of incoherence ; it perpetually appears about to repeat, to contradict itself, or to digress. Yet, as in the magisterial command of syntax, there is always an architectonic intelligence at work, holding together the glinting and jarring details, fusing clarities of detail into clarity of design¹.

Puisque l'idéal d'une réflexion parfaite du passé s'est révélé stérile du point de vue thématique et aporétique du point de vue formel, le mouvement de réflexion, qui au premier abord semblait celui privilégié par le roman, est infléchi par un mouvement de diffraction. Pour paraître aléatoire et confus, le principe kaléidoscopique qui se dégage alors, et qui a été largement mis en évidence par Sara Haslam, peut néanmoins s'envisager comme la véritable dynamique structurelle du roman. Cependant, ce principe même peut sembler infléchi, voire mis en crise par les modalités de l'écriture.

L'évolution et le tiraillement idéologiques des personnages sont parallèles à ceux du roman tout entier, partagé entre hérédité et

1. SAUNDERS, *op. cit.*, p. 220-221.

innovation. Ce dilemme peut donc également se lire de façon méta-textuelle : Ford Madox Ford, s'interrogeant sur la nécessité de conventions et de principes, semble hésiter constamment dans son écriture entre la tentation d'une plus grande liberté formelle et le respect pour l'héritage esthétique dont il est issu. Son écriture se caractérise par un éclectisme qui semble précisément épouser le mouvement temporel général de va-et-vient entre le passé et le présent : tout en voulant s'inscrire au sein d'une tradition dont il reconnaît l'influence sur son œuvre, Ford est cependant ouvert aux expérimentations artistiques de son temps. L'entreprise artistique de *Parade's End* s'apparente de la sorte à un collage d'esthétiques diverses. La remise en question des acquis du passé au profit d'une attitude ouverte au futur est par conséquent au cœur de *Parade's End*, à tous les niveaux de l'œuvre.

Ainsi, bien que le texte nous soit apparu au premier abord comme résolument et implacablement fondé sur un principe d'éternel retour en ce qui concerne l'intrigue, la construction et l'écriture, l'écartèlement formel et thématique constaté au chapitre précédent débouche sur l'éclatement et la fragmentation. Ceux-ci sont la conséquence du principe d'intégrité de l'écriture de Ford : de même que Tietjens s'attache à préserver son intégrité morale durant la guerre (« *the thing is to be able to stick to the integrity of your character, whatever earthquake sets the house tumbling over your head* » [NMP 454]), de même, le texte entend demeurer authentique à lui-même, fût-ce au prix d'une incohérence de surface. Le texte ne demeure vrai à lui-même que dans l'instabilité.

1 Fragmentation du texte, éclatement des intertextes

1.1 Fragmentations textuelles

1.1.1 Une temporalité éclatée

L'ambivalence temporelle que nous avons mise en évidence chez les personnages lors du premier volet de cette étude est aussi le lot de la narration tout entière. Si la figure la plus saillante y est l'analepse, opérateur du retour en arrière, comme nous l'avons analysé aux deux chapitres précédents, le récit est également émaillé de prolepses annonciatrices d'événements à venir, et dont l'ampleur temporelle est plus ou moins grande. Celles-ci concernent principalement deux motifs : celui de la relation amoureuse entre Tietjens et Valentine et celui de la guerre. Dans les premières pages du chapitre où Valentine est pré-

sentée (après sa première apparition sur le terrain de golf, où elle ne semblait être qu'un personnage adventice, rapidement brossé), celle-ci déclare à Mrs. Duchemin : « *the right man for me, when he comes, will be a married man* » (SDN 83), prédisant ainsi la suite des événements. Cette prophétie est encore prolongée par Mrs. Wannop lorsqu'elle affirme à Tietjens : « *Of course, I back Valentine through thick and thin. I'd back her if she lived with a married man or had illegitimate children* » (SDN 123). Au cours de la même journée, Valentine et Tietjens se trouvent coincés ensemble dans une barrière en forme de V, destinée à laisser passer du bétail un animal après l'autre, et opportunément désignée sous le terme de « *kissing-gate* » en anglais. La prolepse est ici lexicale — elle réside dans le vocable même, et Valentine, loin d'y voir un signe, évoque précisément la polysémie du terme pour en souligner l'absurdité dans la situation présente :

They were jammed in together : face to face, panting ! An occasion on which sweethearts kiss in Kent : the gate being made in three, the inner flange of the V moving on hinges. It stops cattle getting through, but this great lout of a Yorkshireman didn't know, trying to push through like a mad bullock !
(SDN 109)

La situation est indéniablement burlesque, comme Valentine le souligne à travers les termes « *great lout of a Yorkshireman* » et « *mad bullock* » ; mais dans le même temps, le choix lexical de « *kissing-gate* » introduit une perspective bien différente, voire opposée, en annonçant en filigrane la relation amoureuse qui va se dessiner entre les deux personnages. Le terme « *kissing-gate* », dont le sens usuel connote la lourdeur puisqu'il renvoie au bétail — « *mad bullock* » —, mais dont le sens littéral est sentimental, concentre ainsi deux perspectives opposées : l'antipathie présente de Valentine et l'amour à venir entre les personnages. Dans la même veine lexicale, il se produit une sorte d'anadiplose entre la fin de la première partie et le début de la deuxième partie de *A Man Could Stand Up*—. La première partie s'achève sur ces mots prononcés par Valentine : « *We've no means of knowing where we stand nowadays !* » (AMCSU 542), et la partie suivante commence ainsi : « *Months and months before Christopher Tietjens had stood [...]* » (AMCSU 543, mes italiques). La situation de Valentine et celle de Tietjens sont ainsi reliées malgré les différences fondamentales de temps et d'espace qui les séparent, outre la division instaurée par les deux parties du volume auxquelles elles sont respectivement rattachées. Le verbe « *stand* » fait bien sûr également écho au titre du

volume. Cet usage très calculé du lexique illustre combien le texte est généré de sorte à rayonner dans diverses directions.

Dans la première partie de *Some Do Not . . .* les prolepses sont également nombreuses pour annoncer la guerre qui éclatera quelques années plus tard. Le Général Campion occupe un rôle secondaire mais incontestable au sein de l'intrigue, et, comme nous l'avons vu au cours du premier chapitre, les métaphores militaires sont nombreuses : la maison de golf est ainsi assimilée à un mess d'officiers. De manière plus frappante encore, le Général Campion, dans un accès de colère, envisage — d'une façon purement rhétorique — d'avoir un jour Tietjens sous ses ordres : « *The General had ended up by shouting... really shouting : "By God ! If I ever get you under my command..."* » (SDN 186). Or, c'est précisément ce qui adviendra lorsque Tietjens s'engagera dans l'armée. De même, une conversation entre les deux frères Tietjens amorce un thème qui sera essentiel dans les deux romans centraux de la tétralogie :

« Things *are* said against me. I don't know why. »

« Because, » Mark said with emphasis, « you treat these south country swine with the contempt that they deserve. They're incapable of understanding the motives of a gentleman. If you live among dogs they'll think you have the motives of a dog. What other motives can they give you ? » He added : « I thought you'd been buried so long under their muck that you were as mucky as they ! » (SDN 214)

La mention de la boue, « *muck* », par Mark, annonce la phobie obsessionnelle de son frère cadet pour la boue lorsqu'il sera envoyé au front, dans le deuxième roman de la tétralogie, *No More Parades*. La phobie de la boue concerne tout autant le sens figuré de l'opprobre public, que son sens propre, dans les tranchées. Quand il évoque la vie au front, Tietjens pense invariablement à l'omniprésence de la boue dans le cadre des tranchées : « *It was the fear of the mud that was going to obsess him* » (NMP 486). Dans ce volume, il songe de même au sens figuré de la boue : « *[Sylvia] threatened to ruin me; to ruin me in the Army; to drag my name through the mud* » (NMP 345). La vision exprimée par Mark de son frère enfoui sous la boue des ragots prophétise un passage crucial du troisième roman, au cours duquel une explosion engloutit Tietjens dans la boue jusqu'à la taille. Le texte offre ainsi *a priori* une perspective sur l'événement à venir et nous alerte, plus de deux cents pages en amont, sur sa valeur symbolique.

Certaines prolepses laissent entendre le dénouement du roman, comme cette pensée de Valentine : « *You might arrive anywhere — at county families taking to trade; gentlefolk selling for profit!* » (AMCSU 511). Cette phrase annonce ce à quoi précisément Tietjens — le dernier Tory — est finalement destiné dans le dernier tome : le commerce et le profit.

Les prolepses ont parfois une portée temporelle plus limitée, anticipant un événement qui se produira à l'intérieur de la même partie : au chapitre six de la première partie, bien que Tietjens et Valentine redoutent d'être surpris ensemble par le Général Campion, cette peur se révèle infondée sur l'instant (il ne s'agit que de Mrs. Wannop [SDN 108-109]); mais elle annonce l'accident sur lequel se clôt cette première section de *Some Do Not . . .*, lorsque la voiture du Général Campion percute le cheval de Tietjens et Valentine : l'appréhension initiale des deux personnages s'est finalement matérialisée, mais à retardement.

La narration ne fonctionne donc pas entièrement sur un mode rétrospectif. S'il semble principalement tourné vers le passé — ainsi que, de façon réflexive, vers son *propre* passé —, le texte pointe aussi vers sa suite. Les signes annonciateurs de la guerre à venir, dans la première partie du roman, confèrent à la narration une portée supplémentaire. Le lecteur est entraîné dans ce mouvement d'anticipation, et doit rattacher les bribes de récit à des événements passés tout autant qu'anticiper leur relation à des événements à venir. La narration se construit en réseau, tissant et retissant les événements dans des directions opposées. Le maniement des temporalités rejoint alors pleinement une pratique que Nicholls définit comme propre au « *high modernism* » : « *This strand of modernism casts the self as the bearer of a troubled history and makes writing a medium in which different temporalities intersect*¹. » De même, Lodge estime que l'usage pluridirectionnel des temporalités constitue un trait commun à de nombreuses esthétiques modernistes :

Modernist fiction eschews the straight chronological ordering of its material. [...] It tends towards a fluid or complex handling of time, involving much cross-reference backwards and forwards across the chronological span of the action².

1. Peter NICHOLLS, *Modernisms*, Berkeley : University of California Press, 1995, p. 252.

2. David LODGE, *op. cit.*, p. 46.

Mais à force de vibrer entre passé et futur, le temps de la narration en arrive parfois à se pétrifier. Ce phénomène est figuré dans l'épisode final de la première partie, lors du heurt entre la charrette de Tietjens et Valentine et la voiture du Général Campion : la collision d'un véhicule appartenant au passé et d'un véhicule symbolisant l'ère moderne provoque une suspension de la temporalité, figurée par la vision du cheval, figé dans son mouvement de cabrage : « *The cart turned up, the horse emerged from the mist, head and shoulders, pawing. A stone sea-horse from the fountain of Versailles! Exactly that! Hanging in air for an eternity* » (SDN 139). Cet instant représente aussi pour Tietjens la collision de ses valeurs passées (emblématisées par sa détermination à ne pas abandonner Sylvia) et de ses velléités de révolte contre ces exigences, velléités que la rencontre avec Valentine a fait naître ou tout au moins affleurer à sa conscience. Valentine représentant l'avenir, cet instant de suspension du temps figure également le point de communion entre deux rapports au temps en apparence diamétralement opposés : celui de Tietjens, tourné vers le dix-huitième siècle, enfermé dans une relation stérile avec une femme qu'il estime caractérisée par une qualité mortifère (« *sheer efficiency in killing* » [SDN 128]); et celui de Valentine, tournée vers l'avant, et douée selon Tietjens d'une vertu créatrice (« *constructive desire* » [SDN 128]). Pris en étau entre deux mouvements contradictoires, l'un vers le passé et l'autre vers le futur, l'esprit de Tietjens se fige dans un éternel présent : « *hanging in air for an eternity* ». C'est en effet la *perception* du cheval par Tietjens qui nous est présentée, et non le mouvement objectif de l'animal ; c'est en vérité la conscience de Tietjens qui s'est figée. La scène peut faire songer à une confrontation similaire entre le cheval et la machine, dans *Women in Love*¹ : sous le regard de Gudrun et Ursula, Gerald, le magnat industriel, impose à sa jument d'assister au passage d'une locomotive hurlante :

The locomotive, as if wanting to see what could be done, put on the brakes, and back came the trucks rebounding on the iron buffers, striking like horrible cymbals, clashing nearer and nearer in frightful strident concussions. The mare opened her mouth and rose slowly, as if lifted up on a wind of terror. [...] But Gerald leaned forward, his

1. Il n'est pas improbable que Ford ait eu à l'esprit le roman de D.H. Lawrence : Ford fit publier des textes de ce dernier dans *The English Review* et contribua ainsi largement à sa découverte sur la scène littéraire londonienne. À ce sujet, on peut consulter la monographie de Max SAUNDERS : *Ford Madox Ford, A Dual Life*, volume I, *op. cit.*, p. 246-249.

face shining with fixed amusement, and at last he brought her down, sank her down, and was bearing her back to the mark. But as strong as the pressure of his compulsion was the repulsion of her utter terror, throwing her back away from the railway, so that she spun round and round, on two legs, as if she were in the centre of some whirlwind. [...] Gudrun could see the whole scene spectacularly, isolated and momentary, like a vision isolated in eternity¹.

Ici aussi, la confrontation violente entre animal et machine, passé et modernité, provoque l'impression d'un temps figé dans la conscience de la spectatrice Gudrun.

Prolepses et analepses sont certes présentes dans nombre de romans sans être déroutants ni déboucher sur une esthétique moderniste ou même innovatrice. Mais chez Ford, celles-ci ne font pas qu'émailler un récit qui serait généralement linéaire : ce sont elles au contraire qui charpentent la narration. La linéarité n'est présente que par bribes ; elle est constamment brisée, fragmentée par des retours en arrière opiniâtres ou des projections vers l'avant. Nous n'avons jamais affaire à un déroulement continûment linéaire, mais plutôt à une multiplicité de fragments appartenant à des temporalités différentes qui ne cessent de se croiser et se recroiser.

1.1.2 Une écriture-collage

Bender établit une corrélation entre la technique impressionniste de Ford et son usage du collage : l'activité de la conscience focalisatrice, traitant une foule d'impressions diverses au même instant, s'apparente en effet au processus du collage. Ford utilise une métaphore liée aux technologies de son époque pour évoquer ce phénomène :

Impressionism began with the — perhaps instinctive — discovery [...] that the juxtaposition of the composed renderings of two or more exaggerated actions or situations may be used to establish, like the juxtaposition of vital word to vital word, a sort of frictional current of electric life that will extraordinarily galvanize the work of art in which the device is employed².

Les principes essentiels du collage se trouvent présents dans cette déclaration : des éléments disparates — les impressions suscitées par

1. D. H. LAWRENCE, *Women in Love*, 1920, Harmondsworth : Penguin, 2000, p. 111-112.

2. Ford Madox FORD, *The March of Literature from Confucius to Modern Times*, dans BENDER, *op. cit.*, p. 41.

des situations diverses — sont extraits de leur contexte habituel et juxtaposés pour former un ensemble inattendu. Cette association insolite de fragments isolés engendre selon Ford un surcroît de création, une dynamique qu'il qualifie d'« électrique ». La métaphore est indéniablement moderniste et peut faire songer à la fascination futuriste pour l'énergie électrique de certains écrits de D.H. Lawrence¹. Les fragments ainsi assemblés ont plus de force que s'ils étaient pris isolément. Or, le procédé pictural- du collage procède de la même façon. Ainsi, dans la composition *Verre et bouteille de Suze* réalisée par Picasso en 1912, l'étiquette décollée d'une bouteille est combinée à la peinture pour créer un ensemble dynamique : sans la juxtaposition de ce fragment hétérogène, de ce papier extrait du monde réel, les zones de peinture lisse ne suffiraient pas à référer aux éléments du titre, un « verre » et une « bouteille de Suze ». Les plages de peinture acquièrent relief et sens grâce à l'élément étranger, hétéroclite, auquel elles sont juxtaposées. Cette démarche correspond à la description circonstanciée du fonctionnement du collage que propose Todd Bender :

The artist first extracts a fragment from its normal context, for example by tearing a strip from a newspaper or from an advertisement. Fragmented bits of reality thus become « defamiliarized » and the viewer is compelled to look « harder », to pay attention to qualities in the fragment which might normally be taken for granted or overlooked, if it stood in its usual context. The defamiliarized fragments are then pasted together in a new configuration, in a fresh and unexpected juxtaposition, so as to create an incremented total meaning far greater than the meanings of the fragments considered separately. Ford's impressionist texts form verbal collages similarly².

Chez Ford, le collage est avant tout temporel. La juxtaposition des temporalités — « *layer[ed] levels of remembered past-, fictive present, and fantasized future*³ » — est parfaitement illustrée dans une phrase décrivant l'impression de Valentine face à un sourire de Sylvia : « *Valentine could not be sure whether it [i.e. Sylvia's smile] was kind, cruel, or merely distantly ironic* » (SDN 254). L'adjectif « *kind* » correspond à l'impression que Valentine a éprouvée quelques instants auparavant, en ren-

1. Les références à l'électricité sont légion dans les romans, les nouvelles et les écrits théoriques de D. H. Lawrence. « *Ideas are like the little electric batteries of a flash-light, in which a certain amount of energy is stored, which expends itself and is not renewed.* » D. H. LAWRENCE, « Introduction to Pictures », *Late Essays and Articles*, Cambridge : Cambridge University Press, 2006, p. 171.

2. BENDER, *op. cit.*, p. 44.

3. *Ibid.*, p. 40.

contrant Sylvia pour la première fois ; « *cruel* » reprend l'impression qu'avait Valentine de Sylvia avant de la rencontrer, à travers les propos d'autres personnages à son sujet. Le syntagme « *distantly ironic* » introduit une nouvelle nuance, un éclairage inédit sur le personnage. L'image vibre de reflets venant de toutes les directions. C'est également un collage de différentes *techniques* qui se déploie ici : cette scène, durant laquelle Mrs. et Miss Wannop font la connaissance de Sylvia avec une grande émotivité (Mrs. Wannop embrasse Sylvia et Valentine pleure d'émotion, *SDN* 251), rappelle des épisodes de romans sentimentaux du dix-neuvième siècle ; en revanche, l'hésitation ultérieure de Valentine quant à la véritable expression du visage de Sylvia donne une dimension cubiste au portrait de cette dernière : de même que les visages de femmes de Picasso sont donnés à voir à la fois de profil et de face (comme *Dora Maar*, peint en 1937), de même Sylvia est montrée simultanément à partir de plusieurs perspectives différentes. La sentimentalité dans laquelle il peut être facile de s'installer (« *which might normally be taken for granted or overlooked, if it stood in its usual context*¹ »), est remise en perspective en étant juxtaposée à une vision bien plus inhabituelle. Nous avons ici affaire à un collage d'esthétiques disparates. Ce procédé mime le fonctionnement de l'intrigue tout entière : l'action est montrée à partir de plusieurs points de vue divergents, et le « tableau » est créé dans l'esprit du lecteur, qui combine ces diverses perspectives. La notion de cubisme comporte certes des limites dans la représentation fordienne — Ford s'est d'ailleurs défendu de cette appartenance —, mais elle est au moins suggérée. Le concept d'impressionnisme littéraire bouge au point de faire songer au cubisme, même si la représentation n'est jamais pleinement cubiste : le cubisme implique en effet une fixation de la représentation qui n'est certainement pas applicable à l'écriture de Ford. Celui-ci a pris soin de souligner la différence entre cubisme et futurisme dans son article « *On Impressionism* » :

You will observe [...] that you will have produced something that is very like a Futurist picture — not a Cubist picture, but one of those canvasses that show you in one corner a pair of stays, in another a bit of the foyer of a music hall, in another a fragment of early morning landscape, and in the middle a pair of eyes, the whole bearing the title of « *A Night Out* »².

1. *Ibid.*, p. 44.

2. FORD, « *On Impressionism* », *op. cit.*, p. 42.

Cette description correspond à la fragmentation représentationnelle qui caractérise la scène de *Some Do Not . . .* décrite plus haut. La différenciation opérée par Nicholls entre futurisme et cubisme est ici pertinente :

[W]hile the Futurist ideal was one of constant movement, the Cubist interest to simultaneity led to a freezing of time so as to explore the interlocking of multiple perspectives. Cubist simultaneism thus implied a certain *analytic* grasp of experience, as opposed to what was seen as the Futurist immersion in the flux of mere sensation¹.

Todd Bender souligne également la fonction essentielle du *cadre* dans toute œuvre de collage. Pour faire sens, le collage prend nécessairement place au sein d'un cadre plus large. Ce fonctionnement mérite d'être rapproché de l'esthétique vorticiste promue par Wyndham Lewis, ami de Ford. Ford contribua d'ailleurs au premier numéro de la revue *Blast*. Comme le nom de cette revue le suggère, la représentation vise l'explosion ; mais, de même que cette esthétique est canalisée dans une direction particulière, puisqu'elle donne lieu à une revue et à un manifeste, de même, la représentation éclatée demeure néanmoins contenue dans un cadre qui la contient, la recompose et l'informe. L'art pictural de Wyndham Lewis que l'on peut voir par exemple sur la couverture du second numéro de *Blast*², participe d'ailleurs de ce même principe : l'explosion est contenue dans les limites du cadre, dont les épaisses lignes noires font partie intégrante de la gravure (voir page suivante).

Dans *Parade's End*, ce cadre est temporel : les juxtapositions d'impressions ayant lieu à des moments différents sont enchâssées dans un cadre narratif supérieur. C'est ce qui se produit par exemple à l'ouverture de la deuxième partie de *Some Do Not . . .*, lorsque la combinaison de pensées et de réminiscences plus ou moins lointaines de Sylvia se déroule au sein de l'intervalle pendant lequel elle se lève et va rejoindre Tietjens à l'autre bout de la table. Le texte livre une combinaison d'écritures disparates empruntées à diverses périodes ; le style fordien, d'une facture dépouillée des marqueurs canoniques de l'innovation tels que la littérature les a identifiés, est utilisé au sein d'une structure qui est, elle, pleinement expérimentale. C'est par la décon-

1. NICHOLLS, *op. cit.*, p. 113.

2. La couverture du numéro est visible sur archive.org : <https://archive.org/details/BlastNo.2>

textualisation d'éléments attendus au sein d'un cadre inattendu que Ford marie techniques traditionnelles et techniques « modernistes ».

1.2 Les traces éparses de l'intertexte¹

Le paradigme du collage se prête par ailleurs à la pratique intertextuelle de *Parade's End*. « Tout texte se construit comme mosaïque de citations² » : *Parade's End* n'échappe certainement pas à cet axiome de Julia Kristeva. Chez Ford, les citations plus ou moins explicites, et, issues d'horizons littéraires multiples, vibrent les unes au contact des autres, et chacune au contact du texte de *Parade's End*. Elles ne cessent d'imprimer au texte des impulsions différentes. Les allusions littéraires enrichissent le texte de ramifications infinies ; elles approfondissent le sens et confèrent à l'œuvre une dimension temporelle supplémentaire. Ici encore, le texte procède par ressacs, opérant un va-et-vient perpétuel entre intertexte traditionnel et intertexte moderniste.

1.2.1 Un texte héritier

De même que la narration ne cesse de se tourner vers le passé et l'héritage des personnages, l'écriture accomplit un retour incessant vers son ascendance. Ici encore, c'est en puisant dans l'avant du texte que l'écriture s'oriente vers la modernité. À la lecture de *Ulysses* (et dans un article dont le titre lui-même, « Contrepoints joyciens », porte la promesse d'une pertinence toute particulière pour le texte de Ford, à la lumière du paradigme musical dont nous avons découvert la prégnance au chapitre quatre), André Topia analyse avec limpidité cette relation dynamique entre héritage et modernisme :

[Depuis la fin du XIX^e siècle,] le texte littéraire s'inscrit [...] toujours davantage dans un rapport avec la multitude des autres textes qui y circulent. Devenu le réceptacle mouvant [...] d'un hors-texte qui le parcourt et l'informe, il cesse d'être un bloc fermé sur des frontières stables et des instances d'énonciation claires. [...] À la lecture linéaire se substitue une lecture en traversées et en corrélations, où la page écrite n'est plus que le point d'intersection de strates provenant de multiples horizons³.

1. Le titre fait écho à l'article de RIFFATERRE, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, Paris : octobre 1980.

2. Julia KRISTEVA, *Semeiotikè. Recherche pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, 1969, p. 85.

3. TOPIA, *op. cit.*, p. 351.

L'aspect intertextuel n'est certes jamais absent d'une œuvre littéraire ; mais il est particulièrement appuyé dans *Parade's End*, au point de devenir un trait fondamental de la tétralogie. De même que les personnages se définissent avant tout par leur ascendance et leurs traditions, le roman place au premier plan sa propre inscription au sein d'une lignée. Peter Nicholls met en lumière le lien qui s'établit entre les *habitus* sociaux et le respect quasi sacré pour la tradition artistique dans l'Angleterre du début du vingtième siècle : « *“art” provides the collective representations of a “private life” which is founded in the rituals of imitation*¹. » C'est ce qui explique pourquoi, à la différence d'autres courants modernistes de l'Europe continentale qui se définissent avant tout en rupture avec la tradition, le modernisme des « Hommes de quatorze » reconnaît ouvertement la tradition littéraire au sein de laquelle il prend nécessairement place :

Neither Britain nor America possessed a powerful *academic* culture on the European model, and this may explain why these writers felt little direct hostility towards art as an institution and, accordingly, no desire to dissolve the boundaries between art and life. [...] Here the « new » was a highly equivocal category, since cultural renovation was frequently projected as a *return* to the values of a previous age (the 19th-century Pre-Raphaelites, Britain's first real avant-garde, had already sketched this model of cultural decline and a compensatory « return »). [...] In contrast to Futurism and its derivatives, [Anglo-American] modernism sought to correct the apparently amnesiac tendencies of modernity by reconnecting it to a valued cultural tradition².

Les échos intertextuels rassemblent auteur, narrateur, personnages et lecteur au sein d'un horizon culturel commun. Mais chez Ford, l'héritage littéraire et plus généralement artistique est d'abord à comprendre au sens littéral : il lui vient de ses ascendants directs — parents, grand-père, oncles et tantes ; cet héritage littéral s'ajoute à l'influence d'autres précurseurs. Le poids de la tradition artistique est ainsi avant tout conditionné par l'enfance et l'héritage intellectuel et artistique de Ford ; et ce poids est si lourd qu'il peut en être débilisant. Le cercle d'artistes et de penseurs rassemblés autour de son grand-père remplissait le jeune Ford d'une admiration mêlée d'effroi et de dénigrement de soi :

1. NICHOLLS, *op. cit.*, p. 252.

2. NICHOLLS, *op. cit.*, p. 163.

To me life was simply not worth living because of the existence of Carlyle, of Mr. Ruskin, of Mr. Holman Hunt, of Mr. Browning [...]. These people were perpetually held up to me as standing upon unattainable heights, and at the same time I was perpetually being told that if I could not attain to these heights I might just as well not cumber the earth¹.

La sommation que Ford percevait d'être digne de son héritage fut cependant loin d'être homogène et univoque : les attentes de son entourage étaient parfois même absolument contradictoires. Selon Ford, les derniers mots que son père mourant lui adressa furent : « *Fordie, whatever you do, never write a book*². » Dans ce même chapitre de *Ancient Lights*, Ford rapporte par ailleurs que son grand-père maternel, le peintre Ford Madox Brown, lui interdit de prendre tout autre office que celui d'artiste sous peine d'être chassé du foyer familial. Entre l'injonction de suivre les pas de ses ancêtres artistes et le terrible interdit paternel d'écrire, le rapport de Ford à l'autorité paternelle comme à celle de la tradition est donc fondamentalement ambivalent. Mais Ford est fasciné par les figures artistiques qui le dominèrent — au sens physique comme au figuré — chez son grand-père ; son œuvre est émaillée de références, d'allusions plus ou moins voilées et d'hommages à la génération qui le précède. Le texte de *Parade's End* est donc imprégné, voire saturé de l'influence du passé littéraire et artistique dont il est issu.

L'influence littéraire la plus évidente est celle du dix-huitième siècle. Dès la première conversation du roman, Tietjens en affirme la supériorité : « *There has been nothing worth reading written in England since the eighteenth century except by a woman* » (SDN 19). La fascination de Tietjens pour l'esthétique et l'idéologie du dix-huitième siècle a déjà été analysée dans le premier volet ; il semble qu'à cet égard la déférence du personnage rejoigne celle de l'auteur. La tétralogie peut dans une certaine mesure se concevoir selon les lignes du modèle du *Bildungsroman* apparu en Allemagne au dix-huitième siècle. On y trouve en effet l'évolution d'un personnage de la jeunesse (Tietjens a vingt-six ans lorsque s'ouvre *Some Do Not*) à la maturité (Marie-Léonie le décrit ainsi dans *The Last Post* : « *with an awful lot of silver in his hair... What age was he? Forty? Forty-three?* » (LP 763) ; de la naïveté de l'élève modèle d'une école anglaise (« *the English public schoolboy* »,

1. Ford Madox FORD, « My Fate Settled », *Ancient Lights*, dans *Memories and Impressions*, Penguin : Harmondsworth, 1979, p. 28.

2. *Ibid.*, p. 67.

NMP 490) à la renonciation de la perfection, l'acceptation sereine des dysfonctionnements du monde et de l'inanité des règles idéologiques arbitraires. L'apprentissage de Tietjens se fait au contact d'un monde hostile dans lequel ses idéaux ne sont pas reconnus.

Pour satisfaisante qu'elle puisse paraître au premier abord, cette analogie a cependant d'inéluctables limites. Si *Parade's End* est un roman d'apprentissage en ce qui concerne les trois premiers volumes, le volume final apporte à cette interprétation un contrepoint ironique. Tietjens est absent de l'action, arpentant l'Angleterre à la recherche d'antiquités à vendre à des amateurs américains, absorbé dans une quête pleinement matérialiste. Il semblerait que Ford n'ait posé ce jalon intertextuel que pour le saper, et s'en rire, dans ce pied de nez généralisé que constitue le dernier tome de la tétralogie.

La présence de l'intertexte dans *Parade's End* est de fait — on ne s'en étonnera pas — loin d'être univoque. L'incipit peut ainsi se lire comme un défi aux conventions narratives traditionnelles, selon lesquelles le récit doit normalement *s'achever* sur un mariage. Ici, le récit s'ouvre sur l'annonce de l'échec d'une union conjugale : à l'ouverture du roman, le mariage de Tietjens et Sylvia a déjà eu lieu et échoué, Sylvia a quitté le domaine de son époux ; et cette crise même a déjà été résolue, puisque Tietjens vient d'apprendre par télégramme le retour imminent de Sylvia après sa fuite avec Perowne. La narration s'effectue donc à rebours du schéma attendu. Les opérateurs classiques de mise en fiction ont pris place *avant* le début de la narration.

À l'hommage indubitable, quoique mesuré, porté à une littérature du dix-huitième siècle, on peut opposer des sous-discours intertextuels nettement plus négatifs. À l'autre extrémité du spectre, en effet, le personnage de Sylvia est ainsi associé à un intertexte qui révulse. Durant la guerre, Sylvia est associée à l'enfermement passéiste des Macmaster, puisqu'elle se retire dans un couvent et lit des romans d'avant-guerre : « *she spends nearly all her time in retreat in a convent reading novels of before the war* » (SDN 232-3). La construction du personnage de Sylvia dans le roman comme un être foncièrement stérile concourt à l'idée que son attitude de repli dans un lieu clos (un couvent) en même temps que dans une époque révolue (« *before the war* ») n'est assurément pas l'attitude privilégiée par la narration, du point de vue thématique autant que littéraire. Cette phrase peut se lire comme une allusion à la nécessité d'adapter le genre romanesque au monde issu de la guerre, sous peine de perdre prise sur le monde dans l'espace comme dans le temps. L'expression « *novels of before the war* » suggère que

la guerre constitue un moment charnière dans l'histoire de l'écriture romanesque. La posture de lectrice de Sylvia constitue un point d'articulation entre l'utilisation idéologique de la littérature, telle qu'elle est pratiquée par les personnages et que nous l'avons abordée dans la première partie de cette étude, et l'usage de l'intertexte, par l'auteur, afin de poser des questionnements esthétiques. De même, puisque les personnages se définissent de manière quasi compulsive à l'aune de modèles littéraires, l'effondrement idéologique décrit en première partie de cette étude s'accompagne inéluctablement d'un démantèlement des *topoi* littéraires.

1.2.2 La mise en crise des *topoi*

Dans *Parade's End* nous est livrée une réécriture ironique de *topoi* majeurs de la littérature anglaise. Le roman tout à la fois pose et déjoue des horizons d'attente.

La chute des valeurs anglaises se trouve figurée entre autres par la déconstruction du paradigme de l'arbre. Celui-ci est développé jusqu'à la caricature. Macmaster décrit Tietjens à Edith Ethel comme étant de bonne souche : « *The most brilliant man in England, of the best stock too. Tietjens of Groby...* » (SDN 103). Tietjens utilise le même idiomme pour décrire les origines de Valentine : « *of good stock, of course : on both sides* » (SDN 128). Mark, l'héritier de la dynastie Tietjens, semble avoir assimilé dans son être même la métaphore de l'arbre, tant la description insiste sur sa ressemblance avec le bois, à travers la couleur de sa peau et la raideur de son port : « *Mark [suggesting] carved wood* » (SDN 199). La première occurrence de cette analogie survient précisément au moment où l'on apprend que le Tietjens senior est mort, et que Mark, le fils aîné, remplace par conséquent son père à la tête de la lignée. Mark semble incarner alors jusque dans son physique la métaphore de l'arbre, de l'aristocrate de souche. Aristocrate *de souche* : l'idiome relie l'authenticité d'une lignée familiale à la métaphore de l'arbre, *topos* de la littérature du début du siècle. Que l'on songe à *Howards End*¹, à *Orlando*², comme à l'œuvre de l'écrivain plus conventionnel Galsworthy, *The Forsyte Saga*³, la figure de l'arbre comme emblème de la tradition, de la dynastie, est fréquemment exploitée et sert même de fil directeur dans la narration : il est

1. E.M. FORSTER, *Howards End*, 1910, Harmondsworth : Penguin, 1989.

2. Virginia WOOLF, *Orlando*, 1928, Ware : Wordsworth, 1995.

3. John GALSWORTHY, *The Forsyte Saga*, 1906, 1920, 1921, Ware : Wordsworth Classics, 1994.

un orme dans *Howard's End*, qui comme le cèdre de Groby, surplombe la maison : « *a very big wych-elm [...] leaning a little over the house*¹. » La métaphore est filée dès le premier paragraphe de *The Man of Property*, le premier volet du triptyque de Galsworthy. Voici comment le narrateur envisage un observateur avisé de la famille Forsyte :

He is like one who, having watched a tree grow from its planting — a paragon of tenacity, insulation, and success, amidst the deaths of a hundred other plants less fibrous, sappy, and persistent — one day will see it flourishing with bland, full foliage, in an almost repugnant prosperity, at the summit of its efflorescence².

La métaphore filée de l'arbre resurgit fréquemment dans la suite de la trilogie galsworthienne, tout comme dans *Parade's End*. Au fil de ce dernier, elle est cependant associée de manière de plus en plus tenace au paradigme de la fissure et de la faille, et de son corrélat : l'effondrement de l'arbre emblème de la dynastie, comme de la façade que représente la société. Ainsi, au moment où Mark reconnaît la filiation entre Christopher et le fils de Sylvia, il entremêle ce constat d'une méditation sur l'arbre de Groby :

Well, he, Mark, was apparently now conceding that this boy was probably his brother's son. A real Tietjens after all was to reign over the enormously long, grey house behind the fantastic cedar. The tallest cedar in Yorkshire ; in England ; in the Empire.... He didn't care. [...] He [Young Mark] was undoubtedly like his father. (LP 732)

Cependant, c'est à cet instant même où la topique de l'arbre semble coïncider parfaitement avec la perpétuation de la dynastie que le jeune homme parle de le couper :

« the great tree... It darkens the windows... »
Mark said : « Aha ! » to himself. Groby Great Tree was the symbol of Tietjens. For thirty miles round Groby they made their marriage vows by Groby Great Tree. In the other Ridings they said that Groby Tree and Groby Well were equal in height and depth one to the other.

Au moment précis où il est menacé, Groby Great Tree est décrit le plus explicitement comme un emblème de perpétuation sociale et de stabilité parfaite. Cependant, Mark senior lui-même concède le caractère ridicule et forcé du symbole :

1. FORSTER, *Howards End*, *op. cit.*, p. 19.

2. GALSWORTHY, *op. cit.*, p. 3.

Christopher set great store by the tree. He was a romantic ass. Probably he set more store by the tree than by anything else at Groby. He would pull the house down if he thought it incommoded the tree.

(LP 732-733)

Par-là même, Mark désamorce pour le lecteur la puissance du symbole au moment même où il en démontre l'importance pour les personnages.

Le dégonflement des *topoi* littéraires passe aussi de manière essentielle par l'anti-histoire d'amour entre Tietjens et Valentine. Celle-ci constitue un contrepoint ironique à la relation stéréotypée entre Macmaster et Edith Ethel Duchemin, décrite dans la première partie. Ce n'est pas simplement d'un point de vue idéologique et social que la relation entre Tietjens et Valentine est « moderne », inédite ; elle est également inaccoutumée du point de vue narratif. Comme dans les romans de D.H. Lawrence, rien ne prépare les personnages ni par conséquent le lecteur aux sentiments dont ils finissent par prendre conscience. Comme les personnages centraux de *Women in Love* — Gudrun et Gerald, Ursula et Birkin —, Valentine et Christopher ne peuvent retracer le moment où leur antipathie, voire leur animosité, se mue en affection. Le terme même d'affection semble lui-même hasardeux, tant les personnages ont de réticence à formuler et à laisser transparaître leurs sentiments. Le « dénouement » de leur relation est décrit à la fin de *A Man Could Stand Up*—, dans ce qui est supposé être la scène type de la réunion des amants, au terme des maintes péripéties des trois premiers volumes. Le lecteur ne referme pourtant pas ce volume avec le sentiment d'un « *happy ending* ». La culmination n'a pas lieu. Non seulement les personnages ne témoignent aucune émotion apparente ; mais ils semblent presque contrits de leur réunion. Tietjens est décrit comme dément et désorienté ; Valentine est tentée plusieurs fois de s'enfuir à toutes jambes de sa lugubre demeure. La conclusion de *A Man Could Stand Up*— est de ce point de vue un *anti-climax* absolu. De même, la relation entre Valentine et Tietjens dans le volume qui peut être considéré comme l'épilogue de la tétralogie, *The Last Post*, est loin d'être idyllique. Même si les personnages sont désormais officiellement réunis, Tietjens est absent et Valentine ne cesse de récriminer piteusement sur des problèmes matériels — une carence en sous-vêtements, notamment — dont Tietjens ne s'aperçoit pas et dans lesquels Valentine est tout entière absorbée.

The Last Post, l'épilogue de la tétralogie, peut de fait se lire comme une parodie grotesque de la résolution attendue d'une histoire d'amour. La trame narrative de la relation amoureuse entre Tietjens et Valentine, l'un des rares fils directeurs qui coure tout le long des quatre romans et qui puisse être clairement identifié et catégorisé par le lecteur au sein de son répertoire, est donc continuellement démontée, désamorcée, par cette stratégie de dérision ; elle finit par déboucher sur une *anti-relation*, au sens de récit comme de lien affectif. En mettant à mal toute la topique attendue d'une relation amoureuse, Ford nous rend toute identification et toute empathie impossible avec ses personnages. Le discours attendu et le discours donné jouent l'un contre l'autre et correspondent à la description proposée par André Topia de l'usage proprement moderniste de la parodie :

Le texte — qu'on hésite alors à appeler original, ou parodie, ou citation — devient un lieu où l'auteur se contente de faire jouer des discours les uns contre les autres, en les détournant toujours légèrement¹.

1.2.3 La parodie comme modalité transitionnelle

L'écriture entreprend donc un processus inverse à l'usage du corpus littéraire par les personnages. Si, comme nous l'avons vu au troisième chapitre, les personnages exploitent la littérature comme un réservoir d'*exempla*, de rôles tout prêts², la narration entreprend au contraire de poser puis de décevoir tout espoir de voir notre horizon d'attente satisfait, nos catégories littéraires usuelles fonctionner. Considérons cette brève évocation par André Topia du rapport entre texte cité et texte cadre :

On peut s'attacher [...] au rapport entre le corpus originel du texte emprunté et la version de ce texte telle qu'elle apparaît une fois remodelée au sein d'un nouveau contexte (l'écho n'est pas répétition, la réutilisation n'est pas restitution³).

Pour les personnages de *Parade's End*, la « réutilisation » se veut précisément « restitution », car le contexte est recréé (bien qu'artifi-

1. TOPIA, *op. cit.*, p. 352.

2. Voir André Topia, déjà cité au troisième chapitre : « Toute la littérature antérieure d'une œuvre est alors conçue comme un vaste réservoir d'exemples (et même d'*exempla*, au sens rhétorique du terme), un répertoire d'accès libre et public découpé en un ensemble de compartiments tout préparés, mine dans laquelle l'écrivain n'aura qu'à extraire le morceau susceptible d'illustrer son propre énoncé. » *Ibid.*, p. 351.

3. *Ibid.*, p. 353.

ciellement) à travers le cadre, les vêtements, la distribution des rôles. Pour Ford qui s'attache à signaler l'artifice de la reconstruction, cette même citation est effectivement remodelée, son usage tourné en dérision, à travers la perspective oblique et ironique offerte par la narration encadrante sur l'œuvre de citation des personnages. La citation est à la fois utilisée dans son mode traditionnel (hiérarchisation du texte cité et du texte citant, intégrité de la citation) par les personnages, et subvertie par la narration encadrante. Nous l'avons vu plus haut d'un point de vue idéologique : Macmaster et Edith Ethel Duchemin mettent perpétuellement en scène des vers de Rossetti, tels que « *Since when we stand side by side* » ; mais la perspective ironique de Tietjens sur leur comportement infléchit le processus citationnel, et par là, livre la vision de l'auteur sur cet intertexte. Les vers sont *restitués* par les personnages, mais *remodelés* par l'ironie du texte. Le lecteur voit se déployer alors une vision anamorphique du texte, ou plutôt des textes. La vision se fait idyllique ou grimaçante selon la perspective frontale ou oblique adoptée face à la citation. Il n'est évidemment pas anodin que le poète cité, Rossetti, soit un oncle par alliance de Ford Madox Ford, oncle dont on connaît l'intimidation paralysante qu'il exerça sur son neveu dans sa jeunesse. L'héritage littéraire ne se contente pas ici d'être figuré.

Ford met donc en scène un usage de la citation et une posture intertextuelle spécifiques à travers ses personnages, mais pour les rejeter à travers son écriture. Ici encore, il s'avère fructueux d'avoir recours à l'analyse extrêmement riche que livre André Topia de l'intertexte parodique moderniste.

Un changement radical s'opère par rapport à la conception classique de la parodie qui maintient un parallélisme scrupuleux entre texte premier et texte second [...]. Le rapport entre texte premier et texte second n'est plus une dichotomie/transposition entre deux composantes agencées différemment, conformément à une rhétorique et une thématique figées, mais il implique un travail de dévaluation des mécanismes de l'écriture. On aboutit à un système de détournement et de contamination par lequel la parodie subvertit le texte de l'intérieur¹.

L'écriture ne cesse en effet de procéder à rebours, posant des horizons littéraires pour les démonter par la suite. L'intertexte dans *Parade's End* n'est pas une fin en soi, mais une (énième) mise à distance du discours esthétique. Il en résulte une incroyable confusion pour

1. *Ibid.*, p. 352.

le lecteur. Où se situe le discours esthétique ? À quel moment faire confiance au texte ? D'une manière singulièrement pertinente pour la problématique de *Parade's End*, André Topia dresse une analogie avec la lignée familiale : « Le moment essentiel est en effet celui où le texte utilisé, extrait de son contexte d'origine, se met à nier la paternité de cette origine et la filiation qui l'y rattache¹. »

Si le texte fordien se laisse parfois difficilement ranger dans les catégories canoniques du modernisme, il s'y identifie cependant pleinement dans le cadre de l'intertexte. L'analyse par André Topia de l'intertexte dans ce canon du modernisme qu'est *Ulysses* rejoint à de multiples reprises le fonctionnement de l'intertexte dans *Parade's End*. Il en va ainsi de la vibration des textes les uns par rapport aux autres :

Le texte bloomien peut être lu comme texte bloqué, conglomérat figé et cloisonné — ou au contraire comme texte mobile, décloisonné, où tout circule sans cesse, chacun des fragments entretenant le même rapport avec le paradigme. [...] Horizontalement, le texte se met à bouger car la technique du montage ne cesse de créer une multitude de configurations mobiles. Verticalement, le texte est informé et vivifié de l'extérieur par un « autre texte » d'où il tire son origine et dont il est une actualisation plus ou moins conforme².

Ce mode de fonctionnement par montage se retrouve particulièrement dans les monologues intérieurs de Tietjens et Valentine au cours du troisième volume, *A Man Could Stand Up*—. Lorsque Valentine est sur le point de retrouver Tietjens le jour de l'Armistice, ses pensées intègrent de manière obsessionnelle des bribes du *Cantique des cantiques*. Mais comme dans les monologues intérieurs de Bloom (« [la] disparition des guillemets est capitale : c'est la suppression de toute marque typographique permettant de distinguer les différentes instances d'énonciation³ »), les textes cités viennent habiter les monologues de Tietjens et Valentine sans marque extérieure, sans guillemet ni italique. Il est parfois impossible de distinguer entre original et citation, de déterminer la paternité de telle ou telle bribe, de la *rattacher* à une source stable. Les fragments d'intertexte sont mouvants, fuyants. En témoigne ce passage de *A Man Could Stand Up*— :

My beloved is mine and I am his ! But she might as well close the door !
She closed the door as delicately as if she were kissing him on the lips.
It was a symbol. (AMCSU 647)

1. *Ibid.*, p. 353.

2. *Ibid.*, p. 355.

3. *Ibid.*

Si l'identification du *Cantique des Cantiques* est aisée, le lecteur peut en revanche hésiter un instant devant l'originalité, la paternité de la phrase : « *She closed the door as delicately as if she were kissing him on the lips* », tant l'analogie est naïve et paraît de ce fait la redite d'un cliché éculé. L'insistance de la part de Valentine sur le symbolisme de ce geste en renforce l'artificialité. Nous pouvons encore suivre l'analyse d'André Topia selon laquelle « l'énoncé le plus personnel prend allure de cliché et le stéréotype le plus éculé se trouve soudain promu au rang de formation originale¹. » Les fragments textuels et intertextuels vibrent les uns au contact des autres. André Topia analyse le pouvoir de revitalisation dont est investi un tel usage de l'intertexte :

Le texte bloomien a cette particularité d'être un texte mort par les énoncés qu'il véhicule, mais extraordinairement réactivé par la manipulation que fait subir à ces énoncés leur architecture, lieu spécifique du travail joycien².

L'usage moderniste de l'intertexte constituerait donc l'antidote à la représentation fossilisée du passé décrite dans la narration. Linda Hutcheon analyse elle aussi le tournant moderniste à travers l'usage de la parodie :

Parody is one mode of coming to terms with the texts of that « rich and intimidating legacy of the past » (Bate 1970, 4). Modern artists seem to have recognized that change entails continuity, and have offered us a model for the process of transfer and reorganization of that past. Their double-voiced parodic forms play on the tensions created by this historical awareness. They signal less an acknowledgement of the inadequacy of the definable « forms » of their predecessors than their own desire to « refunction » those forms to their own needs³.

Le texte entretient un rapport dynamique avec son ascendance qui le garde de toute stagnation. La parodie est le mode textuel par lequel les modernistes parviennent à composer avec leur héritage parfois lourd et leur aspiration à dire un monde nouveau. Chez Ford, il ne s'agit pas d'une dialectique qui déboucherait sur une résolution, mais plutôt d'une tension qui demeure délibérément ouverte. Dans un va-et-vient temporel constant, les fragments intertextuels établissent un dialogue entre passé, présent, et futur littéraires.

1. *Ibid.*, p. 356.

2. *Ibid.*, p. 357.

3. Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody : The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York : Methuen, 1985, p. 4.

2 Le métatexte, ou les torsions du texte

L'inscription au sein de la narration du *Satiricon* de Pétrone constitue un point de jonction entre la satire sociale, l'intertexte parodique, et la mise en abyme métatextuelle. « *Duchemin was quoting snuffingly to [Macmaster] the hot licentiousness of the Trimalchion of Petronius* » (SDN 94) : le fait que le Révérend Duchemin, grand ordonnateur du microcosme social représenté dans la première partie de *Some Do Not . . .*, cite quelques bribes du « Trimalchion » lors du petit-déjeuner offert dans son presbytère, a d'abord fonction de discours oblique, de contrepoint ironique sur le petit-déjeuner proprement dit : la partie du *Satiricon* qui est communément appelée « Trimalchion » fait en effet référence à un banquet où Trimalchion, un esclave affranchi, se livre à un étalage de ses richesses vulgaire et orgiaque au possible. La mise en abyme sociologique se double d'une réflexivité textuelle : l'intertexte pointe ici vers le fonctionnement du roman dans lequel il s'inscrit. Laurent Jenny avance l'idée que l'intertextualité parodique est privilégiée dans des contextes de surcodage stylistique, évoquant précisément Pétrone :

Ce sont les textes les plus strictement ou outrancièrement codés qui donnent matière à la « redite ». Et, pour conforter cette thèse on puiserait, non sans succès, dans l'intertextualité parodique, à des époques diverses. Ainsi, dans le *Satiricon*, lorsque Pétrone place dans la bouche du poète Eumolpe un long poème épique intitulé « La guerre civile », c'est d'abord une parodie du baroque hispanisant de la *Pharsale* de Lucain (forme surcodée) et c'est aussi une parodie de la rhétorique épique en général, car on y retrouve nombre de réminiscences virgiliennes, ce au moment où la rhétorique épique se fige en formules et lieux communs moraux présents à l'esprit de tous¹.

Ford se place ici dans une lignée : celle des écrivains œuvrant au sein d'une époque qu'ils perçoivent comme transitionnelle. L'intertexte débouche alors sur un discours sur les choix d'écriture pratiqués par Ford. Celui-ci ne cesse en effet de nous rappeler le processus de création à la source du texte que nous lisons.

Le métatexte dans *Parade's End* se déploie selon une large palette de nuances : il peut se faire discret et pointer presque comme un jeu vers les techniques du roman. Il surgit parfois de manière plus explicite, et aboutit même à briser l'illusion narrative tant il impose au lecteur

1. Laurent JENNY, « La stratégie de la forme », *Poétique : Intertextualités*, Paris : Seuil, 1976, p. 260.

d'avoir conscience non seulement du processus créatif, mais aussi de la spécificité littéraire de l'œuvre qu'il a sous les yeux. Le discours du texte sur lui-même peut aller jusqu'à la mise en crise du projet esthétique de *Parade's End* — voire peut-être la mise en question de toute création littéraire.

2.1 Réflexivité technique du texte

Le texte pointe à de nombreuses reprises vers les techniques employées par la narration. Patricia Waugh souligne cette insistance du texte sur son propre fonctionnement, l'auteur endossant également le rôle du théoricien littéraire : « *Parody fuses creation with critique to replace, as one observer has remarked, what had become "a matter of course" with what now becomes a "matter of discourse"¹.* » Le métatexte plus ou moins explicite qui parcourt *Parade's End* sert avant tout de discours sur la question d'une narration réaliste dans le contexte des années 1920. Patricia Waugh met en évidence cette fonction de la métafiction :

Metafiction, then, does not abandon « the real world » for the narcissistic pleasures of the imagination. What it does is to re-examine the conventions of realism in order to discover — through its own self-reflection — a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers. In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly « written² ».

Dans *Parade's End* se délivre de fait en filigrane un programme esthétique qui se rattache souvent aux théories de Ford lui-même. Dès la deuxième page, le lecteur averti trouve ainsi des échos frappants à ses écrits critiques : « *to this affair [...] there attached themselves many fine shades* » (SDN 4). D'emblée s'affirme un des termes clés de la théorie du roman énoncée par Ford : le terme « *Affair* », mis en exergue par la majuscule, ne cesse d'être mentionné dans ses écrits critiques comme principe de base de toute narration : « *A Novel was the rendering of an Affair : of one embroilment, one set of embarrassments, one human coil, one psychological progression³* ».

1. Patricia WAUGH, *Metafiction : the Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, 1984, Londres : Routledge, 1996, p. 68.

2. *Ibid.*, p. 18.

3. FORD, *Return to Yesterday*, op. cit., p. 159

D'autre part, le mode de la fugue, dont nous avons vu combien elle pouvait constituer un opérateur à la fois micro- et macrotextuel du roman, est mentionné explicitement par Tietjens. Celui-ci ressent ainsi la superposition et l'entrecroisement de divers fils de pensée qui lui viennent simultanément : « *His mind said at one and the same moment, the two lines running one over the other like the two subjects of a fugue* » (SDN 281). L'image de la fugue est reprise plus loin :

From outside came a continuing, swelling and descending chant of voices ; at times it would seem to be all one laugh, at times one menace, then the motives mingled fugally, like the sea on a beach of large stones. (SDN 319)

Le motif de la polyvalence de Tietjens, de la fragmentation de son esprit en plusieurs activités qui se superposent, renvoie par ailleurs à l'un des principes de l'impressionnisme littéraire tel que Ford l'a défini dans *Joseph Conrad : a Personal Remembrance* :

Your thoughts were really concentrated on something quite distant : on your daughter Millicent's hair, on the fall of the Asquith ministry, on your financial predicament... You were there, but great shafts of thought from the outside, distant and unattainable world infinitely for the greater part occupied your mind¹.

La narration attire donc notre attention sur le fonctionnement de l'écriture du courant de conscience.

À certains égards, Tietjens et Valentine peuvent être considérés comme des doubles du romancier. Leur évolution vers une prise de conscience de l'existence d'alternatives aux principes préétablis se retrouve au niveau de l'écriture du roman. L'évolution de Tietjens et Valentine est parallèle à celle du roman tout entier, partagé entre héritage et modernité littéraires. Le dilemme des personnages peut donc aussi se lire de façon métatextuelle : Ford, s'interrogeant sur la nécessité de conventions et de principes, semble hésiter constamment dans son écriture entre la tentation d'une plus grande liberté formelle et un respect pour la tradition. Au terme de *Some Do Not . . .*, Tietjens et Valentine échangent des paroles qui peuvent se lire de façon pleinement métatextuelle (les italiques sont celles de l'auteur) :

She said :
« If we *could* wash out this afternoon.... It would make it easier to bear. » [...] « If we *could* wash out... »

1. FORD, *Joseph Conrad : a Personal Remembrance*, dans MACSHANE, *op. cit.*, p. 80.

He said, and for the first moment felt grand, tender, protective :
 « Yes, you *can*, » he said. « You cut out from this afternoon, just before 4.58 it was when I said that to you and you consented... [...]. To now... Cut it out ; and join time up.... It can be done. [...] »

She said :

« But I wouldn't cut it out.... It was the first spoken sign. »

(SDN 284-285)

Les personnages s'octroient ici un statut démiurgique en évoquant la possibilité d'*éditer* leur histoire au sens cinématographique, en y procédant à des coupes nettes. La réaction de Valentine, qui refuse cette tentation, rejoint ici les principes esthétiques du romancier : mieux vaut une histoire insatisfaisante mais entière, qu'une histoire esthétisée qui ne rende pas compte de l'intégrité des personnages.

Le lecteur lui-même est mis en abyme dans la narration. Ainsi, Macmaster lisant un télégramme de Tietjens à Sylvia, se retrouve dans une situation de désorientation et de fragmentation : « *his eyes went backwards and forwards over the phrases. He could not connect the words without stops* » (SDN 57-58). Cette expérience est emblématique du sort du lecteur de *Parade's End*. À travers cette dramatisation du lecteur, c'est comme si Ford nous adressait, par-dessus ses personnages, un clin d'œil complice et encourageant, voire rassurant : il nous indique subrepticement que l'impression de fragmentation et de désorientation est bien celle qu'il souhaite instaurer chez nous. Le texte ne cesse ainsi de pointer vers ses propres particularités de fonctionnement, vers les choix esthétiques singuliers du romancier.

Nous venons de mentionner brièvement l'aspect cinématographique du montage de l'intrigue. Il est frappant de constater que les références à des moyens audiovisuels modernes se prêtent régulièrement à une analyse métatextuelle au fil des quatre romans. Pour rendre le caractère changeant, fuyant (*shifting*) des impressions, Ford utilise l'analogie du cinéma : lorsque Tietjens senior meurt, l'équilibre de la famille s'en trouve changé, décalé, chacun entrant dans un rôle différent : Mark devient le chef de famille, et Christopher l'héritier. Ce dernier songe à cette occasion aux tressautements d'une projection cinématographique : « *It was as if a queer slip had taken place in a moving-picture* » (SDN 203). Ford ancre ainsi l'expérience esthétique créée par la narration à celle de la représentation cinématographique. Pour brève qu'elle puisse être, cette allusion nous livre cependant au passage un éclairage sur la façon délibérée dont Ford ancre son esthétique au sein des expériences artistiques les plus novatrices de son temps.

Tietjens évoque ailleurs la publicité pour commenter la non-convergence des perspectives entre les personnages, phénomène qui s'est avéré plus haut être un ressort fondamental du (non) système idéologique comme de la démarche esthétique du roman :

Do you know these soap advertisements signs that read differently from different angles? As you come up to them you read « Monkey's Soap »; if you look back when you've passed it's « Needs no Rinsing. »... You and I are standing at different angles and though we both look at the same thing we read different messages. Perhaps if we stood side by side we should see yet a third. (SDN 234)

Le procédé d'anamorphose ici décrit, selon lequel nulle vérité n'est éternellement stable, et toute perspective ne cesse de vibrer et de se recomposer, constitue une clé de voûte — certes bien paradoxale, mais pour cette raison parfaitement idoine — de la tétralogie. Ford ne vas pas jusqu'à briser le cadre énonciatif de la troisième personne, mais il n'en adresse pas moins ici au lecteur un discours clair sur son écriture. En outre, nous retrouvons la suggestion d'une esthétique cubiste, livrant un tableau qui varie selon les perspectives. Mais le phénomène d'anamorphose ici décrit fait évidemment songer avant tout aux *Ambassadeurs* de Holbein (Tietjens n'est-il pas le descendant d'un Hollandais?) et à l'esthétique de la Renaissance. Cette notation métatextuelle met donc également en lumière la surcharge esthétique du texte qui va puiser à une multiplicité d'influences. Le phénomène d'anamorphose constitue d'ailleurs un opérateur fructueux pour rendre compte du projet esthétique tout entier de la tétralogie : celui-ci se déploie de la Renaissance au cubisme, en passant par l'inspiration préraphaélite pour décrire certains personnages, l'influence affichée de l'impressionnisme, ou encore les procédés de collage et le montage cinématographique.

Le téléphone est lui aussi employé pour décrire les phénomènes d'échos narratifs qui vont parfois jusqu'à se réverbérer d'un bout à l'autre des romans. Ainsi, au terme de *Some Do Not . . .*, Tietjens se remémore des paroles qu'il a eues dix ans auparavant, et qui avaient été rapportées au tout début du roman (SDN 18) :

« *I stand for monogamy and chastity. And for no talking about it. Of course if a man who's a man wants to have a woman he has her. And again no talking about it...* ». His voice — his own voice — came to him as if from the other end of a long-distance telephone. A damn long-distance one! Ten years... (SDN 281)

La seule différence entre les deux occurrences est la retranscription en italiques dans le second cas, celle-ci semblant précisément rendre graphiquement l'impression d'écho, de décalage, donnée par la distance — littéralement temporelle, figurativement spatiale : « *a long-distance telephone*. » Une fois de plus, l'attention prêtée par le personnage à un phénomène central au fonctionnement du roman, et son analogie avec un media audio-visuel moderne, attire l'attention du lecteur sur le discours qui se tient, en filigrane, sur le processus d'écriture et de composition romanesque. Ford nous signale ici encore, discrètement mais résolument, sa démarche esthétique, son ancrage dans l'univers des media audio-visuels modernes, mais aussi sa volonté d'en faire prendre conscience au lecteur¹.

2.2 Insistance sur la spécificité littéraire de la représentation

Les notations métatextuelles peuvent aussi se faire plus explicites ; elles pointent alors généralement vers la spécificité de la représentation littéraire. Patricia Waugh rappelle que le métatexte est précisément dû au fait qu'une œuvre littéraire prend place au sein du medium par lequel nous pouvons l'analyser — le langage :

Language is an independent, self-contained system which generates its own « meanings ». Its relationship to the phenomenal world is highly complex, problematic, and regulated by convention. [...] In fiction [« meta » terms] are required in order to explore the relationship between the world of the fiction and the world *outside* the fiction².

La métafiction permet donc d'explorer la relation (et par là-même la distance infrangible) entre le monde réel et le monde représenté par l'écriture. Cette notion est parfaitement illustrée lorsque Tietjens, sur le front, et incapable de faire sens des événements comme de son propre état d'esprit, décide d'*écrire* le détail de la situation :

He said to himself that he must put, in exact language, as if he were making a report for the use of garrison headquarters, the exact story of himself in his relation to his wife.... And to Miss Wannop, of course. « Better put it into writing, » he said. (NMP 345)

À travers la focalisation de Tietjens, la narration insiste sur son désir d'être le plus direct possible : « *recapture what exactly were his relations*

1. La place du téléphone et des media modernes dans *Parade's End* feront l'objet d'une étude au chapitre huit.

2. WAUGH, *op. cit.*, p. 3.

with his wife » (NMP 343); « He tried to go with extreme care through every detail of their last interview » (NMP 344); « He said to himself: "we must go methodically into this!" » (NMP 345); « a deliberate, consecutive recollection » (*ibid.*), etc. La résolution de Tietjens produit un texte dans le texte (NMP 345-348) et satisfait pour une fois le désir du lecteur, puisque l'histoire est linéaire et stable, présentée sous l'angle d'une focalisation unique. Mais le récit prétendument objectif que Tietjens inscrit dans son carnet, « as if he were making a report for the use of garrison headquarters » (NMP 345), dérive bien vite vers le courant de conscience, parsemé de points de suspensions, de phrases interrompues, de concessions, d'incertitudes (NMP 346-347), comme par exemple dans ces quelques lignes :

So I touched the brim of my cap and said : So long !... Or perhaps I did not even say *so long*. Or she... I don't remember. I remember the thoughts I thought and the thoughts I gave her credit for thinking. But perhaps she did not think them. There is no knowing.

(NMP 347)

L'insistance préalable de Tietjens sur la clarté et la méthode se colore *a posteriori* d'une lumière ironique. L'échec de ce texte objectif, de ce « rapport militaire » est bientôt manifeste :

It was no good going on writing. He was no writer, and this writing gave no sort of psychological pointers. He wasn't himself ever much the man for psychology, but one ought to be as efficient at it as at anything else...

(NMP 348)

Cette mise en abyme de l'écriture, positionnée en contrepoint par rapport à la narration encadrante, sert donc à Ford de déclaration d'intention sur sa propre écriture — d'argumentation par l'exemple pour montrer d'une part la nécessité *d'écrire* (« *better put it into writing* » [NMP 345]), et d'autre part l'impossibilité de rendre le chaos du monde par une écriture linéaire et prétendument objective. La tentative d'une écriture du « rapport », d'une écriture-chronique, échoue. L'entreprise ratée de Tietjens peut faire songer au récit manqué de Dowell dans *The Good Soldier*. Ce dernier s'interroge ainsi constamment sur la façon de mettre en œuvre son récit :

I don't know how best to put this thing down — whether it would be better to try and tell the story from the beginning, as if it were a story; or whether to tell it from this distance of time¹.

1. FORD, *The Good Soldier*, *op. cit.*, p. 15.

Hélène Aji a mis en lumière l'influence du bergsonisme dans le discours indirect sur la narration et la mémoire que nous livrent en filigrane les failles du discours de Dowell :

Dowell, dans ses hésitations, ses redites, ses contradictions et ses inexactitudes sur le déroulement des événements dont il nous parle, réinvestit sans le savoir l'impasse psychologique dont Bergson tente de sortir l'homme moderne. Il s'obstine à spatialiser par sa narration la durée, « ce temps interne résiste à toutes les tentatives de spatialisation ». Ce temps dont parle Bergson est une qualité et non une quantité, de sorte que les effets de rétractation et de dilatation du temps ressentis par l'individu ne sont que des variations liées à son état mental¹.

De fait, cette mise en abyme textuelle est également porteuse d'un message indéniablement moderniste. Joseph Frank rattache en effet la réflexivité des textes modernistes à leur élaboration d'une « forme spatiale » :

Since the primary reference of any word group is to something inside the poem itself, language in modern poetry is really reflexive [...] instead of the instinctive and immediate reference of words and word groups to the objects and events they symbolize, and the construction of meaning from the sequence of these references, modern poetry asks its readers to suspend the process of individual reference temporarily until the entire pattern of internal references can be apprehended as a unity².

À travers la tentative manquée de Tietjens d'établir une narration linéaire et directe, Ford nous réconcilie de fait à la perte de notre horizon d'attente et d'une narration omnisciente et objective : le seul moyen de faire sens du chaos est une lecture en réseau, la reconstitution patiente des fragments et l'acceptation que ceux-ci ne font pas sens selon une organisation linéaire.

À cet égard, l'écriture de Ford s'inscrit dans une esthétique moderniste ; mais elle la déborde également. Examinons à présent de quelle façon la métafiction dans le roman laisse entrevoir une esthétique plus novatrice encore.

1. Hélène AJI, *The Good Soldier, Ford Madox Ford*, Paris : Armand Colin, 2005, p. 82.

2. Joseph FRANK, *The Widening Gyre*, 1963, Bloomington : Indiana University Press, 1968, p. 13.

2.3 Instabilité délibérée et auto-dérision du texte

2.3.1 Des cadres narratifs déboîtés

À travers la mise en abyme de la représentation, Ford pousse son écriture fictionnelle jusqu'à la limite. L'accumulation et l'emboîtement parfois vertigineux des cadres narratifs met l'accent sur le fonctionnement de la représentation et vient interroger la relation fondamentale de la fiction et de la réalité. Waugh analyse la façon dont l'insistance sur les cadres narratifs rejaillit sur la représentation de la réalité :

Sometimes overt frames involve a confusion of ontological levels through the incorporation of visions, dreams, hallucinatory states and pictorial representations which are finally indistinct from the apparently « real¹ ».

Les visions, hallucinations et vignettes picturales sont légion dans la narration de *Parade's End*. Songeons par exemple aux nombreux moments où des personnages voient une vision se superposer sur leur perception « réelle » du monde, comme Sylvia lorsqu'elle voit Father Consett, qui a été tué en Irlande, penché sur Tietjens :

Father Consett, his broad, unmodelled dark face full of intelligence and with the blissful unction of the saint and martyr, was leaning over Tietjens' shoulder.... [...] She said : « No, I am not going mad.... This is an effect of fatigue on the optic nerves.... Christopher has explained that to me... He says that when his eyes have been very tired [...] he has often seen a woman in an eighteenth-century dress looking into a drawer in his bureau... » (NMP 418)

La narration directe (« *Father Consett [...] was leaning* », et non « *Father Consett appeared to be leaning* ») ne présente pas cette vision comme une illusion, mais comme réelle. Le lecteur pense un instant que Father Consett est bien là, tout comme Sylvia le croit momentanément. Ce n'est que l'explicitation par Sylvia du phénomène de fatigue optique qui nous fait prendre conscience que la vision est une illusion inscrite au sein du cadre de la narration plus large. Bien sûr chez Ford, l'hallucination est issue du passé — un homme mort, une femme du dix-huitième siècle.

Cette prolifération de récits concurrents est un trait du canon moderniste. Patricia Waugh montre comment cet emboîtement de niveaux plus ou moins fictionnels, plus ou moins illusoire, débouche sur une confusion du réel et du fictionnel :

1. WAUGH, *op. cit.*, p. 30.

Such infinities of texts within texts draw out the paradoxical relationship of « framed » and « unframed » and, in effect, of « form » and « content ». There is ultimately no distinction between « framed » and « unframed ». There are only levels of form¹.

Hélène Aji a mis en évidence les conséquences du feuilletage des niveaux fictionnels sur la narration :

Raconter l'histoire « depuis le début » implique un troisième niveau, celui de l'histoire telle qu'elle est arrivée, mais ce troisième niveau n'est jamais accessible ni à Dowell, ni au lecteur. Dowell émerge alors comme un narrateur qui ne parvient pas à comprendre qu'il est irrémédiablement piégé dans l'ignorance et que tous ces efforts pour reconstituer l'histoire ne sont que les gestes de la mise en fiction de la réalité².

Cette mise en abyme des cadres fictionnels rejaillit sur la relation entre réel et fiction. Si les divers niveaux de fiction s'avèrent équivalents, la réalité peut à son tour apparaître comme une ultime construction : où s'arrête en effet le feuilletage représentationnel ? Où se trouve l'autorité détentrice de la vérité ? L'autorité constitue en effet le cadre ultime bornant le réel et le fictionnel. En accord avec un autre paradigme moderniste, le processus métatextuel sert en effet dans *Parade's End* à mettre en évidence la crise de l'autorité, le relativisme des voix, le nivellement des discours. Dans *Parade's End*, les cadres de la représentation ne cessent de bouger, voire de se déboîter. Patricia Waugh relie ainsi l'usage du métatexte au dialogisme théorisé par Bakhtine :

Mikhail Bakhtin has referred to this process of relativization as the « dialogic » potential of the novel. Metafiction simply makes this potential explicit and in so doing foregrounds the essential mode of all fictional language. [...] The novel assimilates a variety of discourses [...] that always to some extent question and relativize each other's authority³.

Rob Hawkes a mis en évidence l'emboîtement parfois vertigineux des intrigues dans *The Fifth Queen*, en jouant sur la polysémie du terme « plot » : terrain, histoire et complot.

William Gass [...] observes of *The Fifth Queen* that « plot is both its subject and its method⁴. » [...] Brooks' understanding of plot sheds new

1. *Ibid.*

2. AJI, *op. cit.*, p. 85.

3. WAUGH, *op. cit.*, p. p. 5-6.

4. William GASS, « The Neglect of *The Fifth Queen* », dans Sondra STANG (éd.), *The Presence of Ford Madox Ford*, Philadelphia : Univ. of Pennsylvania Press, 1981, p. 27.

light on William Gass' suggestion that plot is both subject *and* method for Ford. For example, the semantic range of the word « plot » is, itself, highly revealing — it can mean a small piece of ground or measured area of land, a plan or diagram (as for a building), the outline of the events of a narrative, and, finally, a secret plan to accomplish a hostile or illegal purpose (p. 12). Pointing out the « subterranean logic » drawing these meanings together, Brooks notes how frequently the sense of plot as demarcation — setting « that which was previously undifferentiated » within finite boundaries — attaches itself to the last definition in the list : « the organizing line of plot is more often than not some scheme or machination » (p. 12)¹.

Rob Hawkes souligne l'importance fondamentale de la notion de *complot* dans l'*intrigue* de *The Fifth Queen* : celle-ci dépend largement de celui-là. « *Characters [...] all understand the necessity to plot (in both senses : to scheme and to narrate) in order to survive*². » Cette démarche est aussi celle de la narration :

In order to continue to be, the narrative must deceive the reader, since to do otherwise would be to resolve the enigma and to initiate closure. Thus the principles of survival in *The Fifth Queen* — plotting, deception, and intrigue — are precisely the principles that produce and energise narrative³.

La notion de complot est également au cœur du schéma narratif de *Parade's End*. Les personnages ne cessent de mentir, de dissimuler, de comploter, de commérer ; et ces vérités fausses ou distordues constituent le moteur même de l'*intrigue*. La voix narrative est mise en abyme à travers des voix dont on ne peut jamais s'assurer de l'autorité. Cette série de contre-narrateurs met à mal l'espoir d'une narration du réel qui soit fiable et stable. Sylvia est sans doute le double négatif du romancier le plus évident, ne cessant de monter des complots à partir de mensonges, ce qu'elle nomme elle-même insolemment « *pulling the strings of shower-baths* ». Un autre contre-modèle, qui opère d'une manière certes moins souvent intentionnelle, mais tout autant pernicieuse quant à l'idée d'une autorité fiable, est constitué par la *rumeur*, l'opinion publique qui répercute des échos détournés (ou créés de toutes pièces) de la « réalité ». Ce processus concerne tout autant

1. Rob HAWKES, « Visuality vs. Temporality : Plotting and Depiction in *The Fifth Queen* and *Ladies Whose Bright Eyes* », *Ford Madox Ford and Visual Culture*, Amsterdam : Rodopi, 2009, p. 100-101.

2. *Ibid.*, p. 102.

3. *Ibid.*, p. 103

les affaires privées, à travers le commérage, « *gossip* » (qui prétend par exemple que Valentine dans *Some Do Not . . .* a eu un enfant de Tietjens), que pour les affaires publiques, en particulier concernant les décisions des *autorités*, sur la conduite de la guerre :

The **legend** was that an eminent personage in the Government had a great personal dislike for the general in command of one army [...]. These atrocious rumours reverberated backwards and forwards in the ears of all those millions (*NMP* 358).

L'Histoire n'est donc, elle aussi, qu'une construction de l'esprit, une intrigue, voire un complot. L'emblème le plus remarquable et le plus clairement métatextuel de ces rumeurs qui ne cessent d'envahir la tétralogie, est le livre dans lequel sont censés être consignés les noms et l'histoire de chaque homme d'influence en Angleterre :

There is said to be a book, kept in a holy of holies, in which bad marks are set down against men of family and position in England.
(*SDN* 206)

Le livre ici décrit est à l'évidence un anti-modèle pour l'auteur ; mais puisque la narration met ainsi en doute la notion d'autorité du livre, quel crédit est-il alors possible d'accorder à l'auteur de *Parade's End* ? La mise en échec de l'idée d'une vérité stable et dont la source soit sûre rejaillit sur le texte lui-même dans lequel vient s'inscrire ce méta-discours.

2.3.2 *Mise en crise des enjeux du roman*

Outre la question de l'intrigue et de la narration, de la représentation fictionnelle, la mise en crise fondamentale du texte *par lui-même* va jusqu'à mettre en doute la possibilité du discours. Dans une conversation avec Tietjens, le Général Campion rend explicite un enjeu essentiel du texte et de l'esthétique du roman, dont nous avons déjà pu voir le risque aporétique au terme du chapitre précédent : le risque du silence.

What is language for ? What the *hell* is language for ? We go round and round. I suppose I'm an old fool who cannot understand your modern ways... But you're not modern. I'll do you *that* justice...
(*NMP* 492)

La vitupération de Campion combine la frustration à trouver un langage satisfaisant pour formuler la complexité du monde et la difficulté

à dire la modernité, à s'exprimer dans un monde radicalement changé. La concession que Tietjens n'est *pas* moderne réinscrit cependant le dilemme de la représentation dans un cadre bien plus vaste ; l'enjeu n'est pas seulement la représentation du moderne, mais toute représentation. Cependant, placée dans la bouche de ce personnage secondaire et comique, et formulée de façon prosaïque à travers le juron « *hell* » par exemple, cette menace pourtant ultime pour le texte, la menace de l'aphasie, se trouve largement privée de sa gravité. En outre, dans une réflexivité ahurissante pour son temps, Ford va jusqu'à mettre le terme « *modernism* » dans la bouche de Campion : « *He got leave to go and get a divorce. And then did not get a divorce. That's modernism* » (NMP 492). Dans un processus d'auto-dérision absolue, le texte pointe vers ses propres orientations pour les livrer sous un jour grotesque. La réflexivité, qui fonctionne ici à l'instar de la figure de l'*ouoroboros*, est délibérément, voire jubilatoirement, autodestructrice.

2.3.3 *L'auto-dérision du texte : vers un surcroît de modernisme ?*

Le relativisme et l'inconciliabilité des discours ont déjà été mentionnés plus haut. La mise en évidence de l'idée d'un narrateur omniscient et démiurge, surplombant l'action et l'univers romanesques, accompagnée simultanément de la mise en échec de cette notion, débouchent sur une crise de l'énonciation. En cela, *Parade's End* se détache d'une esthétique moderniste qui déboucherait sur une épiphanie métatextuelle :

Post-modernism clearly does not involve the modernist concern with the mind as itself the basis of an aesthetic, ordered at a profound level and revealed to consciousness at isolated « epiphanic » moments. At the end of Virginia Woolf's *To the Lighthouse* (1927), for example, Lily Briscoe suddenly perceives a higher (or deeper) order in things as she watches the boat return. Her realization is translated, directly and overtly, into aesthetic terms. Returning to her canvas, with intensity she draws the final line : « It was finished. Yes she thought laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision¹. »

La crise énonciative est suivie d'une épiphanie chez les modernistes majeurs. À l'inverse, *Parade's End* ne se clôt nullement de manière épiphanique. Comme nous l'avons constaté au cours de la première partie, le dénouement de *The Last Post* est ironique, burlesque, délibérément invraisemblable. D'un point de vue métatextuel, la naissance

1. WAUGH, *op. cit.*, p. 23.

à venir du fils de Valentine et Tietjens, fruit d'une union entre une femme moderne et un homme nourri de tradition, nous donne un instant la tentation d'une interprétation symbolique qui vaudrait pour les espoirs et convictions idéologiques et esthétiques de Ford. Mais Valentine vit avec anxiété son statut de future mère ; et nous avons constaté au cours du deuxième chapitre combien sa posture de femme moderne était infléchie dans le dernier tome de *Parade's End*. Autre dérision métatextuelle, Tietjens survole la scène en avion et peut ainsi faire songer à un double du romancier, ainsi que Max Saunders l'a souligné : « *Christopher is doing more than standing on a hill : he is flying over one having attained a god-like (or novelist-like) omniscient perspective*¹. » Mais il se trouve par là-même inutile à l'action : il est maudit par Valentine pour son absence, dénigré par Marie-Léonie pour son inaptitude à gérer le foyer. C'est un avatar grotesque et impuissant du romancier que Tietjens représente alors. Toute possibilité d'une culmination esthétique moderniste est sapée par l'excès et l'ironie. En refermant *Parade's End*, nous demeurons sur un sentiment de manque, sur l'impression que les questions esthétiques ouvertes par le texte ne sont jamais résolues de façon stable ni satisfaisante. La rédemption par la forme que nous trouvons chez d'autres modernistes nous est ici refusée. C'est comme si l'on atteignait un au-delà, ou tout au moins un à-côté, du modernisme canonique.

3 Vers une esthétique de l'interstice

Le principe organisationnel de *Parade's End*, à première vue rétrospectif et réflexif, est donc mis en question. La figure du miroir, qui semblait constituer le paradigme central du roman tant du point de vue des thèmes que de la construction de l'intrigue et du détail de l'écriture, se fissure et finit par voler en éclats. L'usage de l'intertexte, s'il semble diriger notre regard vers le passé du texte, débouche sur une exploitation parodique qui revivifie citations et *topoi* selon une modalité incontestablement moderniste. Le texte se joue de son propre usage des *topoi*, désorientant ainsi tout horizon d'attente ; plus généralement, à travers sa pratique métatextuelle, l'œuvre en vient à se rire d'elle-même et sape opiniâtrement toute impression de systématisme et de cohérence, ne livrant au lecteur que les bribes d'un système qui se laisse difficilement reconstituer. Le mouvement de réflexion est

1. SAUNDERS, *Ford Madox Ford : A Dual Life*, vol. 2, op. cit., p. 252.

donc supplanté par celui, multi-directionnel, de diffraction. Mais à travers ces fragments se laisse entrevoir une structure de l'interstice, en constante recomposition : les éclats de miroirs ne cessent de bouger et de se réfracter dans des directions différentes, selon le principe du kaléidoscope ; et c'est dans l'intervalle entre les fragments toujours recomposés que se laisse deviner l'essence esthétique de l'œuvre.

3.1 L'écriture prismatique

Parade's End nous livre une parole prismatique ; la diffraction du *sens* est à entendre comme dissémination des orientations temporelles, des points de vue, et des significations. Ce mouvement même nécessite néanmoins d'être nuancé à son tour. Le paradigme du miroir demeure certes présent, mais sous la forme du kaléidoscope, un conglomérat de *fragments* de miroirs, chacun réfractant la lumière dans une direction différente. Sara Haslam insiste à juste titre sur ce trait de l'écriture fordienne :

The kaleidoscope, with its coloured, textured shards of reflected glass, helps Ford to describe vivid experience that is always changing, always made new (Ezra Pound's artistic invocation was to « make it new »). With its reliance on reflection, it also serves to confirm the related modernist emphasis of memory¹.

Cette remarque met en évidence la façon dont une esthétique kaléidoscopique permet de combiner le nouveau et l'ancien, l'injonction moderniste de Pound (« *make it new* ») et le culte du souvenir. Sara Haslam précise plus loin le rôle de la figure du kaléidoscope dans l'esthétique de Ford :

Ford described 1915 as « kaleidoscopic days ». The kaleidoscope is an optical device, invented c. 1815, consisting of mirrors that reflect bits of coloured glass in a design that may be changed endlessly (by rotating the section that contains the fragments of glass). In Ford's imagistic use of it, the kaleidoscope signifies the complex multiplicity of British wartime psychology, one that depended partly on how the light (of experience, of understanding, or of narrative) was thrown. It can be related to Ford's impressionist ethos, where he uses the reflective properties of light and glass to illustrate how the past co-exists

1. Sara HASLAM, *Fragmenting Modernism : Ford Madox Ford, the Novel and the Great War*, Manchester : Manchester University Press, 2002, p. 8-9.

with the present in ever-changing combinations (see his 1914 essay, « On Impressionism »¹).

Le phénomène kaléidoscopique constitue le paradigme qui embrasse de la façon la plus complète le fonctionnement de *Parade's End* : le schéma de répétition, à première vue essentiel dans la démarche des personnages comme dans la structure narrative, est en réalité subtilement transmué par des variations. Cela est idéalement illustré par la figure du kaléidoscope : à la différence de ce que produirait un simple prisme, la réflexion n'est pas annulée au profit de la diffraction. Bien plutôt, c'est à partir du phénomène de réflexion que les fragments irradient leurs reflets dans de multiples directions. Le kaléidoscope est bien constitué de miroirs, et non de prismes ; mais ces miroirs sont multiples et fragmentés. La structure réflexive n'est donc pas congédiée ; mais elle est désormais ouverte, ce qui permet au texte de s'enrichir de potentialités multiples.

Le paradigme kaléidoscopique semble donc le plus à même de décrire l'organisation de *Parade's End*. En effet, le texte ne procède pas d'une structure réflexive à la dissolution complète de toute organisation, de tout système. Ford n'a cessé de souligner l'importance de la construction dans ses écrits théoriques. Dans son article « *Techniques* », Ford énumère les sujets débattus lors des réunions de ceux qu'il considère comme les fondateurs du roman moderne, autour de Flaubert :

They discussed the *minutiae* of words and their economical employment ; the *charpente*, the architecture, of the novel ; the handling of dialogue ; the rendering of impressions ; the impersonality of the author.... And in those *coernaculae* the modern novel — the immensely powerful engine of our civilization — was born².

« La charpente, l'architecture du roman » figurent donc parmi les cinq sujets fondamentaux qui, selon Ford, ont servi à définir le roman moderne. La structure ne se dissout pas dans *Parade's End* ; mais le mouvement de diffraction que nous avons mis au jour lui imprime une dynamique peut-être inattendue au premier abord.

En réalité, si une structure générale peut sembler émerger de la tétralogie, elle est cependant continuellement infléchie par des inexac- titudes et une absence de symétrie, qui génèrent l'impression d'une

1. *Ibid.*, p. 88.

2. Ford Madox FORD, « Techniques », *The Southern Review*, I, juillet 1935, cité dans Frank MACSHANE, *op. cit.*, p. 60.

œuvre bancale. Ainsi, même la figure du kaléidoscope, si elle fournit un opérateur d'analyse intéressant, ne correspond pas pleinement au fonctionnement — ou précisément à l'absence de fonctionnement du texte. Le kaléidoscope constitue en effet un dispositif optique maîtrisé, et satisfaisant mentalement. Pour constamment changeants qu'ils soient, les motifs générés par les cristaux sont toujours parfaitement symétriques et ordonnés. Or, le texte de Ford refuse de se laisser totalement saisir par une telle configuration. Dans sa monographie sur *Parade's End*, Michela Calderaro insiste largement sur la structure chiasmique de la tétralogie :

The semi-chiastic structure of *No More Parades* and *A Man Could Stand Up*— is part of a larger chiasmus : *Some Do Not . . .* and *The Last Post*, beginning and end of the tetralogy, frame the two central parts with their descriptions of pre-war and post-war civilian worlds¹.

Pour satisfaisant qu'un tel équilibre puisse paraître à l'analyste comme au lecteur, il ne se vérifie cependant que de manière limitée dans *Parade's End*. En effet, si le dernier tome tout entier se déroule après-guerre, seul le premier volet de *Some Do Not . . .* en revanche se déroule avant le début des hostilités. L'apparente symétrie laisse place à l'irrégularité. De même, en voulant démontrer l'équilibre qu'elle affirme parfait de *No More Parades*, Calderaro est contrainte d'opérer des déformations au roman :

As *No More Parades* opens we meet Sylvia in the hotel « bemirrored lounge » (*NMP* 115) with Perowne [...]. At the end of Part II, in a perfect formal balance, Sylvia is with Christopher, the « good soldier » who has taken Perowne's place².

En réalité, ce n'est pas sur cette image que s'ouvre *No More Parades*, mais sur celle d'une caserne de soldats. L'incipit mentionné ici concerne uniquement la deuxième partie de *No More Parades*, et non le roman dans son ensemble. L'analyse systématique que propose Michela Calderaro des motifs, des oppositions et de la structure de *Parade's End* dans son ouvrage *A Silent New World* se heurte de fait à des limites. Ainsi, à première vue, les quatre romans forment un ensemble équilibré et satisfaisant. *Some Do Not . . .* constituerait l'exposition de l'intrigue, les deux romans centraux son développement, et *The Last Post* son dénouement. Cependant, comme nous l'avons déjà

1. CALDERARO, *op. cit.*, p. 49.

2. *Ibid.*, p. 50-51.

vu au terme du deuxième chapitre, le trait est si forcé dans le dernier volume qu'il peut apparaître comme une conclusion caricaturale, un ultime pied de nez à nos attentes de lecteur¹. Ford semble nous suggérer combien il est impératif avec *Parade's End* de se défaire de certains réflexes, de grilles de lectures, si l'on veut pouvoir saisir la pleine richesse du texte. Ford ne cesse de semer des indices de structure, des bribes de cohérence, mais pour mieux les déjouer par la suite.

Ainsi, une analyse détaillée de la structure en boucle qui nous semblait initialement caractériser la narration met en évidence un schéma plus subtil. Bien que l'impression initiale du lecteur soit celle d'une structure en miroir, telle que nous l'avons étudiée au premier chapitre, il est rare que le cercle décrit par la narration soit absolument fermé. Le roman entretient en effet un rapport mitigé à l'idéal de perfection et de finitude figuré par le cercle fermé. Cela est rendu manifeste à travers le motif de la mémoire phénoménale de Tietjens, illustrée très tôt dans le texte par la mention de son savoir proprement encyclopédique : « *During the last few months he had employed himself in tabulating from memory the errors in the Encyclopaedia Britannica, of which a new edition had lately appeared* » (SDN 10). Tietjens possède un savoir littéralement « en boucle », selon l'étymologie du mot « encyclopédie² ». Or, le même paragraphe décrit le mépris de Tietjens pour ce genre de savoir : « *he despised people who used works of reference* » (SDN 10). Il semble donc que Tietjens n'ait fait l'acquisition de ce savoir « en boucle » qu'afin de pouvoir le dépasser. Virtuose d'un savoir mathématique, Tietjens tente d'évoluer au cours du roman vers un savoir alternatif, le « presque exact ». L'adjectif « *exact* » (et son composé « *exactly* »), récurrent dans le discours de Tietjens, est en effet progressivement infléchi par l'adverbe « *almost* ». Ainsi, il va *presque* jusqu'à embrasser Valentine : « *he almost kissed her. Almost* » (SDN 137). Cet épisode correspond d'ailleurs, nous l'avons vu, au moment pivotale de la prise de conscience par Tietjens de son insatisfaction à vivre une existence marquée par le respect scrupuleux des valeurs du passé et par une exactitude absolue dans tous ses mouvements et toutes ses entreprises. Il n'est d'ailleurs pas fortuit que la toute première rencontre de Tietjens et Valentine interrompe ce savant

1. Cette hypothèse fera l'objet du dernier chapitre de cet ouvrage, p. 293-sq.

2. « Le premier élément est une mauvaise lecture d'un manuscrit pour *enkuklios* "instruction circulaire", c'est-à-dire "embrassant le cercle (*kuklos*) des connaissances". [...] Le second élément correspond à *paideia* "éducation" [...]. » Alain REY (dir.), *Le Robert historique de la langue française*, op. cit., p. 1236.

jeu d'exactitude mathématique que constitue le golf tel que Tietjens le pratique : « *although Tietjens hated golf as he hated any occupation that was of a competitive nature, he could engross himself in the mathematics of trajectories when he accompanied Macmaster in one of his expeditions for practice* » (SDN 65). C'est au moment où Tietjens se prépare à un geste d'une précision extrêmement calculée que Valentine surgit :

Meticulously, when he had taken his grip he removed his little and third fingers from the leather of the shaft. [...] Very slowly, he was raising his mashie to half cock for a sighting shot. He was aware that someone, breathing a little heavily from small lungs, was standing close to him and watching him. [...]

Tietjens dropped his club altogether and straightened his back. A fair young woman with a fixed scowl was looking at him intently.

(SDN 65-66)

La rencontre n'advient véritablement que lorsque Tietjens, laissant tomber son club avant de se retourner vers Valentine, marque ainsi symboliquement sa renonciation à l'exactitude dont le golf est métonymique.

La démarche de Tietjens peut se lire comme une synecdoque de ce qu'entreprend la narration tout entière. En effet, la tentation du mouvement en cercle parfait laisse finalement place à une déviation à partir de cette figure. Le processus spiraliq ue de retour vers le passé se déroule en cercles qui ne sont en réalité jamais parfaitement clos. La symétrie sur laquelle nombre de chapitres apparaissent construits s'avère en effet souvent légèrement bancal e. Ainsi, le quatrième chapitre du second volet constitue tout entier une série de réminiscences, à travers le filtre de la mémoire de Valentine. Le chapitre procède à rebours (selon le principe déjà mis en évidence), puisque la réminiscence est encadrée par la narration principale, qui se déroule en 1917 : les premières pages du chapitre présentent une conversation entre Mark et Valentine, au ministère de la guerre (SDN 226-229) ; le début de la réminiscence de Valentine est marqué par la phrase : « *It was the first moment of the lifting of strain that she had known since the day before the Germans crossed the Belgian frontier, near a place called Gemmenich* » (SDN 229). La narration, repartant alors à partir du début de la guerre, suit ensuite le cours des événements jusqu'à revenir au temps de la narration encadrante : « *That had been five — or at most six — Fridays before Valentine sat with Mark in the War Office waiting hall [...]* » (SDN 255). La boucle effectuée par la narration, partant

de 1917 et remontant à 1914, semble se fermer en revenant au cadre spatio-temporel par lequel elle avait débuté. Cependant, au lieu de reprendre la conversation entre Mark et Valentine, comme s'y attend le lecteur à présent habitué aux procédés narratifs du roman, le récit accomplit un ultime saut en arrière, en narrant la scène d'explications et de rupture entre Valentine et Edith Ethel. Le processus est fallacieux pour le lecteur qui pensait avoir enfin saisi le principe rétroactif de la narration. Le chapitre final de *Some Do Not . . .* (SDN 280-288) décrit de même une boucle *presque* fermée : Tietjens rentre chez lui à trois heures du matin, tel un mari volage, après ce qui devait être sa première nuit d'amour avec Valentine (SDN 281-282) ; mais la narration, suivant les pensées de Tietjens, repart en arrière pour montrer Tietjens et Valentine une heure plus tôt, portant le frère ivre de Valentine jusque dans le studio et renonçant à devenir amants (SDN 282-283). L'évocation des Macmaster dans leur conversation renvoie Tietjens à la remémoration de la soirée qui a précédé cette nuit d'amour manquée (SDN 283- 284) : le récit repart ainsi de nouveau en arrière. La dernière page du roman montre Tietjens quittant Valentine pour regagner sa propre maison. Mais la narration ne décrit pas une boucle parfaite, puisque ce moment *précède* son arrivée chez lui. La fin du chapitre ne nous fait pas retrouver Tietjens dans la situation initiale, de retour chez lui. Ce phénomène est récurrent d'un bout à l'autre de l'œuvre.

Puisque la nuit d'amour a été *manquée*, le procédé de déception essentiel à la narration se trouve également au niveau de l'intrigue. Ironiquement, le premier tome de *Parade's End* ne s'achève pas sur l'union des deux amants vers lequel il semblait tendre. Mais c'est cette équation entre intrigue et technique narrative qui nous invite à reconsidérer les accros du texte comme véritablement programmatiques. La figure de la boucle non bouclée que figure ici le procédé perpétuel de déception de l'attente, chez le lecteur, d'une structure cohérente, établit paradoxalement le *système* qui se dégage de l'œuvre. Il est d'ailleurs utile de revenir sur la portée métatextuelle des paroles qu'échangent Tietjens et Valentine à la fin de *Some Do Not . . .* Ce passage est si stratégique dans l'élaboration et la présentation du projet d'écriture de Ford, qu'il mérite d'être cité à nouveau.

She said :

« If we *could* wash out this afternoon.... It would make it easier to bear. » [...] « If we *could* wash out... »

He said, and for the first moment felt grand, tender, protective :
 « Yes, you *can*, » he said. « You cut out from this afternoon, just before
 4.58 it was when I said that to you and you consented... [...]. To now....
 Cut it out ; and join time up.... It can be done. [...] »

She said :

« But I wouldn't cut it out.... It was the first spoken sign. »

(SDN 284-285)

Cette conversation confirme que le roman aboutit à créer un système qui, pour être inattendu et de ce fait déroutant, n'en est pas moins pleinement programmatique. L'ambition d'une intrigue parfaitement cohérente et satisfaisante, qui puisse être menée à bien en élaguant (« *cut out* ») certains moments, apparaît aux personnages comme extrêmement séduisante. Néanmoins, elle est finalement rejetée par Valentine au nom de la volonté de préserver le caractère authentique de leur histoire. Ce désir, et le refus d'y céder, peuvent se dire du roman tout entier : la tentation d'une intrigue et d'une construction fermées est indéniable, tant du côté de l'écriture que de celle de la lecture ; mais elle est finalement infléchie pour laisser place à un schéma plus subtil et plus « authentique » au sens fordien du terme — ce qui rejoint l'injonction de l'impressionnisme littéraire. Ford redonne au terme « authentique » son sens étymologique de « créé par soi-même ». L'écriture authentique telle que la conçoit Ford s'attache à décrire l'être dans son mouvement et ses contradictions, et non un sujet fini. Ford se refuse à lisser les aspérités. Bender met en lumière ce principe d'authenticité esthétique :

« Authentic » : etymologically refers to the « self » (αυτοϛ) of the artist and of the audience. In an authentic experience of art, selfhood is engaged. There is an indwelling presence or participation of the self in the act of creation and in the act of perception of the artefact¹.

Nous retrouvons ci la problématique énoncée par Catherine Belsey dans l'ouvrage collectif *Reading Cultural History* : ni l'histoire, ni la légende, ne peuvent recouvrir pleinement le passé.

Unlike history, legend draws attention to its own textuality : « That's what they say, » it affirms ; « that's what we read ». But at the same time, legend eliminates the difference of the past : even the most heroic of golden worlds exists in a kind of synchronic present as a model. History is born at the moment when textuality is effaced : « that's what happened, » it says ; the past is apparently recovered in its truth as an

1. BENDER, *op. cit.*, p. 14.

object of knowledge. But here too, paradoxically, since the translation takes the place of the event or the object, supplants the real and pushes it further away, what is lost is the pastness of the past, its otherness. This ordered, teleological, generic history can never resemble the past as it was lived¹.

Ford écrit *Parade's End* pour tenter de rendre ce qu'il n'avait pu exprimer jusqu'ici : son expérience de la guerre et des conséquences de celle-ci sur la civilisation, sur le cours et la signification de l'Histoire. *Parade's End* explore sans relâche le problème d'une représentation intègre de l'histoire à travers la fiction. Puisque ni la fiction (« *legend* »), ni la chronique (« *history* ») ne parviennent à recouvrir seules l'expérience passée, c'est uniquement à travers la pratique active du lecteur que l'auteur peut espérer recréer, refonder l'expérience et la pleine intégrité du passé. Cette vision rejoint celle de Peter Nicholls, qui définit la réécriture de l'histoire par les modernistes en termes de mythe :

Writing now comes to occupy a space between history and imaginative construction — a space which these writers come to define as « myth » and « epic »².

« *A space between* » : c'est précisément dans cet entrebâillement, dans ce battement, que se laisse entrevoir le système, ou du moins le principe constitutif de *Parade's End*.

3.2 L'entre-deux du texte : une esthétique intersticielle

Si *Parade's End* se rapproche des canons modernistes du point de vue de sa construction, Ford n'hésite cependant pas à tourner en dérision cette orientation esthétique. Ainsi, il a souvent été dit au sujet de l'incipit que c'est vers le chaos de la modernité que les deux personnages s'acheminent, dans ce train allégorique. Le paradigme du train, emblème de l'accélération moderniste, suggère dans son sillage nombre de textes de la modernité. Il figure de manière essentielle dans une autre œuvre majeure de Ford, la trilogie *England and the English* — plus précisément dans son premier volet, *The Soul of London* :

For myself, when on a train into London, I feel almost invariably a sense of some pathos and of poetry. To the building up of this railway,

1. BELSEY, « Reading Cultural History », *op. cit.*, p. 106.

2. NICHOLLS, *op. cit.*, p. 252.

of this landscape of roofs, there went so many human lives, so much of human endeavour, so many human hopes. [...] Perhaps the comparative quiet fosters one's melancholy. One is behind glass as if one were gazing into the hush of a museum; one hears no street cries, no children's calls¹.

On retrouve la dichotomie mise en lumière par Larbaud et citée en première partie entre le silence de l'intérieur du train et le bruit de l'extérieur². Le train constitue également un motif fondamental dans le texte « *Mr. Bennett and Mrs. Brown* », dans lequel Virginia Woolf s'attache à différencier l'écriture victorienne de l'écriture moderniste. Plus encore, le lecteur découvrant la première page de *Some Do Not . . .* songe très probablement au chapitre de *Women in Love* intitulé « *In the Train* », tant les ressemblances sont frappantes. On y trouve deux amis en pleine conversation — une conversation qui, comme dans *Some Do Not . . .*, est principalement caractérisée par l'incompréhension entre les deux personnages. Le chapitre de Lawrence s'achève sur l'agonie de Birkin, pour qui l'entrée dans Londres semble comparable au franchissement d'un cercle de l'Enfer dantesque :

« I always feel doomed when the train is running into London. I feel such a despair, so hopeless, as if it were the end of the world. »
 « Really ! » said Gerald. « And does the end of the world frighten you ? »
 Birkin lifted his shoulders in a slow shrug.
 « I don't know, » he said. « It does while it hangs imminent and doesn't fall. But people give me a bad feeling — very bad. »
 There was a roused glad smile in Gerald's eyes.
 « Do they ? » he said. And he watched the other man critically.
 In a few minutes the train was running through the disgrace of outspread London³.

Londres est souvent évoqué par les modernistes comme la ville de la modernité négative, où l'individu est annihilé⁴. Or, Tietjens et Macmaster ne se dirigent pas vers Londres, mais s'en éloignent : c'est comme si Ford avait posé au seuil de son ouvrage un horizon d'attente *moderniste* et le désamorçait en le décontextualisant. D'ailleurs,

1. FORD, *England and the English*, op. cit., p. 40.

2. Voir « Perspectives déviées : le regard oblique et le miroir brisé » à la fin du premier chapitre, « Au miroir du passé », p. 46-48.

3. LAWRENCE, *Women in Love*, op. cit., p. 61.

4. On songera, entre autres, aux poèmes de T. S. Eliot, « *The Waste Land* » et « *The Hollow Men* ». T. S. ELIOT, *The Waste Land and Other Poems*, Harmondsworth : Penguin, 2003.

la notion de mouvement est associée à un déclin, à une avancée *en arrière* dans l'ordonnance du monde, dans l'expression « *Has the British This or That come to this!* » (SDN 3). Ford se rie tout à la fois de la tentation de la tradition et des expériences modernistes qui, il est vrai, finissent elles aussi par s'imposer comme canons. Dès l'orée de *Parade's End*, Ford dénonce en effet subtilement le travers inéluctable d'un mouvement qui, aussi novateur et original se souhaite-t-il, finit néanmoins par établir ses propres canons, sa propre topique. Où peut alors s'établir sa propre esthétique ?

La question de l'espace est de fait cruciale. Joseph Frank évoque la notion de « forme spatiale » pour décrire l'extrême cohérence interne d'*Ulysses* et plus largement des textes modernistes canoniques. Voici comment par exemple il établit le principe centripète du vorticisme : « *the distinctive quality of a poetic sensibility is its capacity to form new wholes, to fuse seemingly disparate experiences into an organic unity*¹. » Selon Frank, ce principe est fondamental dans la construction des esthétiques modernistes. Si tel est le cas, *Parade's End* se détache alors d'une structure purement moderniste. Nous l'avons vu, la spatialisation de la narration est certes essentielle dans l'organisation de la tétralogie ; mais Ford se refuse opiniâtrement à lisser les aspérités pour délivrer au terme de son œuvre l'impression d'une unité organique, d'un tout satisfaisant. La structure interne est perpétuellement donnée à espérer, mais ne se laisse jamais pleinement saisir par le lecteur.

Face à l'aporie non résolue entre tradition et modernité, ce sont l'incertitude et le tâtonnement eux-mêmes qui se donnent à lire comme le choix esthétique du romancier. La figure textuelle qui rend le mieux cette promesse du texte dans l'accroc, dans la faille, est peut-être l'ironie. Malgré la gravité de l'intrigue et des thèmes abordés dans *Parade's End*, le texte s'enrichit en effet régulièrement de nuances ironiques : en témoigne la présentation de Mark Tietjens, dans le troisième chapitre du deuxième volet. Le point de vue est celui de Mark, sans intrusion directe d'un narrateur extradiégétique. Cependant, le caractère excessif de certaines lubies du personnage — en particulier, son attention obsessionnelle au détail déplaisant — n'échappe pas au lecteur :

Mark was considering that one of the folds of his umbrella was disarranged. He seriously debated with himself whether he should unfold it at once and refold it — which was a great deal of trouble to take! — or whether he should leave it till he got to his club, where he would

1. FRANK, *The Widening Gyre : Crisis and Mastery in Modern Literature*, op. cit., p. 10.

tell the porter to have it done at once. That would mean that he would have to walk for a mile and a quarter through London with a disarranged umbrella, which was disagreeable.

(SDN 201-202)

L'ironie repose sur les notations telles que « *seriously* » ou « *great deal of trouble* », qui sont sincères de la part du personnage, mais peuvent prendre une valeur antiphrastique pour le lecteur, en regard du contexte au sein duquel cette considération prend place (la guerre, l'amnésie et la faillite financière de son frère Christopher). De même, lorsque le texte mentionne le décès du colocataire de Mark, l'ironie est ménagée par le *décalage* entre la trivialité des considérations de ce dernier, et la gravité de ce à quoi il fait référence : si son colocataire meurt, Mark en est affecté simplement à cause de la perturbation qui en résulte dans ses propres habitudes, perturbation qu'il considère une fois de plus comme déplaisante et inconfortable (« *disturbing* », SDN 205). Ainsi s'établit une communication entre auteur et lecteur, au-dessus du personnage, qui est pourtant le seul dont les pensées sont directement exprimées. L'ironie introduit donc une brèche dans la narration monologique ; c'est dans cette brèche que peut se résoudre l'aporie d'une écriture rétrospective et réflexive. Nous avons d'ailleurs eu l'occasion d'observer les modalités de la citation ironique et la relation dynamique que l'ironie instaure alors entre le passé et le présent.

D'autre part, comme le souligne Philippe Hamon, l'ironie ne peut fonctionner que grâce à l'activité d'un lecteur qui soit capable de la saisir :

L'ironie, d'un certain point de vue, pourrait donc être définie soit comme un « contresens », le contresens volontaire d'un énonciateur parlant « contre » un sens appartenant à autrui, soit comme un acte de réécriture, réécriture qu'opère le lecteur à partir du texte de l'auteur : il réécrit « beau » en « laid », « intelligent » en « stupide » [...] etc.¹

L'ironie permet donc d'opérer une synthèse entre l'avant et l'après du texte : à travers elle, l'auteur exploite l'écho, la citation de normes ou de textes issus du passé, mais ce, afin d'ouvrir l'œuvre à l'interprétation du lecteur. C'est dans les failles ainsi ménagées que se donne à lire le sens du texte. Celui-ci ne se livre donc pas d'emblée : la modalité ironique ne peut fonctionner sans la participation active du lecteur.

1. HAMON, *op. cit.*, p. 20-21

3.3 La lecture comme errance

3.3.1 Le rôle du lecteur

Dans *A Room of One's Own*, Virginia Woolf offre une analyse de la structure des « grands romans », et du rôle essentiel du lecteur dans l'établissement de cette dernière, qui s'avère pertinente pour *Parade's End* :

[The novel] is a structure leaving a shape on the mind's eye [...]. This shape [...] starts in one the kind of emotion that is appropriate to it. But that emotion at once blends itself with others, for the « shape » is not made by the relation of stone to stone, but by the relation of human being to human being. Thus a novel starts in us all sorts of antagonistic and opposed emotions. Life conflicts with something that is not life. Hence the difficulty of coming to any agreement about novels, and the immense sway that our private prejudices have upon us. [...] The wonder is that any book so composed holds together for more than a year or two, or can possibly mean to the English reader what it means for the Russian or the Chinese. But they do hold together occasionally very remarkably. And what holds them together in these rare instances of survival (I was thinking of *War and Peace*) is something that one calls integrity [...]. What one means by integrity, in the case of the novelist, is the conviction that he gives one that this is the truth¹.

Virginia Woolf met en avant la *tension* dans tout roman entre l'établissement d'une structure et le risque d'effondrement de cette structure sous le poids de ce que la romancière appelle « la vie ». Selon elle, en dernière analyse, le ciment de toute grande œuvre est l'intégrité. Cette notion rejoint celle d'« authentique », dont nous avons constaté le caractère central dans l'esthétique fordienne.

Woolf poursuit sa réflexion sur les limites esthétiques de tels romans :

For the most part, of course, novels do come to grief somewhere. The imagination falters under the enormous strain. The insight is confused ; it can no longer distinguish between the true and the false, it has no longer the strength to go on with the vast labour that calls at every moment for the use of so many different faculties².

Dans ce dernier paragraphe, Virginia Woolf considère que la défaillance d'une forme stable pour un roman est due aux limites de l'imagination et des facultés intellectuelles du lecteur. Bien que cette remarque ait trait à l'échec de la forme, elle revient cependant à poser

1. Virginia WOOLF, *op. cit.*, p. 92-93.

2. *Ibid.*, p. 94-95.

le rôle crucial du récepteur dans la révélation de la structure latente d'un roman. Todd Bender souligne la place fondamentale assignée au lecteur dans l'esthétique impressionniste de Ford :

Ford's idea of impressionism requires the audience to participate actively in creating the artefact while in the process of experiencing it. [...]

The audience is called upon to construct for itself from the fragmentary stimuli of the text an overall unifying design unifying the work of art. The verbal collage operates like the pointillist colours in Seurat, when the canvas juxtaposes dots of yellow with dots of blue pigment which merge only on the retina of each viewer's eye in an optical mixture of intense green. [...] The real flash of understanding occurs in the perceptive mind and it is created by the constructive participation of the viewer creating the artifact¹.

Le lecteur de Ford est sollicité d'une manière fondamentale dans la réalisation ultime de l'œuvre. Plus encore qu'une fonction, c'est une responsabilité majeure qui lui est assignée. Pour un roman comme *Parade's End*, au sein duquel significations, motifs et orientations esthétiques irradient dans toutes les directions, c'est en effet dans l'esprit du lecteur que la synthèse peut advenir, que le roman prend véritablement forme. Le concept de durée mis en œuvre par Bergson peut servir à éclairer le rôle du récepteur dans le processus de construction de *Parade's End*. L'influence de la pensée bergsonienne est en effet sensible dans le traitement du temps opéré par Ford, la création d'impressions successives à laquelle vise l'impressionnisme littéraire ne pouvant se concevoir hors de la durée. Bergson démontre la nécessité de la présence d'une subjectivité dans la mise en place de la durée :

En dehors de moi, dans l'espace, il n'y a jamais qu'une position unique de l'aiguille et du pendule, car des positions passées il ne reste rien. Au-dedans de moi, un processus d'organisation ou de pénétration mutuelle des faits de conscience se poursuit, qui constitue la durée vraie. [...] La succession existe seulement pour un spectateur conscient qui se remémore le passé et juxtapose les deux oscillations ou leurs symboles dans un espace auxiliaire².

C'est dans l'espace mental du lecteur que convergent les multiples perspectives diffractées au fil du texte. À défaut d'une orientation

1. BENDER, *op. cit.*, p. 50.

2. Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889, Paris : PUF, 2001, p. 80.

unique, c'est du moins un *réseau* qui s'établit de façon de plus en plus convaincante dans l'esprit du lecteur, au fil de la lecture, et des relectures.

Ce processus est sans doute le plus manifeste dans l'établissement de la relation amoureuse entre Tietjens et Valentine. Les symétries lexicales opérées par la narration entre Valentine et Tietjens et déjà analysées plus haut¹, ont ainsi fonction de réunion des deux personnages. Les miroitements textuels coordonnent les personnages au-delà de leur conscience, puisque *Some Do Not . . .* ne voit pas la résolution de leur relation amoureuse : ce n'est qu'au terme du troisième roman de la tétralogie, *A Man Could Stand Up*—, que les personnages deviennent amants. Dans *Some Do Not . . .*, les personnages ne sont donc réunis que dans la conscience du lecteur qui, prenant conscience des jeux de miroir décrits par la narration, fait fonctionner le texte en réseau, et en relie les fragments. Cette construction est certes inscrite dans le texte ; mais elle demeure à l'état de latence, et ne peut se matérialiser qu'au prix d'un travail opiniâtre d'association et de mémoire (« *recollection* » en anglais) de la part du lecteur.

3.3.2 *L'acte de lecture : une expérience de la modernité*

Entre l'œuvre et le lecteur s'établit ainsi un partenariat, un va-et-vient constant. Le lecteur de *Some Do Not . . .* est certes désorienté par les ellipses, le manque de stabilité et le caractère déceptif du texte ; cependant, dans ce manque même, se donne à lire une promesse : celle de voir se dessiner *en creux* intrigue, personnages et orientations esthétiques, grâce au cheminement propre du lecteur, à ses inférences, ses patientes reconstitutions. La lecture voit son sens étymologique revivifié : elle est bien une col-lecte tenace de fragments, d'indices — collecte cependant à jamais inachevée. Face à la précarité du fil narratif, le lecteur se voit assigner la responsabilité toujours renouvelée de *porter* le texte en poursuivant sa lecture, en lisant aussi à *rebours*, gardant en mémoire ce qu'il a déjà lu pour pouvoir le mettre en rapport avec le texte à suivre. Le texte fordien peut se concevoir comme une « main bénissante », pour reprendre une définition que Derrida a donnée de l'œuvre ouverte :

1. Voir le sous-chapitre sur l'écriture musicale dans le chapitre intitulé « Une écriture de l'éternel retour » p. 124-139.

La main bénissante donne [...] à lire, mais elle appelle aussi à lire ce qu'elle dérobe à la lecture. Elle donne et soustrait à la fois le sens du message, elle retient la bénédiction même. [...]

Le texte est [...] une main bénissante mais qui, aussi bien [...], risque de se refuser, de se dérober, de disparaître. Sans ce risque, sans cette improbabilité, sans cette impossibilité de prouver qui doit demeurer à l'infini et qui ne doit pas être, elle, saturée ou fermée par une certitude, il n'y aurait ni lecture, ni don, ni bénédiction¹.

En effet, en dépit de l'activité indispensable et considérable de synthèse et de collecte de fragments de la part du lecteur, des manques subsistent et toutes les énigmes du texte sont loin d'être résolues. Mais c'est dans cette infinitude même que réside la richesse de *Parade's End*.

La question de la lecture comme acte créateur et responsable a été explorée par Wolfgang Iser. Au seuil de son ouvrage *The Act of Reading*, Iser utilise la nouvelle *The Figure in the Carpet* de James pour illustrer la différence entre deux formes de critique :

[James] has given a very clear account of two totally different approaches to the fictional text. Meaning as effect is a perplexing phenomenon, and such perplexity cannot be removed by explanations—on the contrary, it invalidates them. The effectiveness of the work depends on the participation of the reader, but explanations arise from (and also lead to) detachment; they will therefore dull the effect, for they relate the given text to a given frame of reference, thus flattening out the new reality brought into being by the fictional text. In view of the irreconcilability of effect and explanation, the traditional expository style of interpretation has clearly had its day².

Iser met ici en avant les limites d'une critique « explicative » de l'œuvre littéraire — une critique qui cherche à opérer une réduction référentielle de l'œuvre afin d'en découvrir le « sens caché », unique. À l'inverse, le sens en tant qu'effet est un phénomène difficile à saisir; et le livre a besoin de l'implication du lecteur pour voir son effet se réaliser. Mais toute explication nécessite — et provoque — le détachement : elle aplatit alors l'effet.

Iser cite également Philip Hobsbawm pour étayer son refus d'aplatir les difficultés de lecture :

There is a tendency among critics to patch up flaws, to make connections which may not be there for other readers. [...] The problem, as

1. Jacques DERRIDA, *Béliers*, Paris : Galilée, 2003, p. 32, 35-36.

2. Wolfgang ISER, *The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1980, p. 10.

I see it, is that, in order to keep the work in his mind as anything more than detached fragments, the critic has to make some effort at interpretation, no matter how private, how personal, the result may be. The temptation then is to pass on that result *in toto* to the reading public. [...] Surely it is more graceful, as well as more honest, to concede that, however unified a work may be in intention, it is sadly fragmented in effect?... This is what I have called the concept of availability : just as all of his experience is not available even to the most gifted creative writer, so all of the writer's work is not available to even the most interested reader¹.

Le concept de disponibilité (« *availability* ») avancé par Hobsbaum apparaît tout à fait pertinent pour la lecture de *Parade's End*. Plus la disponibilité est réduite, plus le lecteur va projeter sa propre expérience sur le texte ; ainsi le sens uniforme du texte tient à la projection du lecteur plutôt qu'à un contenu caché dans le texte. Il appartient au lecteur d'en prendre conscience, de reconnaître le caractère individuel de sa propre pratique du texte. Ainsi, plus la disponibilité est réduite, plus, paradoxalement, la lecture devient riche : de cette disponibilité réduite jaillit en effet une multitude de lectures potentielles.

Poussant la réflexion plus loin encore, Iser se penche sur la négativité de l'acte de lecture :

Between segments and cuts there is an empty space, giving rise to a whole network of possible connections which will endow each segment with its determinate meaning².

Dans *Parade's End*, les blancs sont constitués par les ellipses dans la narration et les hiatus entre les segments de perspectives. Le lecteur les parcourt et les relie, établissant un réseau. Mais par-delà ces blancs, c'est aussi dans la *négation* que se joue la communication entre texte et lecteur. Ainsi, la narration nie des éléments familiers, déjouant par exemple nos horizons d'attente comme nous l'avions étudié au sujet de l'intertexte ; ces éléments demeurent néanmoins dans l'arrière-plan, à l'état de présence-absence :

Thematically vacant positions remain present in the background against which new themes occur ; they condition and influence those themes and are also retroactively influenced by them, for as each

1. Philip HOWBSAWM, *Theory of Criticism*, Bloomington : Indiana University Press, 1970, p. 47.

2. ISER, *op. cit.*, p. 196.

theme recedes into the background of its successor, the vacancy shifts¹.

Le *vide* sert de champ de vision : il signale la fragmentation des perspectives et appelle donc le lecteur à établir des connexions ; il est l'endroit où celles-ci peuvent se lier dans l'esprit du lecteur ; il est aussi l'endroit où se résolvent les tensions entre les perspectives, où le lecteur peut produire une relation entre les perspectives.

Ces négations sont particulièrement denses dans les romans modernistes. Iser évoque *The Sound and the Fury* : le lecteur ne cesse d'abandonner ses attentes au fil des monologues des frères Compson, et d'attendre une résolution des vides, résolution qui ne vient pas car le monologue de chaque frère présente une déficience. Comme dans *Parade's End*, les thèmes ne se complètent pas les uns les autres. Les images mentales que le lecteur injecte dans les blancs ne cessent d'être annulées, car le sens des connexions entre les perspectives est justement l'absence de sens — et c'est justement dans cette absence que se découvre le sens du texte ; absence de sens dont le lecteur a fait lui-même l'expérience au cours de la lecture. La négativité est de fait le moteur de la relation entre l'œuvre et le lecteur dans *Parade's End* : elle forme le contour de ce que le lecteur doit construire et qui ne se laisse deviner qu'en creux. L'œuvre n'existe, ne subsiste que dans le manque — dans ce qui demeure en reste. Nous avons affaire à un texte ouvert, mais pas au sens où Umberto Eco l'entend quand il décrit *Finnegans Wake*². Chez Joyce, la notion de « *work in progress* » — sous-titre qui lui fut d'ailleurs soufflé par Ford ! — s'accompagne d'un postulat de rédemption formelle : la crise, l'œuvre qui apparaît en cours de construction, débouche sur la célébration d'une forme qui vient racheter ce qui pouvait être en manque. Chez Ford, l'errance ne s'arrête jamais. Parce qu'elle ne débouche sur aucune stabilité, l'ouverture esthétique de *Parade's End* dérange, voire agace, en même temps qu'elle fascine.

3.3.3 *Espaces et errances : les déplacements du texte*

Iser utilise une analogie spatiale intéressante lorsqu'il parle du blanc, du vide (« *blank* ») comme point vacant. Il s'agit du thème quand il devient horizon parce qu'il est remplacé par un nouveau thème. Le thème qui vient de passer à l'arrière-plan est occupé par le lecteur pour

1. *Ibid.*, p. 202.

2. Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, Paris : Seuil, 1965.

que celui-ci se concentre sur le nouveau thème : il est l'angle à partir duquel le lecteur fait l'expérience du nouveau thème. Le point vacant bouge donc au fil de la lecture ; il est structuré par la séquence des perspectives au fil du texte : c'est ce qui empêche le lecteur d'avancer de façon arbitraire :

The shifting blank maps out the path along which the wandering viewpoint is to travel, guided by the self-regulatory sequence in which the structural qualities of the blank interlock¹.

Joseph Frank exploite lui aussi le paradigme de l'espace pour analyser le canon moderniste. Selon lui, la dynamique de *Ulysses* repose sur l'émergence de l'architecture au fil de la lecture :

The reader acquires [the] sense [of totality] as he progresses through the novel, connecting allusions and references spatially and gradually becoming aware of the pattern of relationships².

De même, l'analogie spatiale est indéniablement fertile pour la lecture de *Parade's End*. Le lecteur ne cesse de se déplacer, au fil des points de vue qui se succèdent perpétuellement, au fil des prolepses et des analepses. Mais à l'inverse de *Ulysses*, la quête menée par le lecteur demeure à jamais inachevée. C'est là la différence fondamentale entre l'œuvre de Ford et les romans reconnus comme faisant partie du canon moderniste. L'épiphanie du sens et de la structure formelle qui se donne à lire chez Joyce ou Woolf demeure en perpétuel suspens dans *Parade's End*.

L'ouverture du texte est de fait constamment métaphorisée par la poétique de l'espace qui s'établit au fil de *Parade's End*. En effet, aux espaces clos et réfléchis à l'infini qui constituent la traduction spatiale de l'éthique passéiste des Macmaster (comme cela a été étudié au terme du deuxième chapitre), l'œuvre oppose l'alternative d'espaces ouverts ou de lieux de passage. En témoigne la description du cadre dans lequel Mark et Christopher Tietjens acceptent pour la première fois de dialoguer : « *They were in an open space, dusty, with half-timber buildings whose demolition had been interrupted* » (SDN 213). Le cadre est constitué par un chantier, espace ouvert archétypal ; cependant, ce chantier est en cours non pas de construction, comme on pourrait s'y attendre, mais de démolition. La démolition rappelle le mouvement

1. ISER, *op. cit.*, p. 203.

2. FRANK, *The Widening Gyre : Crisis and Mastery in Modern Literature*, *op. cit.*, p. 18-19.

général de déliquescence civilisationnelle et morale de la guerre ; elle peut aussi être rapprochée des mouvements littéraires et artistiques les plus radicaux de l'époque moderniste. Or, la démolition est ici *interrompue*. La notion de construction impliquée par le chantier et le nom « *buildings* » est donc démentie par le mot « *demolition* », qui est à son tour infirmé par le terme « *interruption* ». Cette dualité, ce battement permanent entre une chose et son contraire, figure l'état d'indécision de Ford Madox Ford, oscillant entre son enthousiasme pour l'expérimentation littéraire et son respect à l'égard de la tradition. Ford s'associe au mouvement d'ouverture inhérent aux esthétiques expérimentales qui lui sont contemporaines ; néanmoins, il demeure circonspect face aux jonctions de destruction de l'ancien au nom du nouveau.

Les images de transport sont tout particulièrement significatives pour *Some Do Not . . .* L'incipit se déroule dans ce lieu de transition par excellence qu'est un train en marche ; les deux parties du roman s'achèvent sur une image de transport : à travers la perspective de Tietjens, la dernière page de la première partie montre Valentine qui s'éloigne dans le fiacre de Campion, avant de se clore sur l'arrivée de la carriole de l'équarrisseur : « *The knacker's cart lumbered round the corner* » (SDN 144). De même, la seconde partie s'achève sur la mention du camion dans lequel Tietjens monte pour regagner son domicile : « *He had caught, outside the gates of his old office, a transport lorry that had given him a lift to Holborn* » (SDN 288). L'image de mouvement est redoublée par la redondance de l'expression « *transport lorry* » ; elle nous renvoie aussi à la promesse de Mark à Valentine de transférer Christopher au service des « *Transports* ». On peut dire avec Valentine, qui s'écrie : « *Transport! There was another meaning to the word* » (SDN 275), que le terme est riche de plus d'un sens. L'expression « *outside the gates of his old office* », métaphorisant la démarche de libération dans laquelle Tietjens s'est engagé, renforce également la notion d'ouverture et de mouvement emblématisée par l'image du déplacement.

À titre anecdotique, Michela Calderaro note l'importance des trains dans la genèse de *Parade's End* : le personnage de Tietjens fut en partie inventé dans un train entre Calais et Paris¹. L'intrigue centrale fut inspirée à Ford par une histoire que son ami Marwood lui conta dans un autre train :

1. CALDERARO, *op. cit.*, p. 18.

Such a story came to him in another railway carriage, going from Ashford, in Kent, to Winchelsea, in Sussex, and his interlocutor this time was Marwood himself. The story is the drama of a poor fellow, Waring, who was forced into marrying a woman he had made love to on a train between Calais and Paris, and who convinced the poor devil he got her with a child¹.

Enfin, la genèse du personnage de Sylvia débuta à la vue d'une femme sur le quai de la gare d'Amiens :

She stood before me in the shadows above the luggage barrack and the waiting passengers as the train ran into the station. She was in a golden sheath-gown and her golden hair was done in bandeaux, extraordinarily brilliant in the dimness. Like a goddess come from the forest of Amiens !

I exclaimed : « Sylvia » ! So I didn't have to cast about for a name².

Le roman tout entier se donne à lire comme un véhicule en mouvement, un espace de transition dans lequel le lecteur, à l'instar de Tietjens, évolue en un parcours constamment hasardeux. De même, les hésitations du texte, ses orientations contradictoires, révèlent une écriture en cours d'élaboration et donnent à sentir le tâtonnement d'un auteur pour qui ce roman constitue un laboratoire d'expérimentation esthétique.

1. *Ibid.*, p. 18-19.

2. *Ibid.*, p. 19.

Un sujet chrysalide

Le mouvement de vibration incessante qui, nous venons de l'observer, caractérise les orientations esthétiques de *Parade's End*, a des conséquences évidentes sur la représentation du sujet. De fait, le sujet comme instance narrative est la manifestation du sujet comme instance ontologique. À l'instar du projet idéologique et esthétique de Ford, le sujet qui émerge de l'écriture de *Parade's End* se laisse donc difficilement saisir. Le sujet fordien est fragmenté et démultiplié : en cela, sa représentation semble rejoindre les paradigmes modernistes canoniques. Mais une différence notable s'établit entre les représentations des « grands modernistes » et celle de Ford. Le sujet est à ce point mis en crise que son intégrité s'en voit menacée. Or, si l'ambiguïté et l'esthétique ouverte sont d'ordinaire connotées positivement, l'aliénation du sujet est au contraire considérée comme une perte néfaste. Cependant, dans *Parade's End*, la mise en crise du sujet forme une partie intégrante de l'instabilité esthétique ; et elle nous apparaîtra en définitive comme connotée positivement. L'aliénation du sujet se voit en effet transmuée positivement à travers la dynamique d'humilité du texte. L'absence d'épiphanie apparaît donc non comme un manque, mais comme un parti-pris tant esthétique qu'éthique de la part de Ford. Ce décalage a des conséquences évidentes pour la lecture et l'interprétation de *Parade's End*. Des *New Critics* à Julia Kristeva, l'ambiguïté, l'ouverture sont connotées positivement. Or, ici, elles ont trait à la crise du sujet. Ford nous invite à reconsidérer nos habitudes de lecture, et par là, à repenser l'établissement du canon.

Sujet démultiplié, sujet éclaté

Le caractère labile du sujet fordien est dû avant tout à sa fragmentation et à sa démultiplication. Son dédoublement se manifeste à travers le phénomène de spécularité qui ne cesse de le caractériser, voire de le contaminer — le reflet du sujet entrant en concurrence avec sa propre source. Le sujet est également déchiré temporellement entre le moi passé et le moi présent. D'autre part, la guerre constitue l'expérience limite de la mise en crise d'un sujet qui soit maître de l'unicité et de la continuité de sa psychologie, de son identité. Ce sujet fragmenté et mouvant rejoint les représentations modernistes canoniques telles que nous les trouvons chez Woolf, Joyce, Lawrence ou encore Faulkner.

1 Vertiges de Narcisse

La fascination pour les reflets est partout évidente dans *Parade's End* : des miroirs du compartiment de train sur lequel s'ouvre l'incipit aux chandeliers étincelants, du cuivre des uniformes militaires reflétant un brasier (« *brown limbs spotted with brass took dim high-lights from shafts that came from a bucket pierced with holes, filled with incandescent coke* » [NMP 291]) aux bombes réfléchissant le soleil levant (« *a shell roaring away to an enormous height caught the reflection of the unrisen sun on its base. A shining disc, like a halo in flight* » [AMCSU 545]), les espaces sont jalonnés de surfaces réfléchissantes. À dire vrai, le paradigme du miroir dans l'œuvre artistique et critique de Ford mériterait une étude à part entière. L'intérêt de Ford pour le phénomène du miroitement fut tel qu'il lui fit l'honneur d'un titre avec *A Mirror to France*, dont l'écriture coïncida d'ailleurs avec celle de la tétralogie. Au début de cet ouvrage, Ford se penche sur le paradigme du miroir :

Look at yourself in mirror after mirror. You will see that, not only do mirrors differ, but that you are capable of being so oddly viewed that you may well have misgivings about your real self¹.

À travers la réflexion de Ford dans les premières pages de *A Mirror to France*, se dégagent deux éléments essentiels. Chez Ford, les miroirs servent d'interface privilégiée entre soi et le monde ; mais ils constituent également une interface entre le sujet et lui-même, selon un phénomène qui conduit le sujet à être son propre objet de perception et le rend par conséquent étranger à soi-même. Le décalage étrange (« *oddly* ») qui survient entre soi et son reflet introduit une mise en crise de la notion de réalité (« *misgivings about your real self* »). Le sujet reflété devient sujet fictionnel ; ou plutôt, le reflet vient mettre en fiction la réalité du sujet qui en est source. C'est sous ces deux considérations que le phénomène du miroir va retenir notre attention. Le traitement spécifique des miroirs, médiateurs du sujet à lui-même mais aussi des sujets entre eux, révèle un sujet qui d'une part s'abîme dans son reflet, et d'autre part se trouve également démultiplié par des doubles souvent inquiétants.

1.1 Le miroir, à l'intersection du sujet réel et du sujet fantasmé

Nous avons déjà eu l'occasion de constater l'omniprésence des miroirs — réels et figurés — dans la tétralogie. La rétrospection idéologique permanente se voit elle-même redoublée par une réflexivité obsessionnelle du sujet : plus encore qu'à la recreation factice d'un passé idéal, c'est à une contemplation réflexive de leur propre entreprise de reconstitution que ces personnages sont avant tout attachés. Macmaster ne cherche-t-il pas à émuler Rossetti, qui est lui-même dépeint sarcastiquement par Tietjens comme perdu dans la contemplation de son reflet – « *gazing into a mirror that reflects their fetid selves and gilt sunfish and drop chandelier* » (SDN 28) ? Ainsi, Mrs. Duchemin enchante Macmaster parce qu'elle se reflète elle-même de manière parfaitement circulaire. La couleur de ses yeux réfléchit ainsi celle de ses cheveux : « *There was no doubt that Mrs. Duchemin's eyes, which were of a dark, pebble blue, were actually in the shadow of her blue-black, very regularly waved hair* » (SDN 53). Les adjectifs « *dark* » et « *blue* » sont réfléchis en chiasme par l'adjectif composé « *blue-black* ». De façon symétrique, Mrs. Duchemin se délecte de la correspondance qu'elle estime

1. Ford Madox FORD, *A Mirror to France*, Londres : Duckworth, 1926, p. 8.

idéalement exacte entre la cravate et les yeux bleu acier de Macmaster : « *steel-blue tie, true-looking gold ring, steel-blue eyes beneath black brows !* » (SDN 91). Les deux amants poussent la réalisation de leur fantasme narcissique jusqu'à se renvoyer leur propre image, puisque chacun est caractérisé par le bleu et le noir. Nulle surprise si leur premier baiser constitue pour eux la culmination d'un fantasme narcissique : enlaçant Mrs. Duchemin, Macmaster se regarde dans un miroir :

He began to see himself : in the tall room, with the long curtains : a round, eagle mirror reflected them gleaming : like a bejewelled picture with great depths : the entwined figures. (SDN 103)

Le miroir est rond, et les silhouettes sont entrelacées — « *entwined* » — telles un ruban de Möbius. La profusion de deux-points dans cette phrase figure en outre le phénomène de miroitement, de part et d'autre du signe de ponctuation. Ce n'est d'ailleurs pas par le couple qu'il forme avec Edith Ethel que Macmaster est fasciné, mais avant tout par le reflet qu'ils forment dans le miroir : la réalité est rapidement balayée d'un bref pronom personnel (« *a [...] mirror reflected them* ») pour se concentrer sur le reflet serti par le miroir : « *the entwined figures* », reflet auquel les bornes du miroir confèrent le cadre d'un portrait. Le reflet prête ainsi à Macmaster et Mrs. Duchemin les attributs du simulacre. Ce n'est pas simplement d'une objectification qu'il s'agit ici : le sujet perd ce qui lui est propre. À travers les inversions d'attributs entre le reflet et sa source, le sujet qui s'y mire, s'opère une inversion du propre et de l'impropre ; celle-ci va s'avérer omniprésente dans l'établissement (ou la faillite de l'établissement) d'une ontologie du sujet dans *Parade's End*. Dans une mise en abyme vertigineuse, le reflet est lui-même brillant (« *gleaming* », « *bejewelled* »), devenant miroir à son tour. De fait, Macmaster et Duchemin, une fois leur union proclamée, se vivent avant tout à travers leur réflexion. Leur intérieur est à leur image, reflet impeccable de leurs idéaux ; la description de leur salon en est symptomatique (SDN 245-246 notamment). Ce mode d'existence à travers le reflet vient supplanter un mode d'existence direct. La réflexion que livre Hélène Aji sur les phénomènes de spécularité dans *The Good Soldier* apparaît pertinente pour les personnages *Parade's End* et leur usage du reflet :

Ces effets de répétition, combinés aux références à des yeux surfaces ou page « bleue », engendrent des effets de spécularité qui soulignent

la substitution qu'effectue le percevant : il remplace cette réalité qu'il prétend rechercher désespérément par un reflet de lui-même¹.

Sylvia vit elle aussi avant tout dans le reflet des miroirs. Ce personnage peut être considéré comme l'incarnation dans le roman de la Volonté sans but définie par Schopenhauer, une volonté n'ayant d'autre visée qu'elle-même, s'abîmant dans son propre mouvement (nous y reviendrons au chapitre suivant). Il s'agit toujours pour Sylvia de se contempler au moment où elle agit. Au début de la deuxième partie de *Some Do Not . . .*, après avoir lancé le contenu de son assiette à la figure de Tietjens dans un geste pour le moins théâtral, Sylvia s'empresse d'aller se regarder dans un miroir :

She placed the plate on the table and drifted slowly towards the enormous mirror over the fireplace. [...] She looked at herself for some time in the mirror of bluish depths. (SDN 156)

On retrouve la mention de la couleur bleue pour qualifier les surfaces réfléchissantes, mention omniprésente dans *Parade's End* comme dans *The Good Soldier*. En outre, la notion de profondeur pour caractériser le miroir a de quoi surprendre. Celle-ci était déjà présente dans la description précédente concernant Macmaster et Edith Ethel — « *a bejewelled picture with great depths* ». La dialectique de la surface et de la profondeur semble ici inversée : c'est dans leur reflet et non dans la vie immédiate que Sylvia et les Macmaster se vivent pleinement. Le reflet de ce que Sylvia fait ou subit peut même s'avérer plus puissant que la réalité directe. La scène sur laquelle débute la deuxième partie de *No More Parades* est peut-être la plus puissante et la plus fascinante à cet égard. Dans le salon d'un hôtel français tapissé de miroirs, à l'instar du fameux compartiment de train de l'incipit, Sylvia observe Tietjens s'avancer dans un miroir, alors que Perowne, à ses côtés, ne peut le voir de là où il est assis.

From his angle [...] Sylvia seemed to him to be looking at a blank wall.
« I don't see him, » Perowne said.
« I can see him in the glass, » Sylvia said. (NMP 380)

La situation met certes avant tout en exergue la multiplication déroutante des perspectives — « *angle[s]* » — qui constitue l'un des principes opérateurs majeurs du roman ; mais à travers ce jeu des angles de vue

1. AJI, *op. cit.*, p. 70.

qui ne coïncident pas, Sylvia semble regarder dans le vide ; plus précisément, elle paraît regarder un mur blanc, un néant. En s'abîmant dans la contemplation du miroir, elle semble regarder une absence. De fait, Sylvia ne regarde pas Tietjens directement, mais son reflet, au point que Tietjens en apparaît spectral : Tietjens, fantôme, est vu par certains tout en demeurant invisible à d'autres. L'expression « *I can see him in the glass* », opposée au « *I don't see him* » de Perowne, prend des nuances quelque peu surnaturelles, comme s'il s'agissait d'une vision et non du simple organe de la vue, d'une boule de cristal et non d'un miroir — la polysémie du nom « *glass* » jouant ici à plein. Le phénomène met en doute la réalité de la présence de Tietjens ; par ricochet, la scène tout entière est marquée par une inversion des pôles, du reflet et de sa source, de la réalité et du simulacre, de la surface et de la profondeur. Les rapports entre Sylvia et Tietjens sont ici entièrement indirects, passant exclusivement par le filtre des reflets, puisque Tietjens repart sans avoir confronté son épouse :

« By the immortal saints, » she exclaimed, « I swear I'll make his wooden face wince yet. » In the bluish looking-glass, a few minutes before, she had seen the agate-blue eyes of her husband, thirty feet away, over arm-chairs and between the fans of palms. [...] Rather clumsy and worn out, but completely expressionless ! He had looked straight into the reflection of her eyes and then looked away. [...] Not one line of Tietjens' face had moved when he had received back his card. It had been then that Sylvia had sworn that she would yet make his wooden face wince....
His face was intolerable. Heavy ; fixed. Not insolent, but simply gazing over the heads of all things and created beings, into a world too distant for them to enter. (NMP 381)

Dans ce duel par reflets interposés, c'est Tietjens qui l'emporte. La réaction de Tietjens est caractérisée de façon purement négative, à travers le suffixe « *-less* », « *expressionless* ») et la multiplication des négations : « *not one* », « *not insolent*. » Comme plus haut avec Perowne, le phénomène de miroitement figure et intensifie l'impossible rencontre des regards et des perspectives puisque Tietjens semble contempler un autre monde, un univers inaccessible à Sylvia et Perowne : « *a world too distant for them to enter*. » Par ailleurs, en contrôlant sa physionomie pour l'empêcher de refléter la cruauté de Sylvia, c'est, par ricochet, Tietjens qui génère une réaction chez l'autre, une répercussion physique : « *she could almost hear his not disagreeable male voice that vibrated a little from the chest and made her vibrate* » (NMP 383). C'est

précisément l'absence d'émotion chez Tietjens qui provoque celle de Sylvia, émotion trahie par ses exclamations et rendue dans son discours par des allitérations marquées : « *By the immortal saints [...], I swear I'll make his wooden face wince yet* », l'accumulation des [s] traduisant en particulier sa fureur mal contenue. Le paradigme du reflet s'approfondit ici de façon vertigineuse : à travers l'expression « *make his wooden face wince* », Sylvia révèle son désir d'utiliser Tietjens lui-même comme un miroir dans lequel elle souhaite voir reflétée sa propre cruauté, à travers la souffrance que traduirait le visage de Tietjens. Un lien s'établit avec la scène de l'assiette jetée à la figure de Tietjens, dans laquelle Sylvia s'empressait d'aller contempler son propre reflet après son geste d'agression : ici, c'est le visage de Tietjens qui servirait de miroir.

Mais Sylvia a sa revanche, et celle-ci se joue de nouveau dans les reflets d'un miroir. Dans la suite de *No More Parades*, lorsque son imbroglio visant à humilier Tietjens comme Perowne fonctionne à plein, et que Perowne fait irruption dans sa chambre alors qu'elle est sur le point de parvenir à séduire Christopher, c'est encore dans un miroir que les deux époux se regardent, Sylvia étant assise devant sa coiffeuse :

She was looking at him in the glass with the corners of her lips just moving. A little curled.... He said to himself :
 « One is going to that fine and secret place.... Why not have ? »
 [...] It was then that he had observed the handle of the door moving minutely. (NMP 476)

Les deux scènes précédentes sont comme combinées, et le fantasme de Sylvia trouve ici sa culmination : Sylvia peut contempler son propre reflet tout en observant, dans le même miroir et selon un procédé ultime de mise en abyme, les réverbérations de son action sur le visage de Tietjens. Les sujets et leurs reflets se confondent au point que c'est dans le reflet du miroir que se jouent les échanges de regards les plus significatifs — et c'est de ces miroitements vertigineux, et non de l'action en elle-même, que Sylvia tire sa plus grande jouissance.

1.2 L'intégrité du sujet à l'épreuve du reflet

Les miroirs de *Parade's End* ne sont pas uniquement instruments de fixité et de réflexivité. Ils sont également utilisés pour figurer la mise en péril de l'intégrité du sujet. Ford rejoint ici des problématiques

modernistes canoniques. Le tableau final de la pièce mise en scène par Miss La Trobe dans *Between the Acts*¹ illustre de façon précise le processus d'aliénation et d'objectification du miroir pour le sujet qui s'y voit reflété. Afin de représenter « le temps présent : nous-mêmes, » Miss La Trobe imagine de renvoyer aux spectateurs leur propre reflet, en leur imposant de regarder dans une multitude de miroirs, chandeliers (qui nous évoquent ceux, si nombreux, des intérieurs de *Parade's End*), et autres surfaces réfléchissantes plus ou moins nobles. La réaction des spectateurs est alors véhémente :

Ourselves! Ourselves!
 Out they leapt, jerked, skipped. Flashing, dazzling, dancing, jumping.
 Now old Bart... he was caught. Now Manresa. Here a nose... There
 a skirt... Then trousers only... Now perhaps a face.... Ourselves? But
 that's cruel. To snap us as we are, before we've had time to assume...
 And only, too, in parts.... That's what's so distorting and upsetting and
 utterly unfair².

Le passage est empreint de violence : les miroirs semblent forcer les personnages à effectuer des mouvements brusques à la manière de pantins (« *leapt, jerked, skipped* ») ; surtout, il s'opère ici un démembrement des personnes, qui ne sont reflétées qu'en fragments, « *in parts* » : ici, un nez, là, un visage. Les miroirs emprisonnent les sujets à l'intérieur de leur cadre : « *he was caught* » ; dans le même temps, ils les rendent témoins de leur fragmentation et de leur objectification. Nous revenons à la réflexion de Ford citée initialement : le sujet se découvre comme objet à lui-même, et il en résulte un profond malaise.

Certains personnages sont mêmes décrits physiquement comme des miroirs ambulants. La robe d'or de Sylvia, évoquée à de nombreuses reprises au fil du texte, en est un exemple récurrent. De manière plus appuyée et plus clairement négative, le general Campion, symbole triomphant du paradigme de la « parade » dans les parties de la tétralogie consacrées à la guerre — et l'on peut songer de nouveau à la version dégradée du spectacle historique, « *pageant* », mise en scène dans *Between the Acts* —, est représenté comme un miroir personnifié :

He shone everywhere except in such parts of his grey tweed suit as would have shown by shining that they had been put on more than once. But his little white moustache, his cheeks, the bridge but not the tip of his nose, his reins, his Guards' tie, his boots, martingale, snaffle,

1. Virginia WOOLF, *Between the Acts*, 1941, Oxford : Oxford University Press, 1998.

2. *Ibid.*, p. 165.

curb, fingers, fingernails [...]. Merely to look at him you would know that he was something like Lord Edward Campion, Lieutenant General retired, K.C.M.G. (military) M.P.V.C., M.C., D.S.O... (LP 779)

Cette insistance sur l'aspect rutilant de Campion peut signaler la vacuité du personnage : au lieu d'exister et d'apparaître pour soi, il n'est vu que par les reflets qu'il renvoie de toutes parts. La dernière phrase confirme cette impression : Campion n'est pas décrit comme quelqu'un, mais quelque chose (« *something like* ») ; l'énumération de ses titres se vide progressivement de sens, à travers les acronymes de plus en plus courts et obscurs et qui finissent par s'amuir dans des points de suspension. Campion ne semble exister que pour l'image qu'il renvoie au monde. Nul hasard, donc, si Sylvia et Campion se retrouvent liés dans le dernier tome. Dans un accès de clairvoyance, Tietjens avait déjà établi un parallèle entre la propension de ces deux personnages à se faire eux-mêmes miroirs : « *Campion and his, Tietjens', wife, radiating light together — she in a golden gown!* » (AMCSU 565).

À force de multiplier les angles de vue et les réflexions, les innombrables miroirs et surfaces réfléchissantes décrits dans *Parade's End* désorientent le regard et aboutissent à un éclatement des perspectives, voire à une perte de la notion de soi. Dans le salon des Macmaster, les objets miroitants se réfléchissent les uns les autres à l'infini : le syntagme « *a clear cut-glass chandelier from the rectory hung dimly coruscating in the centre, reflected and re-reflected in convex gilt mirrors* » (SDN 245) l'illustre avec force ; mais ces objets ne sont en définitive qu'une figuration des relations entre les sujets dans ce même salon :

Valentine had felt a queer, queer sensation. She was not sure afterwards whether she had felt it before she had realised that Sylvia Tietjens was looking at them. [...]

Behind Sylvia's back, their mouths agape, were the two staff officers. From that moment Valentine Wannop never had any doubt. She knew that Sylvia Tietjens knew that her husband loved her, Valentine Wannop, and that she, Valentine Wannop, loved her husband — with a passion absolute and ineffable. (SDN 253-254)

Les visages mêmes des personnages se font ici surfaces réfléchissantes ; regards et rapports de force s'échangent et s'entrecroisent jusqu'au vertige, à tel point que les identités des personnages se confondent. Sylvia et Valentine semblent interchangeables, rendues chacune par le pronom « *her* » dans la proposition « *her husband loved her* ». L'agencement des mots figure lui-même un phénomène de reflets

(« *her* ») articulés autour de l'amour de Tietjens (« *husband loved* »). Valentine éprouve même le besoin d'énoncer et de répéter son propre nom pour être certaine de ne pas se confondre avec Sylvia — l'autre « elle » de la phrase – et perdre alors la conscience de son identité. Les frontières entre les êtres se font poreuses, et leur intégrité, leur individualité, s'en voient menacées. Les personnages sont réduits au statut de fonctions interchangeables.

1.3 Des personnages-miroirs

En effet, non contents d'être reflétés (de façon plus ou moins littérale) par leur décor, les personnages de *Parade's End* se reflètent également les uns les autres : ils sont fréquemment associés en couples symétriques. Le récit est émaillé de personnages ou d'intrigues à la portée plus ou moins grande qui sont réunis par une relation spéculaire. L'identité des personnages est donc également structurée par la façon dont ils reflètent d'autres individus et se reflètent eux-mêmes en eux. Les multiples miroitements du roman ne sont donc pas seulement constitués par les objets, par le décor parsemé de surfaces réfléchissantes : ils sont le propre des sujets eux-mêmes.

L'une des paires les plus significatives est celle qui tout à la fois rapproche et oppose Valentine et Sylvia. Nous avons déjà eu l'occasion d'observer la façon dont ce couple s'articule autour du paradigme de la *New Woman* ; mais les symétries entre les deux personnages vont plus loin et touchent à leur être même. Le récit souligne la façon dont Valentine, en conversant avec Tietjens, adopte à son insu les mêmes propos que Sylvia. Ces coïncidences sont amorcées dans l'un de leurs premiers dialogues : « *Tietjens winced. The young woman had come a little too near the knuckle of his wife's frequent denunciations of himself* » (SDN 114), et un instant plus tard : « *This was another of the counts of Sylvia's indictment and Tietjens winced again* » (SDN 115). Ce motif se poursuit dans leurs conversations rapportées dans la deuxième partie du roman, ainsi que Tietjens ne peut s'empêcher de le signaler à Valentine : « *Not three hours ago my wife used to me almost the exact words you have used. Almost the exact words* » (SDN 235). Les pensées de Sylvia confirment ce rapport symétrique :

He must be thinking hard of the Wannop girl! With her littleness : her tweed-skirtishness.... A provincial miniature of herself, Sylvia Tietjens.... If she, then, had been miniature, provincial...

(SDN 156)

Sylvia considère d'abord Valentine comme un piètre avatar d'elle-même (« *a provincial miniature of herself* ») ; mais elle semble ensuite aspirer à en être littéralement le reflet, ce qui est rendu textuellement par le chiasme que son discours établit entre « *provincial miniature* » et « *miniature, provincial* ». Les deux femmes apparaissent interchangeables. La figure du chiasme, récurrente dans le texte, constitue dans *Parade's End* le trope emblématique de la symétrie et du reflet : il est le lieu lexical où se joue le basculement d'un personnage à l'autre.

Ces points communs permettent de mieux cerner les oppositions absolues entre les deux femmes. En effet, à partir de ce cadre commun, Sylvia et Valentine sont associées d'une manière symétrique dans la conscience de Tietjens :

She and Sylvia were the only two human beings he had met for years whom he could respect : the one for sheer efficiency in killing ; the other for having the constructive desire and knowing how to set about it. Kill or cure ! The two functions of man. If you wanted something killed you'd go to Sylvia Tietjens in the sure faith that she would kill it : emotion, hope, ideal ; kill it quick and sure. If you wanted something kept alive you'd go to Valentine : she'd find something to do for it.... The two types of mind : remorseless enemy, sure screen, dagger... sheath !
(SDN 128)

Dans cette opposition dont le rythme binaire est souligné par la paronomase associant et opposant « *kill* » et « *cure* », les deux femmes sont définies l'une par rapport à l'autre selon une antinomie janusienne. Mais si les symétries permettent de donner une saillance supplémentaire à la dichotomie autour de laquelle s'articulent les deux femmes, celles-ci sont aussi simultanément rapprochées par leur différence même : dans les deux adverbes du syntagme « *kill it quick and sure* » appliqué à Sylvia sont en effet contenus les sons propres au verbe caractérisant Valentine, « *cure* ». Le basculement des attributs de l'une vers l'autre est incessant.

Parmi les multiples doublons qui se dégagent de la narration, celui formé par Tietjens et Macmaster fournit lui aussi un éclairage sur la façon dont deux personnages peuvent être déterminés à travers la réverbération qu'ils constituent l'un pour l'autre. Au chapitre cinq de la première partie, nous trouvons coup sur coup deux échos de situations survenues au chapitre trois, et qui mettent doublement Tietjens et Macmaster en miroir : tout comme Macmaster a vu tout d'abord en Mrs. Duchemin une compagne idéale pour Tietjens (« *What a mate for Tietjens !* » [SDN 55]), Tietjens estime à première vue que

Valentine ferait une bonne épouse pour Macmaster : « *he looked back at Miss Wannop, and considered that she would make a good wife for Macmaster* » (SDN 88). Une nouvelle symétrie s'établit entre les troisième et cinquième chapitres (et entre les deux personnages) lorsque, à la page suivante, Mrs. Wannop s'adresse à Tietjens en croyant parler à Macmaster :

She exclaimed [...] to Tietjens : « Are you Mr. Macmaster, the critic? No!... Then *you* must be. »

Her turning to Macmaster and the extinction of her interest in himself had been one of the rudest things Tietjens had ever experienced.

(SDN 89)

L'attitude de Mrs. Wannop reflète avec une symétrie saisissante la scène dans laquelle le ministre Waterhouse confond Macmaster et Tietjens :

« Isn't one of you fellows a genius called Tietjens? » He was looking at Macmaster. The General said :

« Tietjens... Macmaster... » The Minister went on very friendly :

« Oh, it's you?... I just wanted to take the opportunity of thanking you. »

(SDN 59-60)

Pour être comique, la symétrie est néanmoins si appuyée qu'elle en devient inquiétante : dans de tels exemples, Macmaster apparaît comme un avatar — *Doppelgänger* — de Tietjens. L'un ne semble pas pouvoir exister et se définir indépendamment de l'autre. Ainsi, dans leur désir initial d'apparier chacun leur ami à la femme qui deviendra leur propre compagne, Macmaster et Tietjens ne projettent-ils pas chacun leur désir sur leur *alter ego* respectif? L'interdépendance des personnages transparait de manière particulièrement éclairante dans la réplique de Macmaster à un reproche de Mrs. Duchemin : « *You let him order you about...* » [...] « — *Who? Chrissie? Yes! Sometimes I him, sometimes he me* » » (SDN 103). Le parallélisme constitué par l'anaphore de l'adverbe « *sometimes* » et la répétition de l'ellipse (qui implique « *order him/me about* ») est doublé d'un chiasme entre les pronoms relatifs ; la binarité de l'ensemble est renforcée par le rythme trochaïque. Mais au sein de la construction en chiasme, le pronom de première personne encadre celui de troisième personne : Macmaster semble vouloir dominer Tietjens dans son discours. De fait, une concurrence entre les deux personnages est palpable dès les premières pages ; et l'antagonisme

entre leurs principes¹ qui devient de plus en plus patent au fil de la narration semble faire de Macmaster un double *négatif* de Tietjens.

2 Un sujet fragmenté

Les symétries et coïncidences entre les personnages se font si appuyées qu'elles amènent le lecteur à s'interroger sur le statut des personnages de *Parade's End*. Au lieu d'être des représentations satisfaisantes de subjectivités individuelles dans la lignée du roman réaliste, ceux-ci peuvent en effet s'interpréter comme les diverses facettes d'une personnalité complexe, si ce n'est scindée. Les personnages élaborés par Ford peuvent en ce cas se concevoir comme des laboratoires d'exploration de l'inconscient mis en évidence par Freud au début du siècle.

2.1 Des doubles inquiétants : *Doppelgänger* et *Unheimlich*

Comme nous venons de le constater au chapitre précédent, les personnages se définissent de façon interdépendante. Les couples décrits plus haut peuvent également s'interpréter en termes freudiens : ils se prêtent en effet largement au paradigme du *Doppelgänger*. Dans son essai « *Das Unheimliche* »², Freud, s'intéressant à un conte de Hoffmann (« *Der Sandman* »), souligne l'importance du double sous trois aspects :

Il s'agit du motif du double [...], c'est-à-dire de la mise en scène de personnages qui, du fait de leur apparence semblable, sont forcément tenus pour identiques, de l'intensification de ce rapport par la transmission immédiate de processus psychiques de l'un de ces personnages à l'autre — ce que nous nommerions télépathie —, de sorte que l'un participe au savoir, aux sentiments et aux expériences de l'autre, de l'identification à une autre personne, de sorte qu'on ne sait plus à quoi s'en tenir quant au moi propre, ou qu'on met le moi étranger à la place du moi propre — donc dédoublement du moi, division du moi, permutation du moi — et enfin, du retour permanent du même, de la répé-

1. Sur le divorce idéologique qui s'établit entre Tietjens et Macmaster, voir le deuxième chapitre.

2. Sigmund FREUD, « L'inquiétante étrangeté », 1919, dans *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, trad. Fernand Cambon, Paris : Gallimard, Folio Bilingue, 2001. La traduction de « *Unheimlich* » par « inquiétante étrangeté » peut sembler insatisfaisante et constitue même un contresens puisqu'elle devrait plutôt se traduire par « inquiétante familiarité » ; aussi on préférera l'usage direct du terme allemand, difficilement traduisible en français, dans le corps de l'argumentation.

tion des mêmes traits de visage, caractères, destins, actes criminels, voire des noms¹.

Dans le conte de Hoffmann analysé par Freud, certains personnages sont identiques et doués d'une sorte de télépathie ; le sujet s'identifie à un autre personnage selon un processus de dédoublement, de scission et d'échange d'identité ; et la narration se caractérise par le retour du même. Ces trois caractéristiques se retrouvent toutes de façon appuyée dans *Parade's End*. Nous venons de constater l'existence de paires identiques ; certains personnages cultivent également de manière obsessionnelle la répétition du même. En témoignent les critères de sélection par Mark Tietjens de son nouveau colocataire :

The remote similarity of the names had been less disturbing to Mark Tietjens than would have been the case had the names been more different. It would have been very disagreeable, Mark thought, to share with a man called, say, Granger. As it was he still often called Ruggles, Pebbles, and no harm was done. (SDN 205)

Mark choisit Ruggles car son nom est proche de celui de son colocataire précédent. On a bien affaire à ce que Freud décrit comme le « retour permanent du même, de la répétition des mêmes traits [...], voire des noms² ». À travers l'ironie satirique perce cependant une angoisse fondamentale face à la mise en péril de la répétition, angoisse qui vient rejoindre et expliquer les choix idéologiques des personnages examinés dans la première partie.

D'autre part, Freud s'appuie sur une étude de Otto Rank pour remonter aux sources de la création du double : « Le double était à l'origine une assurance contre la disparition du moi, un démenti énergique de la puissance de la mort³ ». Otto Rank, disciple de Freud, s'est en effet penché sur le sujet du double, à travers les miroirs, les ombres et les anges

1. « *Es sind dies das Doppelgängertum in all seinen Abstufungen und Ausbildungen, Also das Auftreten von Personen, die wegen ihrer gleichen Erscheinung für identisch gehalten werden müssen, die Steigerung dieses Verhältnisses durch...berspringen seelischer Vorgänge von einer dieser Personen auf die andere — was wir Telepathie heissen würden —, so dass der eine das Wissen, Fühlen und Erleben des andern mitbesitzt, die Identifizierung mit einer anderen Person, so dass man an seinem Ich wirre wird oder das fremde Ich an die Stelle des eigenen versetzt, also Ich-Verdopplung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung — und endlich die beständige Wiederkehr des Gleichen, die Wiederholung der nämlichen Gesichtszüge, Charaktere, Schicksale, verbrecherische Taten, ja der Namen durch mehrere aufeinanderfolgende Generationen.* » Ibid., p. 76-77.

2. Ibid.

3. « *Der Doppelgänger war ursprünglich eine Versicherung gegen den Untergang des Ichs, eine "energische Demetierung der Macht des Todes".* » Ibid.

gardiens. Le double est selon lui une façon pour l'enfant de se prémunir de la destruction du moi, de garantir la préservation du moi à travers un double qui lui survivrait. Cette interprétation peut être appliquée de façon convaincante à la fascination des êtres passésistes pour les miroirs : celle-ci est donc l'expression de leur fantasme d'immobilité, de fixité. Mais selon Rank et FreudindexAFREUD, Sigmund, lorsque ce narcissisme primaire est dépassé, le double voit ses qualités inversées : de garantie contre la mort, il en devient le signal :

Avec le dépassement de cette phase, le signe dont est affecté le double se modifie ; d'assurance de survie qu'il était, il devient l'inquiétant avant-coureur de la mort. [...] Dans le moi se spécifie peu à peu une instance particulière qui peut s'opposer au reste du moi, qui sert à l'observation de soi et à l'auto-critique¹.

Le double devient une menace pour le sujet, une figure capable de se retourner contre le moi et de le traiter en objet. Tout comme le sentiment de familiarité (« *Heimlichkeit* ») devient angoissant lorsqu'il en vient à signifier dans le même temps son contraire (le non-familier, le caché), le double est inquiétant dès lors qu'il devient ambivalent. De même, dans *Parade's End*, la figure du double — et plus généralement, de la répétition du même —, pour rassurante qu'elle puisse paraître à première vue, dérive souvent vers son contraire : une binarité délétère. C'est de là que naît le sentiment d'angoisse. Il semble que la relation entre Tietjens et Macmaster puisse s'analyser en ces termes. À mesure que se déroule le récit, Macmaster passe du statut d'un ami du personnage principal, émule servile des principes de Tietjens (on se souviendra de sa fièvre à imiter le salon des Tietjens) à une figure de plus en plus négative et inquiétante. Macmaster devient au fil du texte la version grimaçante et inquiétante de Tietjens.

2.2 Des personnages facettes d'un même inconscient

À travers le paradigme du double, les personnages peuvent s'interpréter dans une certaine mesure comme les diverses facettes d'un même inconscient que Ford s'attacherait à explorer à travers les quatre romans. Certaines coïncidences sont en effet si poussées qu'elles

1. « *Mit der [...] berwindung dieser Phase ändert sich das Vorzeichnen des Doppelgängers, aus einer Versicherung des Fortlebens wird es zum unheimlichen Vorboten des Todes. [...] Im Ich bildet sich langsam eine besondere Instanz heraus, welche sich dem übrigen Ich entgegenstellen kann, die der Selbstbeobachtung und Selbstkritik dient.* » *Ibid.*, p. 78-79.

semblent nous signaler le caractère délibérément incomplet et interdépendant de la construction des personnages. Dans son analyse du motif du double citée plus haut, Freud mentionne également les cas de télépathie, de porosité psychique d'un personnage à l'autre. Nous avons déjà eu l'occasion d'observer la confluence des pensées de Valentine et Tietjens à propos de leur excursion en charrette dans *Some Do Not...*¹ ; la télépathie qui les caractérise parcourt les trois premiers volumes. Les exemples ponctuels et anecdotiques d'échos qui s'établissent, à leur insu, dans le discours de Valentine et Tietjens, sont très nombreux. Pour ne citer qu'un exemple, Valentine a une réflexion qui fait directement écho à une phrase que Tietjens tient sur le front : « *Gilbert White of Shelbourne*, he said to the sergeant, "called the behaviour of the female *STORGE* : a good word for it" » (AMCSU 547). Valentine, de son côté, se dit de sa mère : « *Her mother was too cunning for them. With the cunning that makes the mother wild-duck tumble apparently broken-winged just under your feet to decoy you away from her little things. STORGE, Gilbert White calls it!* » (AMCSU 660). La similitude va jusqu'à la typographie, « *storage* » étant graphié en lettres capitales dans les deux cas. Dans *A Man Could Stand Up*—, la relation entre les deux personnages est tout entière caractérisée par la télépathie. Le titre du troisième tome se donne en effet à entendre par ricochets de l'un à l'autre personnage, sans que ceux-ci aient eu l'occasion de communiquer. Sur le front, Tietjens ne cesse de concevoir la fin inespérée de la guerre en ces termes : « *He imagined himself standing up on a little hill [...] Imagine standing up on a hill! It was the unthinkable thing there!* » (AMCSU 567) ; il amalgame d'ailleurs cet aspect avec son espoir de vivre avec Valentine après la guerre : « *his inner mind based all his calculations on the idea of living with Valentine Wannop... when men could stand up on hills* » (AMCSU 608) et « *he was going to make two hundred and fifty quid towards living with Valentine Wannop—when you really could stand up on a hill... anywhere!* » (AMCSU 613). De son côté, Valentine décrit l'armistice en ces termes : « *The war was over. All along that immense line men could stand up!* » (AMCSU 651). Le phénomène télépathique est souligné lorsque ses yeux tombent involontairement sur quelques mots griffonnés par Tietjens :

Her eye [...] caught words on paper [...] ; they were :
A man could stand up on a bleedin' 'ill!

1. Voir *supra*, « 2.2 Leitmotifs : ressassement et modernité » dans le chapitre intitulé : « Une écriture de l'éternel retour » p. 129-135.

Her heart stopped. She must be out of condition. She could not stand very well, but there was nothing to lean on to. [...] And his comment — amazingly echoing the words she had just thought — was that he could stand up. (AMCSU 651-652)

Ces coïncidences sont invraisemblables si l'on considère les personnages comme des représentations d'individus autonomes. C'est ainsi que les frontières entre les sujets s'effacent. Max Saunders met aussi en évidence ces cas de confusion identitaire dans les nouvelles que Ford écrivit durant la guerre :

Th[e] sense of disturbance to one's sanity, shaken by war's mad unreality, produces a specific effect in several of the works here; a disturbance of identity, in which the familiar boundaries dissolve. Sometimes it is the boundary between the conscious and the unconscious [...]. More uncannily, it is sometimes between one person and another; as in « The Colonel's Shoes » [...] concerning a seemingly paranormal experience in which a young man assumes his uncle's identity¹.

2.3 Schizes du moi

S'ils peuvent être interprétés comme les fragments d'une psychologie plus vaste, les personnages sont eux aussi chacun caractérisés par le morcellement psychologique. Le traitement de Tietjens peut nous apparaître comme une étude de cas de la schizophrénie. Tietjens, comme nous l'avons vu dans le volet consacré à l'idéologie, est déchiré entre deux idéologies divergentes². Ce déchirement se traduit en termes psychologiques par la schize du moi. Tim Armstrong rappelle que les cas de dissociation de personnalité décrits à la fin du XIX^e siècle apparaissent le plus souvent lors d'un incident précis :

In the famous cases which made popular reading at the turn of the century, the secondary self emerges as an organized *person* rather than simply as an effect of technique. In the cases of Féilda and Louis V in France, and Mary Reynolds and the Reverend Hanna in the USA, a new individual is « born » at particular moments, produced by a fright, a fall

1. SAUNDERS, « Introduction », dans FORD, *War Prose*, Manchester : Carcanet, 1999, p. 18.

2. Voir *supra*, « Tietjens : un système de pensée contradictoire et instable » dans le chapitre 2.

from a horse, or simply awakening from sleep. Sometimes it emerges as an infant, relearning language¹.

Par-delà la cause évidente du traumatisme de la guerre, la collision entre la charrette de Tietjens et Valentine et la voiture de Champion au terme de la première partie de *Some Do Not* . . . pourrait constituer l'élément déclencheur du dédoublement de personnalité de Tietjens ; et il émerge effectivement aux yeux du lecteur comme un nourrisson ayant besoin de reconstruire son savoir, puisque la narration nous le présente immédiatement après comme ayant perdu la mémoire à la suite d'un bombardement, lorsque s'ouvre la deuxième partie. Certes, l'émergence du nouveau Tietjens n'est pas immédiatement consécutive à l'accident du point de vue de la temporalité narrative, mais elle l'est du point de vue de l'organisation de la narration, du fait de l'ellipse. Armstrong identifie cette tendance chez certains modernistes comme un restant de romantisme :

For a romantic strain in Modernism (represented by Yeats, Lawrence and others), this self may represent the « true » being, an atavistic return to origins rather than a parasite².

De fait, nous avons pu observer que la nouvelle personnalité de Tietjens était en définitive plus proche de ses principes originels que l'observance rigide des conventions qui lui paraissait *a priori* respecter ses racines.

Nous venons d'autre part d'étudier la liaison dialectique que le miroir établit entre les sujets. Le paradigme du miroir est également utilisé pour figurer l'aliénation psychique de Tietjens, la scission du moi qui est en germe au début du vingtième siècle et se voit précipitée et approfondie par la guerre :

He inspected himself in the doctor's cracked shaving-glass. [...] An insolently calm man was looking at him, the face divided in two by the crack in the glass : a naturally white-complexioned double-half of a face, a patch of high colour on each cheekbone ; the pepper-and-salt.
(NMP 447)

Ce passage fondamental relie directement les paradigmes du miroir et du double à la fragmentation de l'identité et à l'aliénation qui en

1. Tim ARMSTRONG, *Modernism, Technology, and the Body*, Cambridge : Cambridge University Press, 1998, p. 190.

2. *Ibid.*

résulte pour le sujet. Tietjens est ici un double à lui-même : non seulement il se voit en tant qu'objet distinct puisqu'il ne se reconnaît pas ; mais c'est un visage coupé en deux par la fêlure du miroir qui lui apparaît ; non un visage entier, mais une double moitié, « *double-half* ».

Armstrong rapporte enfin que les théoriciens de la double personnalité utilisaient l'analogie du téléphone pour décrire le processus de diffraction de la personnalité :

In 1902, Henry Adams could comment archly that « alternating personalities turned up constantly, even among one's friends », adding that « the new psychology seemed convinced that it had actually split personality not only into dualism, but also into complex groups, like telephonic centres and systems, that might be isolated and called up at will, and whose physical action might be occult in the sense of strangeness to any known form of force¹. »

Cette même analogie se trouve dans *Parade's End* lorsque Tietjens examine son ancien moi au terme de *Some Do Not . . .*, en se remémorant des paroles prononcées avant-guerre qui ont déjà retenu notre attention : « *His voice — his own voice — came to him as if from the other end of a long-distance telephone. A damn long-distance one! Ten years.* » (SDN 281). Nous aurons l'occasion de constater dans le chapitre suivant le caractère de médiation ironique et dialectique que constitue le téléphone dans *Parade's End*². Ici, c'est bien la distance entre les deux Tietjens qu'il signale, distance soulignée typographiquement par les italiques. Tietjens ne se reconnaît plus, à tel point qu'il lui faut insister en incise : « *his own voice* », pour se persuader lui-même que ce sont ses propres paroles qu'il se remémore. De même, Tietjens, en permission après avoir été victime d'un bombardement, observe le fonctionnement de sa conscience comme un objet indépendant de lui-même, objet mécanique qui plus est : « *He viewed his case from the outside. It was like looking at the smooth working of a mechanical model* » (SDN 202). La schizophrénie est figurée à travers une image de modernité, ce qui met en exergue le lien entre mécanisation et changements psychologiques³. Ce passage met également en évidence la division temporelle du moi : Tietjens a peine à réconcilier son moi passé et son

1. ARMSTRONG, *op. cit.*, p. 189 ; ouvrage cité : Henry ADAMS, *The Education of Henry Adams*, 1907, Boston : Houghton Mifflin, 1973, p. 433.

2. Voir *infra*, « 2.1 Technologies modernes : prolongements et limites du sujet » dans le chapitre « Des sujets-objets », p. 276-281.

3. Ceci fera l'objet d'une étude spécifique au cours du chapitre suivant.

moi présent. La continuité temporelle du sujet est de fait sans cesse menacée.

3 Un sujet déchiré entre passé et présent

3.1 Le passé, échappatoire au présent

Nous avons déjà longuement étudié le choix idéologique de nombreux personnages de s'enfermer dans un mode de vie et une esthétique passéistes. Le passé est aussi un refuge psychologique. Cette obsession pour le temps est caractéristique du modernisme, à commencer par le thème de la continuité qui forme la clé de voûte de la *Recherche* proustienne.

Dans le rendu des sensations des personnages, les sensations présentes sont constamment happées par les souvenirs de sensations passées. Ainsi, les pensées de Macmaster dès l'ouverture de la tétralogie dérivent de sa situation présente dans le train, à un rappel complaisant de l'ascension qu'il a accomplie ; celui-ci le conduit à une méditation sur les femmes (en tant que possibles accessoires de la réussite, ou obstacles à celle-ci), qui elle-même débouche sur l'évocation de Tietjens, qui l'a sauvé des femmes et en est lui-même victime. L'esprit de Macmaster effectue alors une halte pour retourner brièvement au présent, avec la conscience de s'être égaré ; mais il repart bientôt dans un passé plus proche : le souvenir du matin même (*SDN* 12-16). Joseph Miller souligne un fonctionnement similaire dans *Mrs. Dalloway* :

One way the characters in *Mrs. Dalloway* achieve continuity and wholeness is through the ease with which images from their pasts rise within them to overwhelm them with a sense of immediate presence. If the characters of the novel live according to an abrupt, discontinuous, nervous rhythm, rising one moment to heights of ecstasy only to be dropped again in sudden terror or despondency, nevertheless their experience is marked by profound continuities. The remarkable access the characters have to their past is one such continuity. The present, for them, is the perpetual repetition of the past¹.

De fait, comme Macmaster, Clarissa Dalloway s'immerge machinalement dans le passé dès les premières pages du roman :

1. Joseph MILLER, *Fiction and Repetition : Seven English Novels*, Oxford : Blackwell, 1982, p. 184.

After a description of Clarissa's recognition that it is a fine day and just following the first instance of the motif of terror combined with ecstasy (« What a lark ! What a plunge ! »), the reader is « plunged » within the closeness of an experience which seems to be part of the present [...]. Actually, the experience is from Clarissa's adolescence¹.

Ce retour opiniâtre de la conscience vers le passé correspond au phénomène à l'œuvre dans la tétralogie fordienne. Le présent est constamment habité par le passé, et les personnages font l'expérience du monde avant tout à travers le filtre de leurs réminiscences. Pour échapper à l'immédiateté d'une situation qui menace le sujet, le je présent se réfugie dans un je antérieur.

Le texte de Woolf souligne par ailleurs la dimension spatiale de cette superposition des temporalités ; cette notion est également cruciale chez Ford : « *we are almost always in one place with our minds somewhere quite other*². » Sur le front, les espaces remémorés où le sujet se déplace en pensée servent de refuges, de sanctuaires pour son intégrité psychologique. Cette notion est centrale au texte de *No Enemy*, qui explore la relation entre la guerre et les paysages dans la psychologie du soldat. Le narrateur mis en abyme, Gringoire, détaille quatre paysages distincts qui l'ont aidé à résister au choc de la guerre :

Gringoire had four landscapes, which represent four moments in four years when, for very short intervals, the strain of the war lifted itself from the mind. They were, those intermissions of the spirit, exactly like gazing through rifts in a mist³.

On peut noter une nouvelle fois l'entrelacement des notions du temps et de l'espace qui est d'ailleurs transférée à l'esprit : celui-ci devient lui-même un espace-temps à parcourir. À travers son recours au souvenir, l'être abstrait sa conscience de la situation présente. Sur le front, Tietjens ne cesse de fixer son attention sur des souvenirs précis pour ne pas affronter les chocs de plein fouet : lors d'une conversation très éprouvante avec Champion, il opère une fixation désespérée sur un souvenir et ses détails les plus insignifiants :

Deamont ? No, Douaumont.... Taken from the enemy about a week before.... When would that be ? He had lost all sense of chronology.... In November.... A beginning of some November.... With a miracle of

1. *Ibid.*, p. 185.

2. FORD, « On Impressionism », *op. cit.*, p. 40-41.

3. Ford Madox FORD, *No Enemy*, éd. Paul Skinner, 1929, Manchester : Carcanet, 2002, p. 14.

sunshine ; not a cloud, the mud towering up shut you in intimately
with a sky that ached for limpidity. (NMP 486)

Le recours au passé permet aussi à l'esprit de rendre familier et donc de maîtriser ce qui est insoutenablement autre. Le paysage de la guerre moderne est ainsi assimilé par Tietjens à une tapisserie des Gobelins :

A great plane, the largest he had then seen, was moving over, behind his back, with four little planes as an escort. [...] High, purplish-blue heaps, like the steam domes of engines or the breasts of women.... Bluish-purple. More blue than purple.... Like all Franco-Belgian Gobelin tapestry.... And all quiet... (NMP 493)

Le recours au passé s'accompagne d'une attention à l'exactitude du langage, selon la stratégie propre à Tietjens pour affronter — ou précisément, pour éviter d'affronter frontalement — les traumatismes de la guerre qui menacent le sujet de dissolution. L'obsession idéologique pour l'esthétique du passé, de ridicule ou grotesque, devient un geste désespéré de préservation du moi. La scission temporelle du moi est une stratégie de survie : la conscience déserte le choc présent et se réfugie dans une strate temporelle antérieure pour se préserver.

3.2 La mémoire en déroute

Ce refuge dans un autre espace-temps, ce recours constant à des références exactes explique le supplice que constitue la perte de mémoire chez Tietjens à la suite d'un bombardement, dans la deuxième partie de *Some Do Not* La perte de mémoire constitue certes évidemment une stratégie de l'inconscient pour permettre au sujet de survivre à un choc psychologique excessif. Mais la perte de mémoire plus générale qui accompagne ce processus de refoulement de l'insoutenable est vécue avec malaise par un Tietjens pour qui le recours à la mémoire est un outil fondamental de mise à distance des chocs immédiats. La narration insiste sur le caractère terne de Tietjens dans cette deuxième partie : le terme « *dull* » et ses dérivés est appliqué à Tietjens de manière récurrente (SDN 161, 162, 188, 240), et semble figurer la perte de capacité chez celui-ci à appréhender le présent comme reflet du passé. La mémoire de Tietjens après la commotion est en effet une chambre d'échos presque vide, qu'il s'attache à remplir de nouveau. Lorsqu'il y parvient par éclairs, au deuxième chapitre, il retrouve temporairement son ancienne efficacité : à cette occasion, la récurrence de « *dull* » est supplantée par le polyptote de « *swift* » : « *he wondered swiftly [...] he*

ran swiftly over what had happened in the train from Scotland and before » (SDN 188). Le manque d'éclat dénoté par l'adjectif « *dull* » est aboli, les souvenirs surgissant comme autant d'illuminations : « *Berwick suddenly flashed into Tietjens' mind.* » Cette remémoration ne correspond pas à un processus de réminiscence tel qu'on le trouve dans l'écriture de Marcel Proust par exemple, mais consiste en un rappel d'événements précis et linéaire. Tietjens retrouve l'exactitude d'esprit manifestée dans la première partie : en témoigne, à l'issue de cette remémoration, sa longue tirade en réponse à Port Scatho (SDN 191), qui s'oppose à la fois à ses propres phrases courtes et vagues, simples échos des paroles de Sylvia, au premier chapitre, et aux réponses entrecoupées de Scatho à la tirade présente. Le changement saisissant opéré chez Tietjens, qui redevient semblable au Tietjens présenté dans la première partie, révèle le rôle majeur de la mémoire dans la construction et la stabilité de l'identité de l'individu : c'est en recouvrant peu à peu la mémoire que Tietjens retrouve la maîtrise et l'autorité qui le caractérisaient dans le premier volet du roman. Face à cet interlocuteur de nouveau en pleine possession de ses moyens, c'est à présent Port Scatho qui se contente de faire écho aux paroles de Tietjens (SDN 192). L'être apparaît structuré avant tout par sa relation au passé.

4 Des coquilles vides

Dans *Parade's End*, le sujet se perd, se fragmente et se délite ; l'événement catalyseur et révélateur de l'éclatement et de l'effondrement du moi est bien sûr cet élément central aux quatre tomes que constitue la guerre. Max Saunders souligne la prescience avec laquelle Ford mesura les conséquences de la guerre sur la psychologie dès le début de la guerre : « *Within a few days of the outbreak, he was pondering the effects on his mind, on national psychologies, on literature and society*¹. » Dans sa monographie sur Ford, Max Saunders met en lumière la façon dont *Parade's End* explore ces conséquences psychologiques de la Grande Guerre. À partir d'une phrase de Tietjens dans *No More Parades* — « *the thing is to be able to stick to the integrity of your character, whatever earthquake sets the house tumbling over your head...* » (NMP 454), il s'intéresse à la mise en question de l'intégrité du moi :

One question [the tetralogy] worries at from many angles is what [...] integrity means in a world chaotically disturbed : in which « there was

1. SAUNDERS, « Introduction », dans FORD, *War Prose*, *op. cit.*, p. 2.

nothing straightforward ». [...] Ford is using his own experiences and feelings to explore a more momentous historical question : « all proper men, » he wrote in 1919, « for the last five years have been shaken, earthquaked, and disturbed, to the lowest depths of their beings. » [...] One of the war's profound changes was that it altered the way people thought about the mind and morality. For the first time, « shell shock » was recognized as a psychological state distinguishable from cowardice¹.

La guerre constitue donc une menace emblématique de l'intégrité du moi ; mais elle n'est pas le seul traumatisme auquel sont confrontés les personnages de *Parade's End* : ceux-ci apparaissent en effet presque constamment en état de choc.

4.1 Distractions du sujet

Tietjens est le personnage le plus souvent décrit comme menacé d'effondrement psychologique : c'est surtout à travers lui que Ford s'attache à explorer les réactions du sujet face à des traumatismes divers. Le plus souvent, une distance s'instaure entre un choc et la conscience du personnage, grâce à la création spontanée d'un écran qui peut prendre diverses formes. Cela est par exemple manifeste dans la scène finale de la première partie, lors de la collision entre la charrette de Tietjens et Valentine et la voiture du général Champion. L'esprit de Tietjens recourt à la métaphore et à l'exactitude mathématique pour tenter de dévier le choc : « *Not ten yards ahead Tietjens saw a tea-tray, the underneath of a black-lacquered tea-tray, gliding towards them, mathematically straight, just rising from the mist* » (SDN 139). Le choc est d'autant plus indirect (pour Tietjens comme pour le lecteur, puisque l'accident nous est donné à voir uniquement à travers le filtre de la conscience de Tietjens) que la métaphore s'effectue *in absentia* : ce n'est qu'*a posteriori* que le lecteur, et sans doute aussi Tietjens, reconstitue les événements et comprend que ce plateau à thé fait référence à la voiture de Champion. Une couche supplémentaire s'ajoute à cet étagement du sens, puisque la métaphore s'applique elle-même à une métonymie de la voiture : le « plateau à thé² » fait référence au fracas

1. SAUNDERS, *Ford Madox Ford : A Dual Life*, vol. 2, *op. cit.*, p. 216.

2. La métaphore du plateau à thé est tissée tout au long de la tétralogie ; les sonorités de « *tea-tray* » sont d'ailleurs étrangement proches celle de « Tietjens ». La métaphore du plateau à thé constitue un fil directeur entre les chocs psychologiques de l'avant-guerre et ceux de la guerre. Dans l'incipit de *No More Parades*, elle désigne

causé par la voiture, et non à la voiture elle-même. Ce feuilletage du sens bloque toute appréhension directe des faits. Cet usage de la métaphore et de la métonymie est conjugué avec une attention mathématique à l'exactitude des sensations ressenties : ainsi, le temps semble se suspendre dans la contemplation de la ruade du cheval : « *A stone sea-horse from the fountain of Versailles! Exactly that! Hanging in air for an eternity* » (SDN 139). Pour éviter de ressentir l'événement à nu, la conscience de Tietjens lui confère une distance esthétique et le rattache instantanément à des références familières : le cheval cabré est rapproché d'une statue de la fontaine de Versailles, et, plus tard, sa blessure est ramenée à un objet familier — un tablier ou un bas :

« Blood running down solid! Like an apron, » she said.
 He was at last at her side. It was true. But not so much like an apron.
 More like a red, varnished stocking. He said :
 « You've a white petticoat on. Get over the hedge; jump it, and take it off. »
(SDN 140)

L'attention intellectuelle portée à la *façon* d'observer permet de s'abstraire de la pure sensation. L'esprit se concentre sur une assimilation la plus exacte possible de la blessure à un objet trivial, inoffensif. Et c'est bien cela qui permet à Tietjens d'agir, de prendre des initiatives : après son observation, il lance immédiatement des ordres clairs et efficaces à Valentine pour bander le cheval. Le choc est atténué en étant réverbéré par des mots et des figures, et rendu familier par une assimilation à du connu. Ce passage anticipe les stratégies de contournement des chocs de la part des sujets en guerre ; et il révèle que ces chocs psychologiques d'un nouvel ordre ne coïncident pas avec la guerre, mais plutôt avec la modernité. Outre la métaphore du plateau à thé qui se poursuit au début de *No More Parades*, le processus de défamiliarisation projette souvent un univers domestique sur l'univers de la guerre :

A long ridge of light above a wooden bank, then suddenly, pervasively, a sound!... For all the world as, sheltering from rain in a cottager's washhouse on the moors, you hear the cottager's clothes boiling in a copper... Bubble... bubble... bubbubub... bubble... Not terribly loud — but terribly demanding attention!... The Great Strafe!...
(NMP 479)

le vacarme du bombardement ; on peut d'ailleurs se demander si l'adjectif quelque peu incongru, « *august* », pour désigner le plateau à thé dans l'ouverture de *No More Parades*, n'est pas une allusion au substantif homonyme désignant le mois d'août, mois de la déclaration de guerre et qui déjà dans *The Good Soldier* résonne perpétuellement comme un mois fatidique.

Ford mentionne cette domestication de la guerre dans son *essay* écrit sur le front, « *A Day of Battle* » : « *the guns [...] crushed slowly into the sandy road behind immense tractor monsters like incredible kitchen stoves*¹. » Dans le passage cité à partir de *No More Parades*, la défamiliarisation est renforcée par l'absence de termes de comparaison, de pointeurs de la métaphore : comme dans l'incipit de *No More Parades*, la métaphore est *in absentia* jusqu'à l'ultime mot de la phrase puisque « *Strafe* » ne survient qu'en dernier. On retrouve la création du sentiment de *Unheimlich* tel que le décrit Freud : ce qui est familier (« *the cottager's clothes boiling in a copper* ») devient inquiétant en prenant les qualités de ce qu'il décrit, et qui est lui étranger. Et ce qui est étranger est rendu d'autant plus inquiétant que son bruit est présenté comme familier. Cette métaphore redit, sur le mode psychologique, l'équivalence et l'entrelacement de la sphère domestique et de la sphère publique.

Outre ces procédés de défamiliarisation spontanés et involontaires, le recours délibéré à la concentration intellectuelle pour abstraire l'esprit d'une situation immédiate insoutenable se retrouve également dans la narration de la guerre. Tietjens et Mackenzie s'appliquent notamment à respectivement composer et traduire en latin un sonnet durant le laps de temps le plus court possible. Tietjens adopte cette démarche lorsqu'il se sent perdre pied :

The hut was moving slowly up and down before the eyes of Tietjens.
He might have just been kicked in the stomach. That was how shocks
took him. He said to himself that by God he must take himself in hand.
He grabbed with his heavy hands at a piece of buff paper and wrote
on it in a column of fat, wet letters

a

b

b

a

a

b

b

a and so on.

He said opprobriously to Captain Mackenzie :

« Do you know what a sonnet is? Give me the rhymes for a sonnet. [...] Give me the fourteen end-rhymes of a sonnet and I'll write the lines. In under two minutes and a half. » (NMP 314-315)

1. FORD, *War Prose*, *op. cit.*, p. 40.

La stratégie de contournement du choc par Tietjens correspond à ce que Armstrong analyse comme la dialectique de l'attention et de la distraction :

« Distraction » is part of a continuum in which the other extreme is « attention » — that which breaks down as distraction-effects like automaticity intrude. [...] William James's definition of the term exemplifies this sense of the self : « focalization, concentration, of consciousness are of its essence. It implies withdrawal from some things in order to deal effectively with others, and is a condition which has a real opposite in the confused, dazed, scatterbrained state which in French is called *distraction*, and *Zertheit* in German ». Research in this area often involved an interest in what we might now call multi-tasking : the ability of tasks like listening and computation to be undertaken as « background » or motor activities while conscious attention is directed elsewhere [...]. Popular fascination was directed at prodigies who could write separate words with different hands and feet, while psychological experimenters considered the possibility of forcing conscious process in writing to its limits¹.

La distraction constitue donc une autre façon de contrer la linéarité temporelle : à travers la distraction est initié un feuilletage temporel — non pas un feuilletage narratif comme il en a été question dans la deuxième partie², mais un feuilletage psychologique du temps, effectué par les personnages eux-mêmes : l'action au premier plan est superposée à une activité en arrière-plan (« *background* »).

D'autre part, la notion de prodige ici mentionnée par Armstrong est aussi présente dans *Parade's End*. Les pages qui suivent la proposition du défi par Tietjens montrent un entrecroisement vertigineux de diverses voix qui se superposent dans la conscience de Tietjens : réflexions intérieures sur Sylvia, qui s'effacent à mesure que Tietjens se concentre sur le sonnet ; plusieurs discussions pratiques et efficaces avec des officiers et des soldats ; et la composition du sonnet. Tietjens est un prodige de polyvalence, ainsi que Mackenzie le fait remarquer : « *I haven't got your knack of doing eleven things at once* » (NMP 320). Armstrong rappelle également l'analyse freudienne de la distraction :

For Freud, automaticity and distraction are similarly creative. In his earlier work, he relates them to the pre-conscious rather than the unconscious. In *Jokes and their relation to the Unconscious* (1905) he describes the mechanism of the joke as « automatic », utilizing a set

1. ARMSTRONG, *Technology and the Body*, op. cit., p. 194.

2. Voir le chapitre sur l'impressionnisme littéraire, p. 141-146.

response in order to subvert it, switching contexts rapidly. Distraction operates to catch the attention and keep the psyche's defenses occupied while the joke does its work¹.

Cette stratégie est d'ailleurs rendue explicite dans une réflexion de Tietjens :

He had a rule : *Never think on the subject of a shock at a moment of shock*. The mind was then too sensitized. Subjects of shock require to be thought all round. If your mind thinks when it is too sensitized its then conclusions will be too strong. (NMP 315)

Par ailleurs, à travers le sonnet, c'est à un discours tout préparé que se livre le sujet, un discours à la forme pré-conditionnée par la structure contraignante du sonnet. On peut se demander si cette structuration toute prête du discours ne correspond pas à ce qu'André Topia décrit comme la « disparition du sujet psychologique » à propos de Bloom, dans *Ulysses* :

Chez Joyce [...] on assiste sans cesse à la disparition du sujet psychologique Bloom. Et malgré tout, quelque chose parle, ce quelque chose étant ce qui structure le discours bien plus profondément et implacablement qu'un moi psychologique. Ce qui est à l'œuvre sans relâche dans le texte bloomien, ce sont des matrices de discours, formes contraignantes dans lesquelles est obligé de se couler le langage du sujet Bloom².

Les « matrices de discours » tout préparé viennent remplacer la parole du moi lorsque la coquille du sujet est évidée.

4.2 Aux limites de l'être : le refuge dans l'hallucination

Les perceptions sont feuilletées en divers niveaux de réalité, diverses couches qui viennent se superposer. Ce rapport psychologique au monde rejoint bien sûr les principes esthétiques de l'impressionnisme littéraire tels qu'ils ont été développés plus haut. La vision impressionniste du monde devient une stratégie de traitement du traumatisme pour le moi. Max Saunders met en lumière cette équation entre la vision de l'artiste et celle d'un sujet vivant une expérience aux limites de son être :

1. *Ibid.*, p. 195.

2. TOPIA, « Contrepoints Joyciens », *op. cit.*, p. 354-355.

In *Parade's End* Ford maps the line between illusion and delusion, always aware of the dizzying proximity of the fictional methods he is using to the subject-matter of war-torn psychologies. The war gave a new relevance to his constant interest in extreme states, superlative experiences, visions. As thousands suffered such experiences they had something in common with artists, whose visionariness had traditionally alienated them. (This is the thrust of Woolf's presentation of the shell-shocked Septimus Smith in *Mrs. Dalloway*, for instance¹).

Cette préoccupation est en effet au cœur des problématiques du modernisme. Ce feuilletage de perceptions est rendu littéral à travers un phénomène que Tietjens s'obstine à décrire comme une persistance rétinienne due à son extrême fatigue physique :

His eyes, when they were tired, had that trick of reproducing images on their retinas with that extreme clearness, images sometimes of things he thought of, sometimes of things merely at the back of the mind. (NMP 299)

En réalité, le processus s'apparente à une hallucination venant se superposer en transparence sur la vision immédiate du monde réel. L'exemple le plus caractéristique est la vision de la mort de O Nine Morgan qui s'intercale régulièrement entre Tietjens et le monde, comme lorsque un officier d'ordonnance prononce le nom du soldat mort :

« Poor — O Nine Morgan !... » and over the whitish sheet of paper on a level with his nose Tietjens perceived thin films of reddish purple to be wavering, then a glutinous surface of gummy scarlet pigment. Moving ! It was once more an effect of fatigue, operating on the retina, that was perfectly familiar to Tietjens. But it filled him with indignation against his own weakness. He said to himself : Wasn't the name of the wretched O Nine Morgan to be mentioned in his hearing without his retina presenting him with the glowing image of the fellow's blood ? He watched the phenomenon, growing fainter, moving to the right-hand top corner of the paper and turning a faintly luminous green. He watched it with a grim irony. (NMP 355)

C'est ici l'écran visionnaire plaqué sur le monde qui est investi de réalité et même d'activité : Tietjens observe ses mouvements avec passivité. Le monde s'en trouve, par ricochet, déréalisé. Saunders souligne la dualité de ces hallucinations : « *There is thus a duality about such films : are they hostile irruptions of repressed pain, or protective*

1. SAUNDERS, *Ford Madox Ford : A Dual Life*, vol. 2, op. cit., p. 275.

*screens from fear and madness*¹ ? ». Max Saunders creuse le paradigme du centre et de la périphérie à travers la métaphore de l'ombre et de la matière qui se retrouve dans divers écrits de Ford :

In *The Marsden Case* Ford had registered the effects of the war by creating a world in which substance and shadow are transposed. Its mode of trying to articulate the grief and terror of the war indirectly, through suppressions and innuendoes, means that central experiences are presented as obscure, shadowy, whereas the peripheral and insubstantial acquires an uncanny substantiality².

La guerre apparaît donc comme une expérience spectrale. Les stratégies de mise à distance d'une réalité insoutenable peuvent prendre la forme d'écrans fournis par les hallucinations dans lesquelles la réalité se trouve vidée de substance au profit de l'illusion.

4.3 La désertion du sujet

Dans les cas extrêmes, et lorsque les stratégies de mise à distance ne fonctionnent pas ou ne sont pas à la portée des personnages, leur esprit se mue en simple caisse de résonance, enregistrant les sensations sans pouvoir les ordonner et leur donner un sens. L'évitement du choc est permis par un évidement du sujet. Une remarque de Peter Nicholls sur le modernisme anglais d'après-guerre s'applique parfaitement à ces situations :

As in Freud's account of the Wolf Man (1918), an event in the past requires a second event to release its traumatic force. The first event belongs to the subject's past but is experienced as something foreign when it is restructured through memory³.

Face à la frontalité d'un choc tel que nul souvenir ne peut s'y rattacher, le sujet fordien est littéralement anéanti. Ce phénomène est certes une menace constante en temps de guerre, mais il est également présent dès le premier tome. Dans la première partie de *Some Do Not . . .*, Tietjens, tentant de se distraire dans un jeu de patience afin de ne pas affronter de plein fouet la réalité du retour de Sylvia, est cependant rappelé au présent par l'entrée soudaine de Macmaster qui détruit sa tentative de s'abstraire de la réalité :

1. *Ibid.*, p. 231.

2. *Ibid.*, p. 230.

3. NICHOLLS, *op. cit.*, p. 253.

one half of his mind lost itself in the rearrangement of schedules, and on his brilliant table his hands set queens on kings and checked their recurrences. In that way the sudden entrance of Macmaster gave him a really terrible physical shock. He nearly vomited; his brain reeled and the room fell about. He drank a great quantity of whisky in front of Macmaster's goggling eyes; but even at that he couldn't talk, and he dropped into his bed faintly aware of his friend's efforts to loosen his clothes. He had, he knew, carried the suppression of thought in his conscious mind so far that his unconscious self had taken command and had, for the time, paralysed both his body and his mind.

(SDN 79-80)

Malgré ses efforts, Tietjens ne peut trouver de biais pour affronter ce choc de manière indirecte. Sara Haslam analyse précisément ce passage comme la description d'une crise de nerfs et décrit la dissociation, non seulement du corps et de l'esprit, mais du conscient et de l'inconscient¹. Tietjens semble sortir de lui-même, comme l'indique Sara Haslam : « *the part of him that can now vaguely think is undergoing something like an out of body experience.* » La situation mentale de

1. Sara Haslam propose une analyse détaillée de ce passage :

This is the description of a nervous breakdown. [...] In Tietjens, balances [between instinctive tendencies and the force by which they are controlled] have ceased to work. In the first line, the word « Nevertheless », between two commas, clearly decides the issue of self-control; Tietjens has lost it, for that word also signifies the concept « despite himself ». Concentrated physical activity cannot restore his equilibrium and so he looks to planning his future life with Sylvia to escape his mental agitation. He decides what he wants, but the threefold repetition of that word seems to lessen its power; he can articulate the wants, but fears impotence in bringing them to fruition — « These were all definite but difficult things... ». [...]

And so he returns to his cards, and because his mind can achieve great things, one half of it dedicates itself to the brilliance of the table. The other half of it, for now, is unmentioned in order for the full irony of Macmaster's entrance to become apparent. When Macmaster does come in, the enormity of the effort it has taken to keep that other half silent shows itself in the physicality of the shock caused. [...] Ford relates this collapse in quintessential manner, for, in the language he chooses, Tietjens seems almost to exceed normal human existence, rather than become less than it. [...] Tietjens's mind is working too fast for him to be able to talk, to control himself : even an enormous amount of tranquillizer in the form of whisky does not work. He is beyond talking, he is somehow beyond Macmaster's efforts to loosen his clothes, and the part of him that can now vaguely think is undergoing something like an out of body experience. The final sentence quoted splits him up into many parts — he « had » is the experiential Tietjens, the living one; « he knew » is the part of him that understands and comprehends the present paralysis. [...] Ford's shattering of the man into his constituent parts (using grammatical tools) mirrors the dissolution of the system of marriage that is its catalyst.

Sara HASLAM, *Fragmenting Modernism : Ford Madox Ford, the Novel and the Great War*, op. cit., p. 52-53.

Tietjens dépasse ici la schizophrénie psychologique. La conscience est éjectée du sujet, qui devient coquille vide. Le sujet en péril voit son moi désert sa conscience et se réfugier dans les interstices de l'inconscient.

Les descriptions de tels phénomènes sont remarquablement similaires en temps de guerre et en temps de paix. Lors de la catastrophe précipitée par Sylvia dans *No More Parades*, qui l'oblige à retourner sur le front, Tietjens ressent à nouveau ce détachement dû au caractère inouï du choc subi :

He occupied himself with his mind. What was it going to do ? He cast back along his military history : what had his mind done in similar moments before ?... But there had never been a similar moment !

(NMP 479)

Le sujet semble avoir déserté la coquille de l'individu et s'observer de l'extérieur. De même, Valentine, dans l'échange téléphonique inattendu et traumatisant qu'elle a avec Sylvia, entend une autre femme, « *not her own "she"* », parler avec sa propre voix :

She answered ; and it was as if a substratum of her mind of which she knew nothing must have been prepared for that very speech ; so that it was not her own « she » that answered levelly and coolly :

« You have probably mistaken the person you are speaking to. Perhaps you will ask Mr. Tietjens to ring up Mrs. Wannop when he is at liberty. »

(SDN 270)

Les personnages apparaissent comme des enveloppes désertées de sujet, face à la frontalité du choc de certains événements insoutenables. L'individu, défait de son sujet, est comme engourdi. La notion d'engourdissement est rendue explicite par Ford dans son écrit « *A Day of Battle* » :

The preoccupations of my mission absolutely numbed my powers of observation. [...] It is, in fact, the sense of responsibility that is really numbing : your « job » is so infinitely more important than any other human necessity, or the considerations of humanity¹.

Tietjens, à la suite du bombardement dont il est victime avant que ne s'ouvre la deuxième partie de *Some Do Not . . .*, sent son cerveau engourdi également : « *with a brain two-thirds of which felt numb* » (SDN 179). Cet engourdissement est surtout rendu dans le texte par

1. FORD, « *A Day of Battle* », *War Prose*, *op. cit.*, p. 39.

des moments de désorientation intense qui forment peut-être les fragments d'écriture les plus résolument modernes de la tétralogie. Certains passages de *Parade's End* s'apparentent en effet plus à la littérature de l'absurde qui s'est développée dans la deuxième moitié du vingtième siècle, qu'à l'écriture de la fin du dix-neuvième siècle dans laquelle l'écriture fordienne s'enracine. C'est le cas de l'épisode dans lequel Tietjens assiste à la molestation des suffragettes, sur le terrain de golf — épisode qui n'est pas sans faire songer au premier chapitre de *The Sound and the Fury* :

He was aware that someone, breathing a little heavily from small lungs, was standing close to him and watching him [...] A voice said : « I say... » He continued to look at his ball. « Sorry to spoil your shot, "the voice said." But... »

Tietjens dropped his club altogether and straightened his back. A fair young woman with a fixed scowl was looking at him intently. [...] Noises existed. Sandbach, from beyond the low garden wall fifty yards away, was yelping, just like a dog : « Hi ! Hi ! Hi ! Hi ! » and gesticulating. His little caddy, entangled in his golf-bag, was trying to scramble over the wall. On top of a high sandhill stood the policeman : he waved his arms like a windmill and shouted. Beside him and behind, slowly rising, were the heads of the General, Macmaster and their two boys. Further along, in completion were appearing the figures of Mr. Waterhouse, his two companions and their three boys. The Minister was waving his driver and shouting. They all shouted. (SDN 66)

Cette page décrit une sorte de pantomime, une farce absurde. L'unité vole en éclat : les corps sont fragmentés. Valentine n'existe d'abord que comme voix — « *a voice* » —, et le lien entre cette voix et la jeune femme que Tietjens voit n'est pas explicité ; le Général, Macmaster et leurs caddies sont perçus seulement en tant que têtes, « *heads* », et les autres hommes en tant que silhouettes, « *figures* ». Ils ne sont donc plus identifiés comme des personnes humaines, intègres. Les sensations elles-mêmes sont fragmentées : les perceptions auditives et visuelles ne surviennent pas simultanément, mais successivement. L'insistance sur les impressions auditives illustre la façon dont l'esprit du personnage, démuné de ses repères habituels, est réduit à l'état de simple caisse de résonance : Tietjens entend la respiration puis la voix de Valentine avant de la voir ; puis, avant de voir les suffragettes prises en chasse par les hommes, il ne perçoit que des bruits non identifiables — « *noises* ». L'absence totale de connexion logique et de hiérarchisation entre ces différentes perceptions de la part de Tietjens aboutit à une

impression d'absurdité. Le lecteur partage avec Tietjens l'impossibilité de *faire sens* de la multiplicité d'impressions. Pour qui lit le roman après la fin des années vingt, ce passage évoque de façon troublante cette autre narration fragmentée, émiétée, qu'est *The Sound and the Fury*, de Faulkner, publiée à la fin de la même décennie¹. Tietjens est dans la même situation que Benjy dans l'incipit du roman de Faulkner, suivant le jeu de golfeurs et des « *caddies* » et incapable de faire sens des « bruits » du monde environnant (les bruits, « *noises* », de notre texte deviennent sons, « *sounds* », dans le roman de Faulkner). Tietjens est dépeint comme une simple caisse de résonance du monde extérieur, qui enregistre les sensations sans les ordonner, sans leur donner sens.

Le sujet, incapable d'appréhender directement des événements insoutenables, devient alors une abstraction : il n'est plus sujet sensible, incarné, mais se trouve réduit à un simple concept évidé de substance, à une présence-absence. Ce phénomène est notamment mis en œuvre dans le texte par les multiples points de suspension qui viennent perforer les discours et les monologues intérieurs des personnages, jusqu'au titre du premier volume. Les points de suspensions, signes de l'évidement du discours, viennent aussi figurer la façon dont le sujet est ponctuellement réduit à une absence.

C'est donc à une représentation du sujet foncièrement perturbante que nous avons affaire dans *Parade's End*. Le sujet s'oublie dans les objets qui l'entourent et qu'il investit excessivement de sens. Le sujet s'abîme également dans la contemplation stérile de son reflet, selon une obsession narcissique visant à prémunir le sujet contre le changement et la mort, mais qui finit par s'inverser et faire perdre au sujet la conscience de son intégrité comme de celle d'autrui ; sujet en manque, à tel point que les personnages semblent être des fragments de personnes, les pièces éclatées d'un tout dont on peut se demander s'il peut jamais être entièrement reconstitué.

1. William FAULKNER, *The Sound and the Fury*, 1929 ; New York : Norton Critical Edition, 1994.

Des sujets-objets : mise en crise du sujet ontologique

Si le sujet décrit, comme nous venons de l'observer, partage nombre de traits propres au sujet dépeint par les esthétiques modernistes, il s'opère cependant également un glissement. Celui-ci se joue avant tout dans la représentation du statut ontologique du sujet.

1 Une inversion d'attributs du sujet à l'objet

À travers leur attachement obsessionnel au monde des objets, certains personnages vont jusqu'à aliéner leur intégrité d'individu. Il s'agira ici d'étudier les conséquences ontologiques des choix idéologiques sur lesquels nous nous sommes penchés dans le premier volet de cette étude. Des critiques se sont récemment tournés vers ce qu'on peut appeler une métaphysique de l'objet telle qu'Ann Banfield a pu par exemple la mettre en évidence dans l'écriture de Woolf¹, pour analyser le rapport à l'objet propre au modernisme ; il n'apparaît néanmoins pas possible d'interpréter *Parade's End* selon ces lignes. C'est bien d'une métaphysique du *sujet* qu'il s'agit au fil des quatre volumes. L'objet représenté dans *Parade's End* n'est en effet considéré que dans son rapport au sujet : nous n'en trouvons pas de description « gratuite ». Dans les cas où l'objet semble être investi de subjectivité au détriment de l'individu, ce phénomène est toujours le fait du sujet : c'est l'usage des objets par les personnages qui est nocif et anxiogène.

1. Ann BANFIELD, *The Phantom Table : Woolf, Fry, Russell, and the Epistemology of Modernism*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000.

1.1 Fantômes du collectionneur : la contamination par l'objet

Comme nous avons eu l'occasion de le constater dans les deux premiers chapitres de cette étude, le système des objets est essentiel aux personnages pour leur permettre d'établir et d'afficher leur identité sociale. Le mobilier constitue une toile de fond inséparable des personnages, à tel point que certains se voient définis principalement à travers le décor au sein duquel ils évoluent. Il convient cependant de différencier deux modalités de ce rapport spécifique à l'objet : l'une que nous appellerons edwardienne, et dont les Macmaster sont les plus clairs représentants ; l'autre, illustrée au premier chef par Sylvia, chez qui la pratique de la modernité se caractérise par une poursuite effrénée de la mode.

La relation des Macmaster à leurs objets s'apparente dans une certaine mesure à celle du collectionneur telle qu'elle est dépeinte par Benjamin dans son essai « *Unpacking my Library* » :

a relationship to objects which does not emphasize their functional, utilitarian value — that is, their usefulness — but studies and loves them as the scene, the stage, of their fate. The most profound enchantment for the collector is the locking of individual items within a magic circle in which they are fixed as the final thrill, the thrill of acquisition, passes over them¹.

Deux paradigmes se détachent ici : l'immobilité et l'absence d'utilitarisme. D'une part, les paradigmes de l'enfermement et de la fixité exprimés par les termes « *locking* », « *within* », « *circle* », « *fixed* », rappellent curieusement ce que nous avons déjà eu l'occasion de noter à propos du rapport des Macmaster au monde : celui-ci repose de même sur la figure du cercle fermé et sur la pétrification. D'autre part, les objets sont considérés et chéris pour eux-mêmes et non pour l'usage pour lequel ils furent initialement créés — « *not [...] their functional, utilitarian value [...] but them as the scene, the stage, of their fate* ». Benjamin creuse cette dimension quand il évoque à nouveau le collectionneur dans *Paris, capitale du XIX^e siècle* :

Le collectionneur [...] fait son affaire de l'idéalisation des objets. C'est à lui qu'incombe cette tâche sisyphéenne d'ôter aux choses, parce qu'il les possède, leur caractère de marchandise. Mais il ne saurait leur conférer que la valeur qu'elles ont pour l'amateur au lieu de la valeur

1. Walter BENJAMIN, *Illuminations*, trad. Harry Zohn, New York : Schocken, 1969, p. 60.

d'usage. Le collectionneur se plaît à susciter un monde non seulement lointain et défunt mais en même temps meilleur¹.

La suppression fantasmée de l'utilité des choses est ainsi inséparable du culte de ce qui n'est plus et qui est par là idéalisé. Par ailleurs, l'utilité est donc abstraite des choses : celles-ci sont élevées au rang de concepts, de pures idées. Nous retrouvons ici la stratégie d'abstraction évoquée au chapitre précédent, quoique celle-ci prenne ici place dans un contexte et une visée différents.

À travers cet absence d'utilitarisme, la pratique des Macmaster correspond singulièrement à ce que Douglas Mao décrit dans *Solid Objects* comme une relation à l'objet héritée du victorianisme. À première vue en effet, leur intérieur souscrit à ce que Douglas Mao décrit comme l'impératif muséal de la moralité victorienne : « *A standard piece of Victorian advice on child-rearing was [...] that "[e]very house ought to possess a "Museum", even if it is only one shelf in a small cupboard²* » ». Chez les Macmaster, nous l'avons vu, la dimension muséale s'élargit à la demeure tout entière ; nous avons affaire à une véritable maison-musée. Mais comme chez John, le personnage central de la nouvelle de Woolf « *Solid Objects* » qu'évoque ici Douglas Mao, l'entreprise de collecte subvertit et va même jusqu'à inverser ce schéma victorien :

[C]ontemplation replaces action; sheer existence takes precedence over signification; collecting usurps politics; and the ornamental or aesthetic supplants the instrumental³.

L'idéal muséal victorien sert une visée éducative et morale ; au contraire, chez le protagoniste de « *Solid Objects* » comme chez les Macmaster, la collecte d'objets n'a d'autre fin qu'elle-même. Ce rapport radicalement non-utilitaire à l'objet permet aux Macmaster d'établir l'objet comme une fin morale en elle-même. C'est en cela que leur modalité de possession de l'objet se détourne du victorianisme :

It is in this transformation of means into ends that John most clearly marks himself an inheritor of those rebellions in which the aesthetes and decadents pitted a doctrine of beauty as terminal value against

1. Walter BENJAMIN, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, trad. Jean Lacoste, Paris : Cerf, 1989, p. 41.

2. Douglas MAO, *Solid Objects*, Princeton : Princeton University Press, 1998, p. 28 ; le texte cité par Mao est tiré de C. A. MONTRESOR, *Some Hobby Horses : or, How to Collect tamps, Coins, Seals, Crests, and Scraps*, Londres : W. H. Allen, 1890, p. 192.

3. *Ibid.*, p. 29.

the renowned Victorian tendency to stress art's powers of moral instruction¹.

Cet intérêt de l'objet pour l'objet rejoint également des préoccupations modernistes, en réponse à l'anxiété suscitée par la production et la consommation de masse. À l'objet anonyme, produit en chaîne et dérivé de la société capitaliste, les modernistes opposent fréquemment un culte de l'artisanat. Dans *Parade's End*, nous trouvons tout à la fois la célébration et la mise en dérision de cet attachement à l'objet fait pour les « *happy few* » : celui-ci finit en effet par devenir un snobisme et une affectation.

De fait, la possession même de l'objet est posée comme vertu ; par là, le décor chez les Macmaster, désinvesti de son utilité première, acquiert une nouvelle fonction : il sert de justification morale à leurs actions. C'est en cela que le sort du personnage de Woolf s'avère différent de ceux de Ford : celui-là s'y abîme totalement, lorsque ceux-ci n'oublent pas leurs propres intérêts dans leur pratique de l'objet. C'est ainsi que Edith Ethel se sert de son mobilier comme d'un véritable étai — « *prop* » — lui permettant d'asseoir sa légitimité. Ses gestes ou paroles sont ainsi généralement précédés d'une mise en scène minutieuse au sein de ce qui apparaît donc comme un véritable décor. Cela apparaît clairement lors d'une confrontation avec Valentine, lorsque celle-ci l'accuse d'hypocrisie :

Mrs. Duchemin, too, rose at that. She felt at her amber beads with long fingers that turned very slightly at the tips. She had behind her all her mirrors, the drops of her lustres, shining points of gilt and of the polish of dark woods. Valentine thought that she had never seen anyone so absolutely impersonate kindness, tenderness, and dignity.
(SDN 259)

Les miroirs et les lustres semblent autant de personnages adjuvants au service d'Edith Ethel. L'impression créée par Edith Ethel auprès de Valentine semble ici émaner avant tout du mobilier dans lequel elle évolue. Le lien entre Edith Ethel et son environnement est tel que Valentine, se remémorant brusquement une conversation antérieure avec cette dernière, revoit le décor avant de revoir son interlocutrice : « *Valentine saw suddenly the tall silver candlesticks, the dark polished panels of the rectory and Edith Ethel's mad face and mad hair whirling before them* » (SDN 260). Les éléments du décor sont presque

1. *Ibid.*

élevés au statut de personnages chez Edith Ethel. C'est pourquoi, lorsque cette dernière oublie sa pose et tombe un instant le masque sous les yeux de Valentine, en lui demandant de l'aider à avorter, celle-ci détourne sa stupéfaction sur le décor : « *What, then, were tall candles in silver sticks for? And polished panelling in galleries?* » (SDN 230). Valentine semble prendre à partie le mobilier comme s'il s'agissait de figurants incongrus dans une pièce où ils n'auraient plus leur place. Elle prend ici conscience de la part des objets dans le modelage par Edith Ethel de sa propre personnalité. Mao va jusqu'à nommer cette pratique : « *marketing of personality*¹. »

Mais à force de se préoccuper de leur environnement matériel, les personnages finissent par s'abîmer dans l'univers des objets à travers lequel ils tentent d'établir leur identité socio-idéologique. Au lieu d'habiter leur demeure, c'est elle qui vient les hanter. Sartre comme Adorno ont souligné le risque inhérent à cette porosité des frontières entre sujet et objet dont les humains sont responsables :

Though no less suspicious of technological expansion than Adorno, Sartre was troubled not by the possibility that the attempt to subjugate the object world might succeed but by the evident fact that it inevitably fails².

Mao souligne le caractère hégélien de la dialectique du sujet et de l'objet alors établie par Sartre :

Il ne s'agit pas seulement que tel tableau, dont j'ai l'idée, existe ; il faut encore qu'il existe *par moi*. [...] C'est, en effet, cette synthèse de moi et de non-moi [...] que je vise et qui fera précisément de l'œuvre ma propriété³.

Sartre voit dans l'acquisition un désir de réaliser une synthèse entre le soi et l'objet, dont l'altérité est radicale. Or, comme l'analyse Franz Grégoire dans ses *Études hégéliennes*, « n'être soi que par l'intermédiaire du non-soi, c'est se limiter soi-même en faveur du non-soi⁴ ». Edith Ethel est à ce point obnubilée par les objets qui l'entourent qu'elle s'y confond et va jusqu'à y perdre sa qualité de sujet. Mrs. Duchemin — désormais Mrs. Macmaster — finit par être représentée comme une

1. *Ibid.*, p. 30.

2. *Ibid.*, p. 67.

3. Jean-Paul SARTRE, *L'Être et le néant*, Paris : Gallimard, 1943, p. 622-623.

4. Franz GRÉGOIRE, *Études hégéliennes : les points capitaux du système*, Louvain : Publications universitaires, 1958, p. 20.

simple annexe de son mobilier, un rouage parmi d'autres du système des objets que Macmaster a admiré chez les Duchemin et qu'il a voulu reproduire pour lui-même :

Amongst all these [things], gracious, trailing, stopping with a tender gesture to rearrange very slightly the crimson roses in the famous silver bowls, still in dark blue silks, with [...] her elaborate black hair, waved exactly like that of Julia Domna of the Musée Lapidaire at Arles, moved Mrs. Macmaster — also from the rectory. Macmaster had achieved his desire [...]. An astonishingly beautiful and impressive woman : [...] dark blue eyes in the shadows of her hair and bowed, pomegranate lips in a chin curved like the bow of a Greek boat...

(SDN 245-246)

Dans ces quelques lignes qui ont fait l'objet d'une autre analyse plus haut, Edith Ethel est présentée comme le concentré figé de plusieurs œuvres d'art : sa coiffure est modelée sur celle d'une statue de l'Antiquité (le buste de Julia Domna) ; son menton imite la proue d'un bateau grec ; l'expression « *eyes in the shadows of her hair* », nous l'avons vu, a déjà été employée par Macmaster lors de sa première rencontre avec Edith Ethel, et reprend un vers de Rossetti : « *I looked and saw your eyes in the shadow of your hair* ». Plus spécifiquement encore, les descriptions successives d'Edith Ethel au fil de *Parade's End* évoquent de façon frappante un tableau de Rossetti, *Jane Morris (The Blue Silk Dress)*¹ (voir page suivante). La description que nous venons de citer constitue une véritable ecphrasis du tableau. On y retrouve la robe de soie bleue à larges plis (le titre du tableau est repris par le texte, « *dark blue silks* ») ; la coiffure complexe aux cheveux régulièrement crantés ; les lèvres couleur de grenade ; le livre évoquant la culture littéraire, et les fleurs venant compléter la mise en scène et mettre en valeur la beauté de la femme au centre de la représentation. La théâtralisation, le caractère apprêté de la mise en scène, sont mis en valeur par le rideau rouge qui constitue le fond du tableau. Comme Jane Morris dans le tableau, Edith Ethel dans *Parade's End* est éternellement figée dans la même pose méditative. Dans les deux cas, la femme fait l'objet d'une représentation masculine qui s'affiche comme une construction, satisfaisant un idéal fantasmé. Le titre du tableau est révélateur : ce qui compte est l'objet revêtu par la femme, le costume

1. Dante Gabriel ROSSETTI, *Jane Morris (The Blue Silk Dress)*, 1868, The Society of Antiquaries of London (Kelmescott Manor). Visible sur le site de National Museums Liverpool : www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/exhibitions/rossetti/works/morris/bluesilkdress.aspx.

qu'elle accepte d'endosser et auquel elle finit par se réduire. Similairement, Macmaster ne considère sa compagne que pour l'assimiler à des artefacts. Avec l'incise « *also from the rectory* », Edith Ethel est explicitement placée sur le même plan que le mobilier ; elle est de la sorte réifiée sous le regard de Macmaster, qui assouvit son désir de reproduction idéale du passé, et pour ce faire, vient fossiliser et figer jusqu'au vivant – jusqu'à sa compagne. Il est également significatif que Edith Ethel ne soit nommée qu'au terme de la description : l'accumulation des participes présents et des prépositions, ainsi que l'inversion du verbe et du sujet, ne fait apparaître son nom, gage de son identité propre, qu'au terme de cette longue phrase ; et encore, ce nom n'est pas le sien propre, son prénom — Edith Ethel —, mais le patronyme de son nouvel époux, Macmaster. Ce dernier l'assimile à l'un des objets de son foyer ; ce faisant, il en abolit la qualité de sujet.

Le visage d'Edith Ethel est assimilé à un collage d'objets — la coiffure d'une statue, la proue d'un bateau, les vers d'un poème. Ce collage n'est pas en soi le symptôme d'une réification du personnage ; on peut même songer aux portraits d'Arcimboldo dont les figures humaines sont entièrement constituées de végétaux. Mais le glissement vers la réification s'opère chez Edith Ethel car le collage qui la représente est constitué d'artefacts auxquelles elle se trouve réduite. Le collage n'est pas issu de l'imagination du créateur ou du spectateur, mais une conséquence de l'action de Macmaster sur Edith Ethel ; il ne vient pas se superposer au visage d'Edith Ethel, mais s'y substituer. Edith Ethel devient elle-même l'artefact de Macmaster. Mao souligne que le désir de pétrifier un instant parfait est à la source du fantasme d'objectification chez les personnages de *The Waves*. À la veille de son départ pour l'armée, Percival est ainsi objectifié par ses six amis comme un rempart contre la fragilité et la fluidité de la vie : « *a stay against mutability*¹. » Mao rappelle cependant que la préservation se fait pétrification : « *the problem, of course, is [...] that fixing cannot preserve its object without in some sense destroying it*². » Le moyen aboutit à invalider la fin. Lorsque l'objet de la fixation est un individu, celui-ci perd son statut de sujet. Le rôle de Edith Ethel n'est guère différent de celui des animaux empaillés décorant la maison de chasse dans le deuxième chapitre de *Some Do Not . . .* : elle est devenue un trophée, marque tangible de la réussite de Macmaster que celui-ci désire immuable.

1. MAO, *op. cit.*, p. 75.

2. *Ibid.*

À travers la description de l'intérieur et de la nouvelle épouse de Macmaster, la frontière se brouille entre fantasme et réalité. Réel et rêvé se confondent. Plus largement, dans l'ensemble de *Parade's End*, Edith Ethel nous est décrite comme une création de l'esprit de Macmaster. Elle correspond en effet trait pour trait aux espoirs de Macmaster tels qu'ils nous sont décrits dans l'ouverture du roman, avant leur rencontre :

He saw himself by now almost certain of a career that should give him at fifty a knighthood, and long before that a competence, a drawing-room of his own, and a lady who should contribute to his unobtrusive fame, she moving about, in that room, amongst the best of the intellects of the day, gracious, devoted, a tribute at once to his discernment and his achievements. (SDN 13)

L'incarnation irréprochable par Edith Ethel du passé idéalisé et esthétisé tel que le chérit Macmaster est « inquiétante » en ce qu'elle semble confirmer le fantasme freudien de toute-puissance des pensées (« *die Allmacht der Gedanken*¹ ») dont notre conscience tente ordinairement de s'affranchir :

Aujourd'hui nous [...] avons dépassé ces modes de pensée, mais nous ne nous sentons pas très sûrs de ces nouvelles convictions; les anciennes continuent à vivre en nous, à l'affût d'une confirmation. Aussi, dès lors qu'il *se passe* dans notre vie quelque chose qui apparaît apporter une confirmation à ces anciennes convictions mises à l'écart, nous avons un sentiment d'inquiétante étrangeté².

C'est précisément ce qui semble se produire pour Macmaster, comme l'exprime la phrase « *Macmaster had achieved his desire* ». Freud prête un caractère inquiétant — « *unheimlich* » — à la réalisation parfaite de nos fantasmes telle qu'elle est décrite au sujet de la relation entre Macmaster et Edith Ethel :

Un effet d'inquiétante étrangeté se produit souvent et aisément, quand la frontière entre fantasme et réalité se trouve effacée, quand se présente à nous comme réel quelque chose que nous avons considéré

1. Sur la toute-puissance des pensées et l'animisme, voir FREUD, *op. cit.*, p. 90-97, 108-111.

2. « Heute [...] haben wir diese Denkweisen überwunden, aber wir fühlen uns dieser neuen...berzeugungen nicht ganz sicher, die alten leben noch in uns fort und lauern auf Bestätigung. Sowie sich nun etwas in unserem Leben ereignet, was diesen alten abgelegten...berzeugungen eine Bestätigung zuzuführen scheint, haben wir das Gefühl des Unheimlichen. » *Ibid.*, p. 122-123.

jusqu'à-là comme fantastique, quand un symbole revêt toute l'efficacité et toute la signification du symbolisé, et d'autres choses du même genre¹.

Les attributs du réel et du fantasmé s'inversent, comme analysé au chapitre précédent ; mais à travers eux, ce sont aussi les qualités du vivant et de l'inerte, du sujet et de l'objet qui sont interverties. À force de vouloir se définir à l'aune de modèles passés, Mrs. Duchemin devient un être désincarné et pétrifié, vidé de son caractère de sujet.

1.2 Sylvia : femme moderne, femme-objet

La modernité chez Sylvia est inséparable de la mode. À travers sa pratique de la consommation de masse, Sylvia embrasse une relation à l'objet propre à l'ère moderne. Benjamin souligne la corrélation entre mode et modernité en lui consacrant une analyse dans son ouvrage sur l'accession de Paris à l'ère moderne, *Paris, capitale du XIX^e siècle*. À ce propos, il développe une analyse qui s'avère particulièrement pertinente pour Sylvia :

La mode [...] accouple le corps vivant au monde inorganique. Vis-à-vis du vivant elle défend les droits du cadavre. Le fétichisme qui est ainsi sujet au *sex appeal* du non-organique, est son nerf vital².

L'adhésion de Sylvia à la modernité en vient de fait à gagner sa propre personne, voire son intégrité. Lorsque Christopher est au front, Sylvia affiche les attributs de la femme à la mode, afin de correspondre à un type dont les journaux sont friands :

She knew that, like her intimates [...], she was man-mad. It was the condition, indeed, of [...] their eligibilities for reproduction on hot-pressed paper. They went about in bands with, as it were, a cornfield of feather boas floating above them, though to be sure no one wore feather boas ; they shortened their hairs and their skirts.

(SDN 147)

Non seulement l'affectation de ce rôle que nous avons déjà étudié comme celui de la « *New Woman* » au deuxième chapitre, se voit

1. « *Es nämlich oft und leicht unheimlich wirkt, wenn die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verschwirt wird, wenn etwas real vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch gehalten haben, wenn ein Symbol die volle Leistung und Bedeutung des Symbolisierten übernimmt und dergleichen mehr.* » *Ibid.*, p. 110-111.

2. BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 40.

immanquablement accompagnée d'une panoplie d'objets inséparables de cette identification, objets qui en viennent à dire le sujet : boas, cheveux et jupes raccourcis. Mais ce sont elles-mêmes en tant qu'*objets* visuels potentiels que Sylvia et ses amies parquent en *New Women* : elles adoptent ces attributs afin de se voir fixées sur un négatif puis reproduites à l'infini. L'on peut se demander si le syntagme « *man-mad* » ne suggère pas également, et de manière ironique, un syntagme plus courant et paronomastique : « *man-made* ». En se prêtant à la publication dans des périodiques, elles se réduisent à l'état d'objets reproductibles à l'infini, aplaties littéralement par la photographie et leur reproduction dans les magazines à grand tirage — magazines jetables, lus un jour, oubliés et remplacés par d'autres le lendemain. En embrassant la culture de masse et du jetable, Sylvia en vient à abdiquer son intégrité de sujet et d'*individu* — *indivisible*, non reproductible. L'être s'évapore en même temps, que son image est démultipliée.

1.3 Rapports à l'objet : du masque au carcan

Le rapport à l'objet illustré par les Macmaster comme par Sylvia n'est pas conforme à celui habituellement analysé comme étant au fondement de diverses pensées modernistes. La plupart des modernistes aspirent à une relation sereine et équilibrée entre le sujet et l'objet. Adorno décrit cette aspiration en termes de réconciliation :

the reconciled condition would not be the philosophical imperialism of annexing the alien. Instead, its happiness would lie in the fact that the alien, in the proximity it is granted, remains what is distant and different, beyond the heterogeneous and beyond that which is one's own¹.

Une relation saine consisterait donc pour le sujet à refuser la tentation d'effacer les frontières entre sujet et objet, à renoncer au fantasme d'une coïncidence entre son identité et le monde des objets. On songe au premier chef à Woolf, dont les écrits célèbrent l'indépendance de l'objet et la contemplation de celui-ci en tant que pur objet, non annexé au sujet. Les métaphores de l'annexion et de l'impérialisme ont toute leur importance ; elles rejoignent le malaise idéologique concernant l'identité nationale dont il a été question dans notre premier chapitre. Mao souligne combien nombre de modernistes crai-

1. Theodor ADORNO, *Negative Dialectics*, 1966, trad. E. B. Ashton, Londres : Routledge, 1990, p. 191.

gnaient ce nivellement des différences lié à un mode de consommation, d'appropriation de l'objet, spécifiquement moderne :

Woolf marks a point of continuity between her own work and that of other modernists like Pound, Lewis, Williams and Ransom, who were much more explicitly troubled by the explosive growth, the fragility of the local and the particular, and the erasure of otherness under a globalizing and quantifying modernity¹.

Les modalités de relation à l'objet que nous venons d'observer dans *Parade's End* constituent des contre-exemples de la relation apaisée (parce que dissociée) entre l'humain et l'objet telle qu'elle est célébrée chez Woolf. Les visées sont certes différentes dans le rapport aux objets des Macmaster et de Sylvia : ceux-ci cultivent le suranné, celle-là entend au contraire signifier une adhésion effrénée et défiante à la modernité. Dans les deux cas, cependant, l'objet est modelé pour se conformer à l'identité que le sujet veut s'octroyer. Puis le rapport s'inverse : à force de se confondre avec cet objet dont il veut effacer l'altérité, le sujet devient étranger à lui-même : il abdique son identité profonde et devient à son tour un bien de consommation — « *commodity* ».

De même que (nous l'avons vu dans le premier volet concernant l'idéologie) la présentation des idéaux et des pratiques socioculturels des Macmaster et de Sylvia ne suscite guère la sympathie du lecteur, de même ici, il est évident que leur relation au monde des objets est considérée avec distance. Est-ce à dire que la métaphysique de l'objet dans la tétralogie se confond pleinement avec celle des modernistes que l'on pourrait qualifier comme canoniques ? En réalité, il se déploie au fil des quatre romans un discours et une pratique de l'objet en perpétuel tâtonnement. C'est comme si Ford, à travers ses personnages, mettait en œuvre diverses modalités de relation sujet-objet et en explorait les conséquences.

Les objets sont utilisés par les personnages pour parfaire et afficher l'établissement d'une identité socio-idéologique, employés comme des accessoires de théâtre — *props* — aux fins d'étayer un rôle social. Mais en opposant leur pérennité à la fluidité de la vie, ils finissent par figer les personnages dans les rôles que ceux-ci se sont octroyés. Les décors font, visuellement, cercle autour des personnages : le système des objets finit de fait par les emprisonner. Lorsque Sylvia quitte Tietjens avant l'ouverture de la tétralogie, ce dernier décide de se séparer de

1. MAO, *op. cit.*, p. 66.

ses meubles pour un temps, : « *I'm letting the house and warehousing the furniture* » (SDN 7). Il s'agit pour Tietjens de s'affranchir de ses attaches matérielles — demeure, mobilier — qui le figent dans un mode de vie qu'il rejette désormais. La pause, toutefois, n'est alors que relative et temporaire : Sylvia revient, et, si Tietjens se refuse à revenir dans leur première demeure, leur nouveau logement se mue à son tour inéluctablement en prison. Cela est particulièrement souligné au terme de *Some Do Not . . .*, lorsque Tietjens rentre dans la demeure qu'il partage avec Sylvia après avoir passé une partie de la nuit avec Valentine :

He let himself in at the heavy door ; when he closed it behind him, in the darkness, the heaviness of the door sent long surreptitious whisperings up the great stone stairs. These sounds irritated him. If you shut a heavy door on an enclosed space it will push air in front of it and there will be whisperings ; the atmosphere of mystery was absurd. (SDN 280)

L'atmosphère oppressante est rendue par l'accumulation de fricatives : [h], [s] et de dentales, ainsi que par la répétition de « *heavy door* », reprise en outre par le syntagme « *the heaviness of the door* ». Au vu d'une telle insistance sur les notions de lourdeur et d'enfermement, il est permis au lecteur de douter que l'irritation de Tietjens trouve effectivement sa source dans l'absurdité qu'il prête à l'atmosphère de mystère générée par les sons : ne serait-elle pas due, précisément, au sentiment de fatalité dont il ne parvient à se défaire lorsque la porte se referme sur le monde extérieur ?

Inversement, au terme du troisième tome, la délivrance de Tietjens — délivrance de son mariage avec Sylvia comme du poids des conventions — est inséparable de son abandon du mobilier qui a accompagné cette période néfaste. Le jour de l'Armistice, lorsque la rupture avec Sylvia est enfin consommée et que cette dernière a définitivement quitté les lieux, Valentine trouve Tietjens affairé à vider son appartement des rares meubles que Sylvia y a laissés. Il s'agit pour Tietjens de se défaire de son rôle passé en se débarrassant du décor dont ce rôle a été assorti, en s'affranchissant de l'emprisonnement des objets. Valentine est initialement effrayée par cette fureur du dépouillement de la part de Tietjens : elle ne cesse de revenir, avec une insistance qui traduit une fascination certaine, à cette absence de meuble, en associant la démarche de Tietjens à un acte de folie : « *That fellow — he had no furniture ; he did not appear to recognise the hall porter.... Dotty* » (AMCSU 519) ; « *a man who had got rid of all his furniture and did not*

*know the porter — mad without joy ! » (AMCSU 645) ; « He was quite noticeably mad, rushing out, lopsided, with bits of furniture under his arm » (AMCSU 649). Mais Valentine finit par comprendre cette démarche : « [The rooms] did not look sordid and forlorn. They looked frugal. And glorious ! » (AMCSU 651). Il est à cet égard possible d'établir une analogie avec le triomphe de Eleanor sur les choses dans *The Years*. Mao met en exergue cette évolution :*

Woolf's focus shifts in [her] last books from the process of making itself to the traces of human production in a world grown old, the predominant note of *The Years*, especially, being a feeling of oppression by the sheer weight of accumulated things, and overwhelming that replaces the enchantment of the long ago « Solid Objects ¹ ».

Mais — on ne s'en étonnera plus — la situation dans *Parade's End* ne s'achève pas sur cette note de victoire triomphale sur l'objet. Une fois encore, l'impression de résolution est mise en déroute dans le dernier tome. Dans une certaine mesure, il est possible d'affirmer que Tietjens accomplit un cheminement inverse à celui décrit par Mao au sujet des romans de Woolf. Tietjens repasse du dépouillement de la fin de *A Man Could Stand Up*— à une activité de collecte qui rappelle le protagoniste de « *Solid Objects* ». Le destin de Tietjens ressemble à plusieurs égards à celui de John : il renonce à une carrière publique pour se consacrer à la collection d'objets épars, et ne cesse dès lors de parcourir le pays à la recherche de meubles et d'objets anciens. L'analyse du protagoniste de « *Solid Objects* » proposée par Mao pourrait tout à fait correspondre au sort de Tietjens dans *The Last Post* :

his choice of the *res proper* over the *res publica* does lend him the distinction of having sacrificed to his profounder calling the chance to become an acknowledged legislator of England. Indeed the narrator takes pains to present John's collecting as a vocation in the richest sense of that term, noting (with something less than Woolf's usual subtlety) that, after years of collecting, John's « career — that is his political career — was a thing of the past ² ».

Pourtant, le sort de Tietjens dans *The Last Post* se laisse difficilement interpréter en termes absolument positifs. Dans *The Last Post*, l'inertie de l'objet s'impose de plus belle : les personnages se perdent et s'abîment dans un bric-à-brac dont l'influence sur leurs esprits se

1. *Ibid.*, p. 78.

2. *Ibid.*, p. 26.

lit à travers le matérialisme obsessionnel que nous avons constaté au deuxième chapitre de la première partie. Que faire donc de la pratique de l'objet dans ce dernier tome ? Est-ce une version grotesque de « *Solid Objects* » ? Faut-il estimer au contraire que cette collecte d'objets anciens et artisanaux, pour disgracieuse qu'elle puisse paraître dans l'intérieur des Tietjens, vient réintroduire du sens dans un monde envahi par la production et la consommation de masse, par l'objet jetable et interchangeable ? À l'inverse, et si l'on se tourne à nouveau vers l'autre extrémité de la tétralogie, le traitement jubilatoire des intérieurs luxueux dans *Some Do Not . . .* témoigne d'une fascination indéniable de l'auteur pour ce qu'il décrit. Ford semble hypnotisé par ce qui constitue la cible même de son ironie. La vibration est constante entre grotesque et beauté, entre matérialisme et idéalisme, entre objets qui figent et objets qui subliment le sujet.

2 Prothèses du sujet

2.1 Technologies modernes : prolongements et limites du sujet

Les instruments technologiques, emblèmes de la modernité, occupent une place à part dans le traitement des objets au sein de la tétralogie. Celui-ci est une fois encore caractérisé par l'ambivalence : les objets modernes constituent à la fois un moyen de rehausser l'humanité, et une menace pour celle-ci. Ils permettent à l'homme de se surpasser, tout en signalant ses limites. Freud thématise cette ambivalence dans son ouvrage *Le Malaise dans la culture* : selon lui, les outils technologiques agissent comme autant d'extensions des organes humains : « au moyen de tous ses outils, l'homme perfectionne ses organes — moteurs aussi bien que sensoriels — ou fait disparaître les limites de leurs performances¹ ». Pour prendre des exemples pertinents à l'univers technologique décrit dans *Parade's End*, les moteurs amplifient la puissance de ses muscles ; l'appareil photographique et le phonographe servent de prolongements de la mémoire immédiate ; le téléphone permet d'entendre de loin. À travers ces annexes, l'homme parvient selon Freud à remplacer les dieux. Mais ce dernier souligne également les écueils de cette transcendance des limites humaines :

1. Sigmund FREUD, *Le Malaise dans la culture*, 1929, traduction française 1934, Paris : Presses universitaires de France, 2004, p. 33.

L'homme est devenu pour ainsi dire une sorte de dieu prothétique, vraiment grandiose quand il revêt tous ses organes adjutants ; mais ceux-ci ne font pas corps avec lui et ils lui donnent à l'occasion encore beaucoup de mal¹.

Parmi les divers objets métonymiques de la modernité, le téléphone occupe une place privilégiée dans *Parade's End* comme d'ailleurs dans le reste de l'œuvre de Ford : il constitue le ressort de l'un de ses romans antérieurs, *A Call*. Les exemples de conversations téléphoniques, réelles ou figurées, sont nombreux dans *Parade's End*. Le téléphone constituait à l'évidence un sujet de fascination pour Ford. Tout au long de la tétralogie, il se caractérise comme l'objet médiateur de subjectivités moderniste par excellence, tel que Mao le décrit au sujet de *Mrs. Dalloway* :

Woolf foregrounds her concern with objects' intersubjective mediations most strikingly, in this novel [...] The object negotiates loss or geographical separation as well as intersubjective distance².

Si Mao n'a pas ici en tête le téléphone, c'est un objet qui, dans *Parade's End*, joue principalement le rôle médiateur paradoxal décrit ci-dessus (un autre objet privilégié étant le miroir, comme nous l'avons souligné au chapitre précédent). La tension inhérente au téléphone a été tôt mise en évidence par la méditation proustienne sur le téléphone dans *Le Côté de Guermantes* :

Et aussitôt que notre appel a retenti, dans la nuit pleine d'apparitions sur laquelle nos oreilles s'ouvrent seules, un bruit léger — un bruit abstrait — celui de la distance supprimée — et la voix de l'être cher s'adresse à nous.

C'est lui, c'est sa voix qui nous parle, qui est là. Mais comme elle est loin ! Que de fois je n'ai pu l'écouter sans angoisse, comme si devant cette impossibilité de voir, avant de longues heures de voyage, celle dont la voix était si près de mon oreille, je sentais mieux ce qu'il y a de décevant dans l'apparence du rapprochement le plus doux, et à quelle distance nous pouvons être des personnes aimées au moment où il semble que nous n'aurions qu'à étendre la main pour les retenir. Présence réelle que cette voix si proche — dans la séparation effective !³

1. *Ibid.*, p. 34-35.

2. MAO, *op. cit.*, p. 54.

3. Marcel PROUST, *Le Côté de Guermantes*, tome 1, 1922, Paris : Gallimard, 2003, p. 65. Ce passage est mentionné par Philip Horne dans son article consacré au motif du téléphone dans les romans de Ford. Philip HORNE, « On the Phone : Some Connections », *Raritan*, Winter 1999, 18 : 3, New Brunswick : Rutgers University, p. 103-122.

Ces quelques lignes tirent principalement leur force de l'antinomie et du paradoxe : — « là »/« loin », « rapprochement »/« distance », « présence réelle »/« séparation effective ». Elles mettent en évidence le pouvoir ambivalent du téléphone, son aptitude à décevoir autant qu'à enchanter le sujet. Dans *Parade's End*, le téléphone est de même constamment représenté comme un instrument de liaison ironique, dialectique : il signale l'absence tout en offrant l'illusion de la pallier.

La distance ironique opérée par cet instrument pourtant voué à rapprocher les subjectivités est rendue tôt dans la tétralogie, lorsque Valentine retranscrit auprès de Tietjens un télégramme qu'elle reçoit au téléphone. Valentine reproduit grossièrement et inintelligiblement le message de Sylvia ; l'incompréhension est mise en exergue par le fait qu'elle suit immédiatement une retranscription singulièrement fidèle par Valentine du discours — celui-là reçu sans médiation — du cocher :

« You've got one admirer, » she said to Tietjens. « "Punched that rotten strap," he goes on saying, "like a gret ol' yaffle punchin' a 'ollog log!" He's had a pint of beer and said it between each gasp. » She continued to narrate the quaintnesses of Joel [...]; and then said :

« You haven't got any friends in Germany, have you ? » [...]

« Yes ; my wife's in Germany ; at a place called Lobscheid. » [...]

« I'm so sorry, » she said [...]. « It's the ingenious clever stupidities of the telephone. I've got a telegraph message for you then. I thought it was the subject for mother's leader. [...] It seemed rather inscrutable [...]. »

She was holding out a slip of paper on which she had transcribed the message. She appeared all out of drawing and the letters of the message ran together. The message was :

« Righto. But arrange for certain Hullo Central travels with you. Sylvia Hopside Germany. »

Tietjens leaned back for a long time looking at the words ; they seemed meaningless. [...] He imagined the girl wrestling with these incomprehensibilities on the telephone. (SDN 119-120)

La narration distingue ici nettement deux formes d'échanges inter-subjectifs : d'une part, le discours reçu de personne à personne, sans la médiation d'objets externes, qui permet une retranscription parfaitement exacte et synesthésique des propos et de l'attitude du sujet. D'autre part, des informations brutes délivrées par l'intermédiaire d'une machine, et que Valentine ne parvient pas à traiter, de sorte que sa retranscription est une suite ininterrompue de signes indéchiffrables. L'oxymore constitué par le syntagme « the ingenious clever

stupidities of the telephone » souligne le caractère amphibologique du téléphone : il forme bien cet organe imparfait et parfois encombrant mentionné par Freud, une prothèse qui « donne encore beaucoup de mal¹ » à l'homme. Le téléphone est une aide autant qu'une entrave à la communication entre les sujets. Il s'opère en outre ici un feuilletage des moyens de communication entre les sujets : c'est un télégramme qui est lu au téléphone, lui-même imparfaitement retranscrit sur papier par Valentine. La distance entre les sujets de la communication — en l'occurrence, Sylvia et Tietjens — s'en voit d'autant approfondie. Par ailleurs, le message télégraphique comporte lui-même une mise en abyme narquoise des technologies de communication modernes, à travers « *Hullo Central* ». La raison pour laquelle Sylvia surnomme sa bonne *Hullo Central* a été donnée plus haut dans le roman :

« I call my maid Hullo Central because she's got a tinny voice like a telephone. I say: "Hullo Central" — when she answers "Yes, modd'm," you'd swear it was the Exchange speaking... ». (SDN 35)

Sylvia assimile la voix de sa bonne non à celle d'une opératrice téléphonique, mais au téléphone lui-même. L'adjectif « *tinny* » est en lui-même évocateur du mode de vie moderne et de ses multiples objets en fer-blanc et autres boîtes de conserve — il est difficile de ne pas songer ici au poème *The Waste Land*². C'est donc doublement que la bonne de Sylvia est assimilée à la modernité — et par là-même, réifiée, puisqu'elle est comparée à des objets. Par extension, l'analogie signale que la voix entendue à travers le téléphone canalise les attributs de l'objet et du sujet : émise par l'interlocuteur, elle est traitée et modifiée par le téléphone, qui lui imprime un timbre supplémentaire — timbre métallique qui se superpose au timbre naturel et donne ainsi l'impression d'une voix mi-chose, mi-humaine. Le dosage de l'objet et de l'humain n'est pas toujours égal : ainsi, Valentine, qui a décidément sa part de conversations téléphoniques infortunées au fil des romans, perçoit à plusieurs reprises la voix de son interlocuteur comme une voix désincarnée, détachée d'un sujet que Valentine n'arrive pas toujours à identifier, et qui est par là désinvestie d'humanité. Philip Horne

1. FREUD, *Le Malaise dans la culture*, op. cit., p. 35

2. The typist home at teatime, clears her breakfast, lights
Her stove, and lays out food in tins.

T. S. ELIOT, *The Waste Land*, v. 222-223, dans *The Waste Land and Other Poems*, Harmondsworth : Penguin, 2003, p. 63.

a analysé l'incipit de *A Man Could Stand Up*—, dans lequel Valentine répond à un appel téléphonique de Edith Ethel Macmaster au moment où le signal de l'Armistice retentit :

Slowly, amidst intolerable noises from, on the one hand the street and, on the other, from the large and voluminously echoing playground, the depths of the telephone began, for Valentine, to assume an aspect that, years ago it used to have — of being a part of the supernatural paraphernalia of inscrutable Destiny. [...] Valentine with the receiver at her ear was plunged immediately into incomprehensible news uttered by a voice that she seemed half to remember. Right in the middle of a sentence it hit her. (AMCSU 503)

Philip Horne met en évidence de façon précise l'expérience proprement moderne ressentie par Valentine dans ce passage :

What is distinctively Fordian is the stunning, invasive impact of the call, the modern state of shock it produces; the fragmentation of the sentence and its consequent incomprehensibility; the psychological confusion of the *half*-remembered voice — which speaks of a « he » that Valentine cannot at first identify. Diverse realities, their sounds and fractured voices, dazzlingly overlap and collide in the rendering of her consciousness¹.

Cette voix désincarnée et réifiée — « *it* » — qui inflige ce choc à Valentine, rappelle au lecteur un épisode antérieur montrant Valentine en proie à un téléphone déshumanisant le destinataire comme le destinataire. Une autre instance de mise à mal des relations intersubjectives à travers le téléphone se produit en effet dans la deuxième partie de *Some Do Not . . .*, lorsque Valentine appelle chez les Tietjens pour transmettre des messages de sa mère et que c'est Sylvia qui lui répond de manière inattendue :

The telephone was answered from the other end, and Valentine gave her two messages [...]. The appalling speech came back : « Young woman ! You'd better keep off the grass. Mrs. Duchemin is already my husband's mistress. You keep off. » There was about the voice no human quality; it was as if from an immense darkness the immense machine had spoken words that dealt blows.

(SDN 269-270)

À aucun moment de la conversation Sylvia n'est nommée ou identifiée ; l'interlocuteur est présenté uniquement en tant que discours —

1. HORNE, *op. cit.*, p. 116.

« *the speech* » — et voix — « *the voice* » —, répété plus loin dans le texte. Au terme de la conversation, la voix passive qui permet une focalisation sur le combiné du téléphone — et non la personne qui le raccroche — permet de poursuivre l'impression d'un interlocuteur désincarné et inhumain : « *the receiver at the other end was hung up* ». Outre la déconnection de la voix à la personne dont elle est issue, la narration, sous la focalisation de Valentine, insiste non seulement sur l'absence d'humanité de la voix mais aussi sur son assimilation à une machine. C'est ici Sylvia qui est assimilée au téléphone (et non plus elle qui réifie autrui par cette analogie), non seulement à son timbre, mais au réseau téléphonique tout entier, « *immense machine* », par lequel sont transmis les conversations. L'obscurité, « *immense darkness* », peut d'ailleurs faire songer à la « nuit pleine d'apparitions » décrite dans *Le Côté de Guermantes* et évoquée plus haut.

2.2 Sylvia : le corps circuit

Dans l'épisode dont il vient d'être question, Sylvia est donc assimilée à une machine : « *it was as if [...] the immense machine had spoken.* » C'est de fait à travers la figure de Sylvia que Ford explore de façon la plus approfondie les rapports intimes entre technologie et sujet moderne. La technologie contribue de fait à élaborer un nouveau sujet. Dès le début de *Parade's End*, nous voyons Sylvia afficher son inclination pour les innovations technologiques à travers les ustensiles sophistiqués dont elle a équipé la pièce du petit-déjeuner :

[T]heir breakfast-room, with all the brass, electrical fixings, poachers, toasters, grillers, kettle-heaters, that he detested for their imbecile inefficiency; [...] with [...] Sylvia walking up and down because she could not sit still, with a piece of toast in her fingers or her hands behind her back. (SDN 121)

Dès ces quelques lignes s'élabore une représentation de l'être inséparable de celle de la technologie. L'attitude de femme moderne adoptée par Sylvia, marquée par le mouvement incessant et la hâte — « *she could not sit still* » —, se voit étayée par son usage ostentatoire d'appareils techniques dernier cri, supposés accélérer la préparation du petit-déjeuner — ils peuvent s'entendre en termes de prothèses telles que les décrit Freud — tout en assurant Sylvia qu'elle est « au courant », à la mode. La notion d'accessoire théâtral est d'ailleurs présente dans le texte, puisque Tietjens considère cet équipement imposé par Sylvia

comme un « décor » : « *the décor of the room seemed to burn into his mind* » (SDN 121). La mode et la modernité sont inséparables chez Sylvia. L'attitude consumériste moderne de Sylvia peut faire songer aux invectives de Wyndham Lewis que nous rappelle Douglas Mao :

The Will that « objectifies » itself... is a will to what? To nothing, Schopenhauer replies. This is, of course, his celebrated « pessimism » : the picture of a Will that just goes on for some reason « objectifying » itself, resulting in the endless rigmarole in which we participate. [...] It causes, daily, millions of women to drift in front of, and swarm inside, gigantic clothes-shops in every great capital, buying silk underclothing, cloche-hats [...]. It is a quite aimless, and, from our limited point of view, nonsensical, Will¹.

L'influence de Schopenhauer sur Ford est indéniable : il fut, avec Wagner, un sujet d'étude privilégié du père de l'écrivain². Le jeune Ford estimait d'ailleurs que Schopenhauer était le seul auteur allemand qui méritait d'être lu³. Sylvia peut être considérée comme un exemple de la volonté sans objet, cette volonté qui s'objectifie parce qu'elle n'a pas de but hors d'elle-même. Sylvia est en effet constamment décrite comme incapable de décider ce qu'elle souhaite ; de ce fait, sa vie n'étant pas orientée vers un but, Sylvia ne cesse de répéter qu'elle s'ennuie. La description de Sylvia dans la salle de petit-déjeuner se poursuit ainsi : « *Pacing backwards and forwards, exclaiming : "I'm bored! Bored!"* » (SDN 121). Sylvia peut se décrire tout au long du roman comme dotée d'une Volonté sans but, « *nonsensical Will* ». Puisque la narration insiste sur son attachement aux objets électriques, il peut s'avérer utile d'examiner le comportement de Sylvia en termes d'énergie électrique, paradigme cher aux modernistes — on peut songer à Lawrence et au Gerald de *Women in Love*, personnage inséparable de son usine électrique⁴. Tim Armstrong rappelle l'assimilation de l'homme à un mécanisme que Pound a notamment mise en exergue, et il associe à cette vision nombre d'auteurs modernistes :

Pound [...] writes in « Psychology and Troubadours » that « Man is — the sensitive part of him — a mechanism, for the purpose of our fur-

1. Wyndham LEWIS, *Time and Western Man*, 1927, Santa Rosa : Black Sparrow, 1993, p. 312. Cité dans MAO, *op. cit.*, p. 133.

2. Voir SAUNDERS, *Ford Madox Ford : A Dual Life*, vol. 1, *op. cit.*, p. 20.

3. Voir SAUNDERS, *op. cit.*, p. 40.

4. Voir à ce sujet l'article d'André TOPIA, « Women in Love : l'espace, le corps, la machine », dans *L'Espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes*, Paris : Sorbonne, 1995, p. 79-100.

ther discussion a mechanism rather like an electric appliance, switches, wires, etc. » Correspondingly, in « The Serious Artist », literature is a science seeking « precision », and the writer a scientist, physician, or surgeon. [...] In Anglophone Modernism, Pound's sense of the presence of the body in writing is matched by Stein, Sinclair, Yeats, Lawrence, Williams, Joyce, and others¹.

La fascination pour la technologisation et la machinisation de l'humain dépasse donc les préoccupations du futurisme. La description de Sylvia participe de cette fascination. Sylvia nous est présentée comme une femme machine. Elle est un circuit électrique fermé sur lui-même, une dynamo qui, au lieu de diriger son énergie sur un objet, tourne à vide. Tim Armstrong évoque la notion du corps comme circuit, « *body as circuitry*² » ; il souligne que la métaphore du corps électrique, essentielle au modernisme, était parfois même thématisée comme une description littérale plutôt qu'une analogie :

If one considers the idea of the « body electric », for instance, it is almost impossible to clearly assign a metaphorical status to the term « electric ». The body was seen as energized by actual electric flows in the nineteenth century ; but that conceptualization provided more diffuse effects, including, for example, a sense of gender as bipolar and of the body being like a battery, with limited charge. [...] Modernist writing does not simply incorporate bodily metaphors, it operates on them³.

L'énergie générée par Sylvia tourne à vide : ce phénomène est rendu de façon particulièrement précise au début de la deuxième partie de *Some Do Not...*, dans ce qui constitue le passage le plus long qui soit consacré à Sylvia au cours de la tétralogie. Sylvia est constamment décrite comme dénuée de passion, et comme cultivant cet aspect.

Her personal chastity she now cherished much as she cherished her personal cleanliness and persevered in her Swedish exercises after her baths before an open window, her rides afterwards, and her long nights of dancing which she would pursue in any room that was decently ventilated. Indeed, the two sides of life were, in her mind, intimately connected : she kept herself attractive by her skilfully selected exercises and cleanlinesses : and the same fatigues, healthful as they were, kept her in the mood for chastity of life. (SDN 149-150)

1. ARMSTRONG, *op. cit.*, p. 89-90.

2. *Ibid.*, p. 39.

3. *Ibid.*, p. 7.

De manière paradoxale, Sylvia ne rend son corps séduisant que pour être plus chaste et donc hors d'atteinte des hommes qu'elle attire. Le rapport de Sylvia à son propre corps a de quoi déconcerter ; il ne semble pas faire partie de sa personne mais être un objet qu'elle traite — et dont elle use — comme s'il s'agissait d'un accessoire parmi d'autres dans sa panoplie de femme moderne. Armstrong met en lumière la façon dont la callisthénie et le rapport au corps participent de l'*habitus* de la femme moderne :

The « feminine » stress [...] includes discussion on fitness and birth, but more markedly produces an emphasis on grace, poise, and both mass and individual display. [...] The body becomes decor just as the house is, as *habitus*, an extension of the self, a zone of embodied virtue. The pragmatic discourse of intervention in the habitual enters the world of the fashion magazine¹.

Nous avons déjà eu l'occasion d'examiner la portée de la reproduction de masse auquel Sylvia s'assujettit à travers le magazine. Sylvia use de son corps comme d'un accessoire parmi d'autres qu'il s'agit de contrôler et modeler pour arriver à un certain paraître.

Valentine est certes elle aussi constamment décrite comme sportive ; les deux personnages se voient d'ailleurs régulièrement accoler l'épithète « *clean run* » : ce syntagme est remarquable en ce que deux préoccupations corporelles typiques du début du vingtième siècle, l'hygiène et l'activité physique, s'y trouvent couplées. Chez Valentine, néanmoins, la forme physique n'est pas cultivée pour elle-même, mais joue son rôle attendu : Valentine *dépense* son énergie. Le texte ne cesse de nous la montrer haletante, en pleine course, parcourant Londres comme la campagne anglaise, utilisant ses aptitudes physiques dans le troisième tome comme moyen de gagner sa vie en enseignant l'éducation physique à des jeunes filles. Sylvia, à l'inverse, cultive sa forme physique par pur souci plastique. La stérilité de son rapport à son corps n'est d'ailleurs pas uniquement figurée : l'activité physique de Sylvia la rend effectivement stérile, comme elle le confie à Valentine au terme de *The Last Post* : « *I wanted another [child]... [...]. It's the riding has done it* » (LP 827). La métaphore sous-jacente de la stérilité inhérente à l'activité de Sylvia devient explicite et littérale dans l'impossibilité d'avoir des enfants qu'ont causée ses exercices forcenés.

Sylvia se trouve donc réduite à une femme surface ; ce phénomène se distingue de l'évidement comme modalité d'abstraction de l'être qui a

1. *Ibid.*, p. 111.

été noté au chapitre précédent. L'évidement de l'être n'est au contraire pas stérile, bien qu'il soit — et précisément, parce qu'il est — difficile à penser : il est une stratégie de préservation du moi. La littéralisation de la métaphore de la stérilité renforce la notion que Sylvia est un personnage facile à penser : elle est prévisible, à la différence de Tietjens et Valentine. Notre facilité à appréhender ce personnage confirme sur le plan narratif son caractère de stérilité sur le plan ontologique de la représentation du sujet.

2.3 La technologie de la guerre : vers un anéantissement du sujet

La technologie moderne mettant le plus clairement à mal l'intégrité du sujet dans *Parade's End* est sans conteste celle liée à la guerre. Dans l'introduction au recueil d'écrits de guerre de Ford, Max Saunders estime que la guerre constitua pour Ford la quintessence de la technologie moderne : « *Ford rightly saw the war as the defining experience of technological modernity*¹. » La notion de technologie de la guerre ne doit pas s'entendre uniquement comme l'ensemble des armes modernes visant la destruction humaine : elle concerne également, en amont des combats et à l'arrière du front, l'administration des troupes, la vision de l'armée et du soldat qui émerge avec la première guerre mondiale. Armstrong le résume en ces termes :

The masculine body's relation to machinery found a particularly sharp focus in the First World War : in terms of its power to kill and maim, in terms of its rupturing of the integrity of the self in shell-shock, and in terms of a wider statistical appraisal of the body and its value².

Les conséquences psychologiques de la guerre ont retenu notre attention au chapitre précédent ; ce sont ici les répercussions pour le statut ontologique du sujet que nous souhaitons examiner. Dans « *A Day of Battle* », que Ford écrivit sur le front en 1916, les sujets finissent par se confondre avec le monde des objets qui les entoure :

In battle — and in the battle zone — the whole world, humanity included, seems to assume the aspect of matter dominated eventually by gravity. Large bits of pot fly about, smash large pieces of flesh : then one and the other fall, to lie in the dust among the immense thistles. [...] It is all just matter — all humanity, just matter ; one with the

1. Max SAUNDERS, « Introduction », dans FORD, *War Prose*, *op. cit.*, p. 1.

2. ARMSTRONG, *op. cit.*, p. 95.

trees, the shells by the roadside, the limbered wagons, the howitzers and the few upstanding housewalls¹.

L'action de destruction exercée par les armes modernes est telle que l'humanité n'est plus différenciable du monde des choses. Ce ne sont pas seulement des hommes qui sont tués, mais la notion d'humanité elle-même qui est menacée. La double destruction opérée par les bombes, non seulement meurtrières du point de vue physique, mais aussi déshumanisantes du point de vue ontologique, est illustrée par le parallélisme des syntagmes « *large bits of pot* »/« *large pieces of flesh* ». La compagnie de Tietjens marche sur des cadavres gelés comme sur de la terre — et le pied de Tietjens est pris dans des mains sortant du sol, comme le Sergent-major Cowley l'apprend à Sylvia :

I tell you, ma'am, we trod on the frozen faces of dead Germans as we doubled [...]. So I'd seen the captain go down earlier on and I'd said : « There's another of the best stopped one... » He dropped his voice a little [...] : « Caught 'is foot, 'e 'ad, between two 'ands... Sticking up out of the frozen ground... » (NMP 434)

Les corps des cadavres, pulvérisés, sont réduits à l'état de sol ou de paysage pour les soldats qui survivent. La narration mentionne également l'action de défiguration de l'humain opérée par les bombardements :

there were [...] three bundles of rags and what appeared to be a very large, squashed crow. How the devil had that fellow managed to get smashed into that shape? It was improbable. (AMCSU 552)

La qualification d'« *improbable* » par Ford rejoint ses préoccupations de romancier. La distortion de la *mimesis* dans *Parade's End* apparaît donc comme une conséquence de l'expérience invraisemblable de la guerre.

D'autre part, à travers la vision de Tietjens, le texte insiste à plusieurs reprises sur l'altération radicale qui s'opère dans la conception de l'individu combattant :

The intolerable vision of the line, starving beneath the moon, of grey crowds murderously elbowing back a thin crowd in brown, zigzagged across the bronze light in the hut. The intolerable depression that, in those days, we felt — that all those millions were the play-things of ants busy in the miles of corridors beneath the domes and spires that rise up over the central heart of our comity. (NMP 357)

1. *Ibid.*, p. 39.

La bureaucratie de Londres est constamment décrite comme ayant perdu de vue la valeur individuelle des vies des soldats sur le front. Ces derniers sont donc littéralement réduits à l'état de choses, de jouets — « *play-things* ». L'impersonnalité inhérente à la narration est levée un instant à travers l'usage de la première personne du pluriel, qui inclut le narrateur — et en l'occurrence l'auteur — dans la vision ici décrite : « *the intolerable depression that [...] we felt.* » Ce sujet était en effet d'importance pour Ford, et il se retrouve dans ses écrits non fictionnels datant de la guerre. Dans un article contemporain de la rédaction de *A Man Could Stand Up*—, Ford met en évidence avec une certaine véhémence cette dichotomie de l'élite gouvernementale et des sujets de l'Angleterre :

Normally we do not count — we, the decent quiet subjects or citizens of great empires. We are in the hands of the politicians over whom we have no influence, they being unable or disinclined to know what we are thinking. For those immense creatures the toys are the lives, streets, city-blocks [...] of untold millions¹.

L'adjectif « *untold* » entrelace à nouveau les problématiques de l'expérience de la guerre et de l'impératif pour le romancier de parler pour les millions de sujets victimes de la guerre — un impératif doublé de son impossibilité. Le terme « sujet » est ici à entendre dans son sens étymologique — qui en est venu à être l'antonyme de la notion de subjectivité moderne — d'homme asservi à la volonté d'autrui : *subjectus*, « placé sous ». Le « sujet » de l'empire est ici un objet *aux mains des puissants*, un jouet indifférenciable de la masse dont il est issu. Ford exprime à plusieurs reprises la vision apocalyptique d'une masse de soldats qu'il est impossible de dénombrer et par conséquent de considérer individuellement :

*We don't know how many men have been killed..... One is always too close or too remote. [...] When you see the dead lie in heaps, in thousands, half buried [...] like so much rubbish [...]..... Well, you think of Armageddon*².

John Attridge met en lumière la tension entre la conception du soldat en tant qu'individu et en tant qu'unité indiscriminée au sein d'une masse gigantesque :

1. FORD, « Preparedness », 1927, *War Prose*, *op. cit.*, p. 70.

2. FORD, « Epilogue » *Ibid.*, p. 59.

The tension between general and particular ideas of war is acutely apparent in the strategic conception formulated by staff officers, civil servants and politicians. Alyson Booth has analysed the discourse of the staff and shown how extremely it relied on abstract representation and, specifically, maps. « Because generals were physically so removed from the battlefield, their discourse relied on imaginative principles that may be traced back to maps : the line, the synecdoche, and a singular point of view. » Such representations allowed generals to conceive of vast numbers of troops collectively, as tactical and strategic units ; that is, to substitute conceptual unity for actual fragmentation¹.

On trouve constamment dans la narration de la guerre au sein de *Parade's End* cette tension entre une vision panoramique et une vision à échelle humaine. Tietjens ressent cette tension comme un vertige :

Men. Not just populations. Men you worried over there. Each man a man with a backbone, knees, breeches, braces, a rifle, a home, passions, fornications, drunks, pals, some scheme of the universe, corns, inherited diseases, a green-grocer's business, a milk walk, a paper stall, brats, a slut of a wife. (NMP 297)

John Attridge souligne le battement perpétuel et vertigineux dans l'esprit de Tietjens entre la masse et l'individu :

Tietjens seems haunted by a double vision where the men are both a conglomerate and a series of intensely particular beings, a duality he is unable to separate. This is most apparent in his sense of « The advanced wave of the brown tide of men [which] was already at his feet. The extraordinary complications of even the simplest lives... like dust, like a cloud of dust that would approach and overwhelm a landscape ; every one with preposterous troubles and anxieties, even if they did not overwhelm you personally with them... Brown dust...² » (318)

La vision de l'humanité, à l'échelle du concept comme à l'échelle de l'individu particulier, devient impossible. Pour prendre un exemple de synecdoque, les armées sont régulièrement désignées sous le terme « *body* » : par exemple, « *enormous bodies of troops* » (NMP 466). Les soldats ont à ce point perdu leur qualité d'êtres indépendants que c'est à plusieurs, en troupe, et non plus individuellement, qu'ils forment un corps. Armstrong souligne ce glissement du corps individuel de

1. John ATTRIDGE, « Impersonality, Impressionism and Responsibility in Parade's End », dans Christine REYNIER et Jean-Michel GANTEAU, *Impersonality and Emotion in Twentieth-Century British Literature*, Montpellier : Publications de Montpellier 3, 2005, p. 104.

2. *Ibid.*, p. 105.

l'homme au corps de masse, et mentionne par la même occasion la fascination de nombreux artistes et intellectuels pour cette conception d'une guerre des masses :

The body demanded by the army is designed for planned action and central control, and modern celebrations of war often focus on the mass-body of the corps — the man-machine fantasy which Reich explores in *The Mass Psychology of Fascism* (1933). Moreover the society-machine metaphor, with its ideal of joint action, was generally accepted during the war. John Dewey's 1918 essay « What are we Fighting For? » illustrates that point, anticipating a « better organized world », including an extension of the technological advances prompted by the war into everyday life (the « not yet » of technology¹).

Cette fascination n'est pas partagée par Ford, loin s'en faut. Armstrong rapproche de manière intéressante la notion d'une armée de masse et la métaphore de la société machine ; symétriquement, chez Ford, le rejet de l'anonymat du sujet s'associe étroitement à celui de la technologie et de la société moderne. Ce rejet est cristallisé dans le conflit opposant Tietjens à ses supérieurs à propos de l'usage des chevaux dans l'armée :

it was partly the simple, pathetic illusion of the day that great things could only be done by new inventions. You extinguished the Horse, invented something very simple and became God! That is the real pathetic fallacy. You fill a flower-pot with gunpowder and chuck it in the other fellow's face, and heigh presto! the war is won. All the soldiers fall down dead! And You : you who forced the idea on the reluctant military, are the Man that Won the War. (NMP 496)

La réflexion de Tietjens rappelle singulièrement les pensées de Freud citées plus haut : la volonté de mécaniser tous les auxiliaires de l'homme correspondrait à un fantasme démiurgique. Les deux textes laissent transparaître un sarcasme pour l'arrogance technologique. En outre, de même qu'Armstrong met en évidence le lien entre l'enthousiasme pour la technologie de guerre et les aspirations technocratiques de certains penseurs, de même, Tietjens établit une corrélation entre le désir de bannir les chevaux de l'armée et le rejet de l'ordre social féodal qu'il privilégie :

Or perhaps this hatred of the horse was social... Because the cavalry wear long moustaches dripping with Macassar oil and breakfast off caviare, chocolate and Pommery Greno they must be abolished ! (NMP 484-485)

1. ARMSTRONG, *op. cit.*, p. 95-96.

L'ontologie du sujet est inséparable de l'idéologie. Le sujet individuel est conçu comme une unité négligeable au sein d'un ensemble de plus en plus vaste : un rouage au sein d'une machine gigantesque. Cet amuisement du soldat vers une unité négligeable dont la dimension humaine est évincée par ses supérieurs, est mis en lumière dans les tableaux de Wyndham Lewis, notamment dans *A Battery Shelled*¹ : à la différence des officiers présents à l'avant-plan du tableau, dont les traits humains sont soigneusement rendus, les soldats de l'arrière-plan semblent constitués de matière inerte et dénués d'individualité ; ils ressemblent davantage à des robots qu'à des figures humaines.

À travers les prothèses des mutilés de guerre, la métaphore de l'homme-objet se littéralise. L'homme devient un collage, un hybride fait d'humain et d'inerte. Tim Armstrong souligne combien les tableaux d'Otto Dix rendent compte de cette hybridité et des conséquences qu'elle pose sur la conception de l'humain, et par conséquent sur sa représentation :

Dix's post-war paintings combine the prosthesis as subject with collage and mixed-media techniques which graft in fabric, newspapers, glass, and other materials, as if the body can no longer be represented in any unmediated way².

Le sujet ne se laisse plus appréhender de manière frontale et entière et invite à un renouvellement radical de sa représentation.

Il semble intéressant de clôturer ce volet consacré aux technologies en se penchant sur les figures du phonographe dans la tétralogie. Celles-ci articulent en effet monde civil et monde militaire, intervenant à chaque fois à l'interface entre les deux univers : la première occurrence se produit dans un espace où viennent cohabiter le front et l'arrière, lorsque Sylvia rejoint Tietjens en France ; la deuxième mention survient le soir de l'Armistice, au croisement du temps de guerre et du temps de paix. Lors de la première occurrence, Sylvia se sert du phonographe et de la danse que sa musique accompagne pour séduire Tietjens et le mener vers une destruction morale et physique : outre la détresse qu'elle souhaite lui infliger, l'intrigue de Sylvia aboutit de fait à le renvoyer en première ligne du front vers une mort qui paraît certaine. Une analogie est d'ailleurs établie entre les bombardements

1. Wyndham LEWIS, *A Battery Shelled*, 1919, Londres : Imperial War Museum. Visible sur le site de l'Imperial War Museum : www.iwm.org.uk/collections/item/object/16688.

2. ARMSTRONG, *op. cit.*, p. 97-98.

et la musique du phonographe – ce dernier surpassant le brouhaha des bombes :

[T]he tumult increased to an incredible volume : even the thrillings of the near-by gramophone of two hundred horse-power, or whatever it was, became mere shimmerings of a gold thread in a drab fabric of sound. (NMP 439-440)

Lors de la deuxième mention du phonographe, c'est avec Valentine que Tietjens danse ; mais le phonographe n'est alors mentionné que pour être supplanté par une voix humaine. Ce passage qui clôt *A Man Could Stand Up*— nous livre en filigrane une réflexion fascinante sur le rapport entre homme et technologie :

The man with the eyeglass had stuck a half-crown in his other eye. He was well-meaning. [...] Tietjens was stretching out his two hands from the waist. It was incomprehensible. His right hand was behind her back, his left in her right hand. [...] He was swaying slowly. The elephant ! They were dancing ! Aranjuez was hanging on to the tall woman like a kid on a telegraph pole. [...] There was a fellow with a most beautiful voice. He led : better than a gramophone. Better... (AMCSU 674)

Au cours de cette danse hallucinée, les règnes métallique, animal et humain ne cessent de se confondre et de s'entre-pénétrer. À l'inverse de Tietjens, caractérisé par le règne animal, la compagne d'Aranjuez est assimilée à ce que nous avons pu lire plus haut comme un emblème de la technologie moderne : un poteau télégraphique. Aranjuez, qui porte un œil de verre, souligne son hybridité d'homme-prothèse par une surenchère, en enfonçant une pièce de monnaie dans son œil valide. Par ce geste de dérision, l'homme reprend le contrôle sur l'inerte, en ajoutant délibérément des appendices grotesques. La prothèse se voit redoublée par dérision mais aussi par défi, comme pour réaffirmer le contrôle de l'homme sur sa personne. Le geste d'Aranjuez est une façon de sublimer son appendice prothétique en s'en riant. Cette notion est confirmée par le fait que l'hypothétique phonographe qui pourrait mener la danse est dédaigné au profit d'une voix humaine, qui s'avère préférable : « *better than a gramophone. Better...* » À travers cette danse, les personnages semblent à la fois prendre acte de l'avènement irréversible de la technologie, et le transcender pour s'en rendre à nouveau maîtres. Ici encore, on peut songer aux tableaux-collages d'Otto Dix, qui sont la mise en abyme des collages littéraires que constituent les mutilés de guerre.

Un sujet inchoatif

La première guerre mondiale constitue pour Ford une expérience ultime, un cas d'étude qui lui permet d'explorer les bornes du sujet. Mais les expériences limites imposées par la guerre, les béances ouvertes pour le sujet — et aussi, par conséquent, pour l'esthétique cherchant à dire le sujet — sont également explorées dans l'ensemble de *Parade's End* et ne sont pas réservées aux passages traitant de la guerre.

Il a été fait longuement débat de la place du dernier volume, *The Last Post*, au sein de *Parade's End* : l'œuvre doit-elle s'entendre comme une trilogie, se concluant sur la danse hallucinée des mutilés de guerre¹ ? Cette indécision même participe de la nature du dernier volume et de la fascination qu'il exerce.

Le caractère allogène de *The Last Post* concourt précisément à approfondir l'impression de béance qui s'est fait jour au long de la lecture. Nous nous proposons de nous pencher spécifiquement sur ce dernier volume afin d'explorer la part de négativité dans *Parade's End*, et de lancer des hypothèses dont le propre, nous nous en rendons compte, est de ne jamais pouvoir être pleinement vérifiées, mais de demeurer toujours à l'état de latence.

1 Une dynamique d'inversion

The Last Post se caractérise par une multiplication vertigineuse des renversements : les pôles s'inversent et s'intervertissent perpétuellement, sans que le sens ne se stabilise jamais sur l'un ou l'autre. Dès

1. Max Saunders pose le débat concernant la place de *The Last Post* au sein de *Parade's End*, et développe des arguments solides en faveur de l'idée d'une tétralogie et non d'une trilogie. Voir SAUNDERS, *Ford Madox Ford : A Dual Life*, vol. 2, *op. cit.*, p. 249-256.

le premier paragraphe, la narration est caractérisée par l'ambivalence, oscillant entre sublime et humilité. Le volume s'ouvre sur une atmosphère de pastorale anglaise. Le syntagme « *the withy binders of his thatch shelter* » (LP 677) semble sorti d'une ballade, avec son rythme binaire, la rime, et le caractère archaïque de l'adjectif *withy*. L'emphase poétique se poursuit à travers l'adverbe « *infinitely* » (« *the grass was infinitely green* ») et la proposition aux consonances cosmiques : « *his view embraced four counties* ». Ce *topos* de la campagne archaïque et idyllique, opposée à la vie moderne, peut rappeler notamment les descriptions pastorales de *Howards End*. Mark apparaît comme un seigneur mythique, et Gunning, décrit dans les lignes suivantes, comme l'archétype du paysan féodal. Après le surcroît de modernité dont la guerre fut la culmination, après l'action de nivellement idéologique que la mort en masse a opérée sur les individus de toutes classes, le monde semble être revenu à un temps féodal, folklorique, suivant le principe de la révolution au sens premier : un retour complet sur soi-même. Il pourrait d'autre part s'agir d'une politique de la contre-révolution maistrienne¹. Mark l'exprime lui-même : « *Things [...] must become worse until they could grow better. [...] The country must return to something like its old standards of North Country common sense and English probity* » (LP 745-746). Comme dans une maladie, la crise serait nécessaire à l'amélioration du pays : le sens premier de crise est médical et signifie une aggravation brusque des symptômes précédant la guérison. Deux visions de la révolution se donnent ici à lire : la première nostalgique de l'avant-guerre, la seconde plus moderne puisqu'elle accepte le changement, pour néfaste qu'il soit, dans l'espoir qu'il finira par déboucher sur une amélioration ; mais le texte ne tranche pas entre l'une et l'autre positions.

Cependant, par un effet de balancier qui caractérise l'ensemble du dernier volume, le renversement suggéré par l'impression d'un ordre féodal réhabilité se voit à son tour mis en doute. Le premier paragraphe s'achève sur une chute lorsque la demeure de Mark est plus directement décrite : « *the hut had no sides* » (LP 677). L'impression de majesté qui nous donnait à voir un seigneur dominant les quatre horizons du haut de son trône se nuance soudain d'humilité. La brièveté de la phrase, sa composition entièrement monosyllabique et la simpli-

1. Cette notion de la contre-révolution selon Joseph De Maistre est développée dans *Les Antimodernes* : Antoine COMPAGNON, *Les Antimodernes*, Paris : Gallimard, 2005.

cité du vocabulaire contrastent avec les phrases précédentes et amplifient l'impression de chute. De même, Gunning, dont le parler et les considérations dénotent un *habitus* social antinomique de celui Mark, surplombe visuellement son « seigneur » étendu. Les deux hommes sont décrits respectivement comme « *the standing man* » et « *the man in the bed* » (LP 677) : leurs différences sont aplaties à travers l'usage du même substantif générique, « *man* ».

Ces renversements, nous allons le constater, sont multiples et prennent des formes diverses dans l'ensemble du dernier tome de *Parade's End*.

Dans la vision de Marie-Léonie, le processus de renversement prend la forme d'un transfert de qualités entre l'homme et l'animal. Marie-Léonie observe la basse-cour en passant le coq et les poules au filtre de l'anthropomorphisme ; mais la métaphore s'inverse insensiblement, et les considérations de Marie-Léonie se muent en une allégorie du cercle familial des Tietjens : ce ne sont plus les humains qui servent de point de comparaison, mais la basse-cour qui permet d'éclairer le comportement des hommes. Le coq est soudain décrit comme un *pater familias* :

He is then the man that a woman desires to have vouchsafed her. When he smites his wing feathers behind his back and utters his clarion cry of victory [...] his hens come out again from the shadows, the chickens from beneath their mothers' wings. He has given security to his country [...]. Different indeed from that Monsieur Christopher.

(LP 701)

Le mélange des pronoms et des sphères volatile et humaine est tel qu'il n'est jamais certain si Marie-Léonie songe, comme premier référent, à Mark et Christopher ou au coq.

Le paradigme de l'équivalence des pôles, de l'interchangeabilité de deux termes pourtant opposés, parcourt le dernier volume sous une multitude de forme. Marie-Léonie subit elle-même un double retournement : de femme entretenue, elle devient Lady Tietjens ; mais son statut ne cesse d'être mis en cause par son comportement, qui selon les paysans du domaine n'a rien de « noble », ainsi que l'indique cette réflexion de Cramp : « *What was to show they were real Quality. Livin how they did wasn' Quality manners* » (LP 706). La question de la « qualité », essentielle au fil des trois romans précédents, est ici constamment tournée en dérision, car elle représente simultanément une chose et son contraire. Elle désigne tout à la fois les Tietjens et la clique hétéroclite

qui gravite autour de Sylvia. En quelques lignes, la « qualité » des Tietjens se trouve mise en doute, puis réaffirmée par les mêmes personnages : à l'expression dédaigneuse désignant Marie-Léonie : « 'N not so much of a Ladyship, neither » (LP 707) succède la phrase : « You don't know Tietjenses ain't Quality » (LP 707). La double négation de l'interrogative indirecte prend tout son sens : dans la question se trouvent formulées une chose et son contraire, en filigrane.

La vision par les paysans de Mrs. de Bray Pape, nouvelle prétendante à la « qualité », révèle également ce battement continué entre deux pôles opposés :

Another lady, grey-haired [...] riding side-saddle in a funny sort of get-up. Long skirt with panniers and three-cornered hat like the ones you see in pictures of highwaymen in the new pub in Queens Norton. Sort of old-fashioned she looked. But no doubt it was the newest pattern.
(LP 708)

Par-delà l'ambivalence évidente entre une désuétude si appuyée qu'elle en apparaît un effet de mode — c'est d'ailleurs bien dans un nouveau lieu, « new pub », que l'on voit les gravures auxquelles Mrs. de Bray Pape fait songer —, un autre renversement grotesque se joue dans la vision des voleurs de grand chemin, « highwaymen ». Outre que l'effet produit met en déroute l'intention de Mrs. de Bray Pape de se poser en descendante de Madame de Maintenon, la vignette qu'elle constitue aux yeux des paysans constitue un commentaire ironique sur son action réelle en territoire anglais, qu'elle spolie effectivement de son patrimoine. L'effet se poursuit plus loin à travers la perception de Valentine : la prétention de Mrs. de Bray Pape est annihilée par les perceptions visuelles et auditives de Valentine, qui enregistrent sans interpréter :

A highwayman in high skirts with panniers stood in the room against the light. It said :
« You're the saleswoman, I guess. [...] Show me some things. In the Louie Kaators style ».
(LP 823)

La défamiliarisation, causée par l'absence directe d'identification du voleur de grand chemin en jupe dix-septième siècle à Mrs. de Bray Pape, et par l'hermétisme non décodé de sa prononciation de « Louis Quatorze », vient saper toute prétention à la noblesse. Pour involontaire qu'elle soit, la disgrâce est d'ailleurs mutuelle, puisque l'Américaine traite Valentine en vendeuse négociable.

Le rapport triangulaire complexe qui s'opère entre les Américains, les Anglais, et le patrimoine de ces derniers constitue à son tour un ressort particulier de l'inversion des valeurs. Les objets, qui sont, nous l'avons vu, avant tout des projections des sujets, n'échappent pas à ce mouvement de révolution permanente. Les objets revendus par Tietjens connaissent certes un retournement, en passant d'un usage humble à un usage noble, comme on le voit sous la focalisation de Cramp, présenté non sans humour comme un ébéniste, « *cabinet-maker* » (LP 705) :

He had to patch up and polish with beeswax — not varnish — rough stuff such 's 'is grandf'er 'ad 'ad. And 'ad got rid of. Rough ol' truck. More'n n 'undred yeers old. N' more !
(LP 705)

Le recours à une langue oralisée renvoie à un *topos* de la littérature anglaise, exploité notamment par Dickens et George Eliot ; la posture identitaire ici adoptée est cependant colorée d'ironie, tant le trait est appuyé : Ford tient à nous avertir du caractère artificiel de cette mascarade qu'adopte un instant son écriture. Le masque est signalé en même temps qu'il est revêtu.

D'autre part, dans ces paroles de Cramp, il apparaît que c'est la modestie même des objets qui leur assure leur noblesse : Cramp doit d'ailleurs les restaurer à la cire rustique et surtout pas au vernis. Marie-Léonie ne comprend pas que ses meubles pompiers, pour flamboyants qu'ils paraissent, n'ont aucune valeur en comparaison des vieilleries sans prétention qui encombrant le salon :

Il — Monsieur their relative [Christopher Tietjens], passed for a man of immense knowledge. He could not but be aware of the supreme value of the work of Casimir-bar [...]. Yet that man had tried to persuade her that her statues were worth no more than a few shillings a-piece. It was incomprehensible. He was in want of money to the extent of turning their house into a mere depot for dilapidated objects in rough wood and battered brass. [...] Yet when he was offered pieces of the utmost beauty in the most perfect condition he just simply turned the objects down with scoffing.
(LP 692-693)

La narration se colore d'ironie face au philistinisme de Marie-Léonie ; mais par ricochet, elle jette un doute sur la valeur des objets de Tietjens ; si la valeur des objets est frappée de relativisme, l'affirmation d'une quelconque supériorité de l'un sur l'autre est caractérisée au mieux par le snobisme, au pire par le ridicule.

De fait, le goût de Tietjens pour les meubles authentiques n'apparaît pas sous un jour aussi positif que dans les tomes précédents. Si l'on prend pour exemple les anciennes stalles d'église revendues aux Américains, le renversement ne s'arrête pas à une réhabilitation, mais demeure suspendu à la question du bien-fondé de l'entreprise : « *Bought old mole's pig-pound boards that had been Little Kingsworth church stalls, the Cahptn 'ad* » (LP 705). Le renversement est certes double : les stalles d'églises, initialement avilies par leur reconversion en enclos à porcs, voient leur statut à nouveau rehaussé et resacralisé par Tietjens. Mais, si elles retrouvent une certaine valeur, ce n'est plus en tant que stalles d'églises que ces planches sont réhabilitées, mais comme matériau pour restaurer d'autres meubles. La carrière des objets, si elle connaît une amélioration certaine, n'en est donc pas moins dévoyée de leur utilité première. Il en va de même pour les objets hétéroclites qui servent de bouche-trous dans les étables : « *'encoops, n leaden pig-truffs, n pewter plates that 'ad been used to stop up 'oles in cow-byres* » (LP 705). Si Tietjens amasse ces collections improbables pour leur redonner une noblesse, l'objet est réinvesti de valeur non pour ce qu'il est, mais pour être une fois encore détourné de son usage initial : il ne sera pas utilisé mais collectionné, muséifié par des esthètes américains. Le décalage n'est pas annulé mais simplement déplacé dans un autre registre. Si l'objet n'est plus avili par rapport à sa destination première, la dignité à laquelle il se trouve haussé ne coïncide pas davantage avec sa valeur authentique. Cramp livre à son insu une vision savoureuse et hilarante de la destinée des objets humbles de l'Angleterre qui trouvent une noblesse de pacotille dans le Nouveau Monde rebaptisé « *Murikay* » :

Queer place Murikay must be — full of the leavins of ol' England.
Pig-troughs, hen-coops, rabbit-hutches, wash-house coppers that one
now had any use for. [...] Must be a queer place yon ! Hadn't they no
cabinet-makers or ol' rough truck of ther own? (LP 705-706)

Le paradigme du renversement constant, qui ne s'immobilise jamais sur un pôle ou l'autre, est le plus évident dans la description de la situation de Mark. La question de la paralysie volontaire ou imposée de Mark n'est jamais résolue. Lorsque la narration se fait sous la focalisation de Mark, il semble que l'immobilité de Mark soit le fruit de sa volonté : « *He would have grinned, but that might have been seen* » (LP 677). L'ambivalence repose notamment sur le battement entre les modaux, *would* et *could* : « *He would never do any more. Not couldn't;*

wouldn't from henceforth » (LP 678). Marie-Léonie attribue de même son silence à son tempérament de Yorkshireman obstiné :

the man lying there in her bed was a North-Countryman, from Yorkshire, where men were of an inconceivable obstinacy. [...] She knew Mark Tietjens to be of an unspeakable determination. (LP 689)

À travers la revivification du sens premier de la catachrèse « *unspeakable* », l'adjectif se colore ici d'une nuance ironique.

Dans cette perspective, Mark n'a alors rien d'un grabataire impuisant qui régresserait inexorablement vers la dépendance d'un nourrisson. Son immobilité exprime à l'inverse le refus obstiné d'une abdication de sa liberté :

To the day of his resolution never more to speak word.
Nor yet to stir a finger ! He had to be in this world, in this nation. Let them care for him, for he was done with them... (LP 679)

Loin de le réduire à un être en régression, l'immobilité de Mark figure au contraire son élévation au rang d'une surhumanité, d'une royauté qui se refuse littéralement à bouger le petit doigt. La paralysie de Mark constituerait alors l'expression absolue de la dignité. Marie-Léonie partage cette vision :

his seizure had not deprived her of her sense of his wide-spreading and inscrutable powers and she could not rid herself of the conviction that if he would, he could talk, walk, and perform the feats of strength of a Hercules. (LP 688)

Selon un principe d'inversion, Marie-Léonie va jusqu'à l'élever, à travers sa situation même d'invalidé, au rang de divinité :

She said in deep, rehearsed, tones : « My Man ! » She might almost have said : « My Deity ! » [...] Stretching out her hands she had the air of a Greek woman who invoked a deity [...]. And indeed, to her, in his mystery and silence he had the air of a deity who could discharge unthinkable darts and vouchsafe unimaginable favours. (LP 686-87)

Marie-Léonie tente ici d'établir une allégorie théâtralisée. On retrouve ici la notion de masque porté ostensiblement et d'une théâtralité assumée ; puisque le caractère artificiel de la posture est mis en avant par l'exagération de la pose, celle-ci voit son effet sapé au moment même où elle est adoptée. Or, Marie-Léonie elle-même semble sérieuse : ses gestes sont involontairement empreints d'ironie

et c'est à son insu qu'ils mettent son intention en échec. À travers cette pose se trouvent tout à la fois concentrés l'aspiration à une posture noble et le ridicule suscité par l'exagération. Par ailleurs, la pensée de Marie-Léonie creuse la notion de renversement perpétuel : « *he had assumed for her the aspect by degrees of a godhead who could bless — and possibly blast* » (LP 688). La paronomase doublée d'une antithèse, « *bless — and possibly blast* », donne à lire deux termes quasiment identiques, interchangeables, et pourtant antinomiques. Elle figure le battement constant entre une vision et la vision inverse. Chaque situation semble pouvoir s'inverser en son contraire. De même, Mark ne peut décider si sa résolution participe du déclin ou de la transcendance suprêmes :

He was finished with the world. He perceived the trends of its actions, listened to its aspirations and even to its prayers but he would never again stir lip or finger. It was like being dead — or being a God.

(LP 728)

Le statut de divinité de Mark se retrouve en effet une nouvelle fois inversé sous le regard de Mrs. de Bray Pape. Celle-ci est persuadée que la paralysie de l'héritier des Tietjens est un symptôme de la syphilis qu'il a sans nul doute contractée à l'occasion des débauches qui caractérisent selon elle l'aristocratie décadente de l'Angleterre d'après-guerre : « *“Hasn't it struck you that but for the sins of your youth you might be doing stunts round these good-looking hills ? Now !”* » (LP 717). Mrs. de Bray Pape se propose alors d'effectuer un redressement des valeurs :

You are probably too haughtily aristocratic to speak to me, Sir Mark Tietjens. But I have in me the soul of the Maintenon ; you are only the fleshly descendant of a line of chartered libertines. That is what Time and the New World have done to redress the balance of the old. It is we who are keeping up the status of the *grands seigneurs* of old in your so-called ancestral homes.

(LP 718)

Ce renversement des valeurs gagne jusqu'à la perspective de Mark :

For an Englishman the phrase « the sins of your youth » as applied to a gentleman's physical immobility implies only one thing. It never had occurred to him that that implication might be tacked on to him. But of course it might.

(LP 717)

Mark accepte sans broncher, fût-ce intérieurement, la possibilité énoncée par Mrs. de Bray Pape. Le glissement dans le sens du modal « *might* » est essentiel : sa première occurrence, « *might be tacked on*

to him », s'insérant dans une interrogative indirecte, implique une supposition de l'ordre de l'irréel. La deuxième, au sein d'une proposition affirmative, s'inscrit dans le potentiel. Le battement entre les contraires se joue à l'échelle d'un seul mot.

2 Une épiphanie en éternel suspens

Le texte passe lui aussi par ces renversements incessants. L'échange de valeurs du sublime au grotesque est sans doute le plus évident à travers les pensées de Marie-Léonie :

They were the relatives of a godhead — but godheads had relatives of a singular nature. Let Mark figure as Jupiter; well, Jupiter had a son called Apollo who could not be regarded as exactly *filis de famille*. His adventures had been of the most irregular. [...] Well, Mr. Tietjens might for convenience be regarded as a sort of Apollo, now amongst the shepherd of Admetus and complete with female companion.

(LP 694)

L'assimilation de Christopher et Valentine à des demi-dieux a l'effet inverse de celui attendu. À travers la familiarisation opérée par Marie-Léonie qui réduit les relations entre les dieux à celles d'une famille bourgeoise, Apollon perd les attributs positifs qui lui sont ordinairement attribués. Au lieu d'une montée vers le sublime, la comparaison constitue un contrepoint grotesque de l'ensemble de la vision que le lecteur a pu se construire de Tietjens au fil des trois précédents volumes.

La reconnaissance entre Mark senior et Mark junior, qui eût pu correspondre à un lieu commun traditionnel de la fin d'un roman, est de même sabotée. Mark senior pense au fils de Christopher (dont il met en doute la paternité) alors même que Mark junior essaie de se présenter à lui :

Mark returned to the consideration of the softness of the Tietjens stock whilst the boy gazed at him with eyes that might have been imploring or moonstruck. [...] That Christopher was soft because his mother did not come from the north of Yorkshire or Durham might be true enough — but that was not enough to account for the race dying out. His, Mark's, father had no descendants by his sons. The two brothers who had been killed had been childless. He himself had none. Christopher.... Well, that was debatable!

(LP 724)

Ce n'est que quelques lignes plus loin que Mark junior s'identifie à son oncle : « *The boy was asking him if he would not speak to them. He said he was Mark's nephew, Mark Tietjens, junior* » (LP 724). Les volte-faces se poursuivent. C'est précisément au moment où le vieux Mark établit alors la filiation à travers les ressemblances entre Christopher et le jeune homme qui se présente à lui, que ce dernier annonce son intention d'entériner l'abattage de l'emblème absolu de la dynastie Tietjens, le cèdre de Groby :

The boy had been silent for some time. He was gazing at Mark with the goggle-eyed gasping that had been so irritating in his father — particularly on Armistice Day.... Well, he, Mark, was apparently now conceding that this boy was probably his brother's son. A real Tietjens after all was to reign over the enormously long, grey house behind the fantastic cedar. The tallest cedar in Yorkshire; in England; in the Empire.... He didn't care. He who lets a tree overhang his roof calls the doctor in daily... (LP 732)

Or, à l'instant même où Mark reconnaît la filiation et l'associe au grand cèdre de Groby, son neveu parle de couper celui-ci : « *"The tree... the great tree... It darkens the windows..." Mark said : "Aha!" to himself. Groby Great Tree was the symbol of Tietjens* » (LP 732-733). Cette coïncidence textuelle semble nous alerter quant à l'inanité de ces lieux communs. De fait, le pseudo-proverbe italien répété mécaniquement par les divers personnages, dès les premières lignes de *Last Post* (« *He who invites the boughs of trees to spread above his roof invites the doctor daily* », p. 677, décliné p. 715, 732, 733, 754), apparaît comme un fil directeur si évident qu'il en devient comique, et qu'il tourne en dérision la structure narrative de ce dernier roman.

Cette dynamique d'inversion touche aussi l'intertexte. La surcharge intra- et intertextuelle est si appuyée dans *The Last Post* qu'elle en vient à s'invalider elle-même. La confrontation finale entre Valentine et Sylvia, qui se déroule sous la focalisation de Valentine, met en œuvre un tourbillon de citations et de *topoi* dans l'esprit de Valentine qui sont mis en déroute au moment même où ils surgissent. Valentine, appelant le docteur, se prend à penser, de façon dérisoire, au conte de Barbe-Bleue : « *Sister Anne ! Sister Anne ! For God's sake Sister Anne !* » (LP 822). Sylvia la fait songer à l'image incongrue de la statue du commandeur dans *Don Juan*. Les citations et lieux communs qui viennent à l'esprit de Valentine en ce passage supposé donner lieu à un dénouement narratif sont systématiquement hors de propos. De fait, le dénouement

attendu n'a pas lieu : et il n'est pour autant pas remplacé par un dénouement inverse, mais par l'impossibilité de faire pleinement sens de l'attitude de Sylvia. Celle-ci se voit pour commencer ôter le rang de personnage ; parallèlement, dans la diégèse même, Valentine ne peut la considérer autrement que comme une statue, et la désigne par le pronom neutre : « *She — IT — for it was more like a statue than a human being* » (LP 824). Le masque soigneusement élaboré du visage de Sylvia – Valentine l'a vue recomposer son maquillage à travers une fenêtre – évoque tout à la fois pour Valentine l'antipathie la plus absolue, et, de manière inattendue, la sympathie :

Marvellous how she had made her face up.... Three minutes before it had been all... be-blubbered ! It was flawless now — Dark-shadowed under the eyes. And sorrowful. And tremendously dignified. And *kind* !
Damn ! Damn ! Damn ! (LP 824)

Valentine tente une nouvelle fois de faire sens des événements en se raccrochant à des bribes de mémoire collective et à un autre *topos*. Face à l'arrivée d'un nombre croissant de personnages, elle pense en effet un moment devoir endosser le rôle de la femme adultère de Hawthorne déjà évoqué par Mark au début du roman : « *Apparently she, Valentine Wannop, was going to be denounced before the congregation ! Did they bring a scarlet letter ?* » (LP 825). Les signaux sont si multiples et incompréhensibles que Valentine finit par considérer la scène et Sylvia comme un mélange improbable de diverses visions qu'elle n'arrive plus à rattacher à un repère stable et reconnaissable : « *It looked queerly like a pilgrim in a ballet, now, that figure against the light* » (LP 826). Avec la notion d'étrangeté, la narration met une nouvelle fois l'accent sur le caractère résolument invraisemblable de la fiction. La *mimesis* est congédiée. D'autre part, si Sylvia finit par donner à Valentine une bénédiction mitigée, le chapitre se clôt sur une Valentine rappelée à la difficulté de ses conditions matérielles : « *They had no money.... Poor... poor...* » (LP 827). Bien que Sylvia finisse par refuser de persécuter Christopher et Valentine, les *topoi* de la réconciliation et du dénouement heureux ne sont pas pour autant affirmés. Nul dialogue ne s'est d'ailleurs instauré entre Sylvia et Valentine : celle-ci s'est contentée d'écouter les paroles de celle-là, sans toujours parvenir à rattacher ses paroles et sa personne, comme les phrases « *someone sobbed* » l'indiquent. La dialectique qui semblait maintenir les deux femmes dans une relation symétrique débouche sur du vide.

Les dernières pages de la tétralogie poussent jusqu'au point limite le phénomène de battement entre trivial et sublime. De manière surnaturelle, Mark voit et entend la scène qui se produit ailleurs, dans la maison des Tietjens : sa conscience réitère les échanges rendus au chapitre précédent la fin du volume (LP 830). Surtout, Mark, sur le point de mourir, resserre les fils de l'intrigue et résout des questions demeurées en suspens : « *Dad quite obviously did not commit suicide. [...] So Valentine was not his daughter and there was no incest* » (LP 832). Son omniscience et son action de démiurge, décidant du sort de chacun, sont trop appuyées pour ne pas nous paraître suspectes. Mark est ici assimilé à un *deus ex machina* dont le statut est aussi précaire qu'est grande l'incertitude qui pèse sur sa situation — vieil homme paralysé ou Yorkshireman obstiné dans l'affirmation ultime de sa liberté. De fait, Mark lui-même tourne en dérision ses propres considérations. Ainsi, Sophocle est mentionné, mais la notion de tragédie grecque qui transparaissait en filigrane dans le soupçon de l'inceste et du suicide, est tournée en ridicule par Mark lui-même : « *The Greeks made a hell of a tragic row about it..* » (LP 832). Mû par une sorte d'humour macabre, Mark s'imagine également en fantôme rencontrant le fantôme de son père :

[T]hen it need not be incumbent on him, Mark, to go up to his father in heaven and say « *Hullo, sir. I understand you had a daughter by the wife of your best friend, she being now with child by your son.* » Rather ghostly to introduce yourself to the awful ghost of your father.... Of course you would be a ghost yourself. Still, not, with your billicock hat, umbrella, and racing-glasses, an awful ghost ! (LP 832)

Ces lignes mettent en œuvre un mélange indissociable de sacré et de grotesque : « *his father in heaven* » rappelle la prière du Notre Père ; « *the awful ghost of your father* » fait songer à *Hamlet*. Mais cet intertexte est placé en contraste comique avec le ton désinvolte de l'expression « *Hullo, sir* », et avec la vision triviale de Mark en fantôme petit-bourgeois affublé d'un melon et d'un parapluie. Il semble que la moindre orientation vers un quelconque pathos provoque par effet de balancier une inversion vers le pôle opposé. Avec l'épithète de Keats, Mark détourne un autre intertexte prétendument sublime pour donner une tournure grotesque à sa propre fin, en un ultime pied de nez aux *topoi* littéraires : « *Here lies one whose name was writ in sea-birds* » (LP 832). Pour finir, durant les dernières minutes de sa vie, Mark se mue en caisse de résonance impuissante de bribes de

textes : « *name was written in... Lettest thou thy servant... divorce in peace!* » (LP 834). Outre le rappel de l'épithaphe de Keats, les phrases suivantes sont un détournement trivial d'un verset de l'évangile de Luc, « *lettest thou thy servant depart in peace*¹ ». Enfin, « *one went to a far better Club than* » (LP 835) est une allusion grotesque et trivialisée à Sophocle, mentionné plus haut : « *I consider it no grief to be going there where so many great men have preceded me* » (LP 832). Mark semble ici correspondre dans une certaine mesure à la remarque de Daniel Katz sur l'esthétique beckettienne : « *The obligation to say, or express, along with the impossibility of ever saying what needs to be said, of saying the thing that would allow a silence, is one of the central Beckettian textual scenes*². » Mark est hanté par les discours, qui envahissent son esprit contre son gré ; mais il perçoit au moment même où ils se font jour, leur inaptitude à dire ce qu'il faudrait.

La portée de l'abattage du cèdre de Groby, scène emblématique s'il en est, est congédiée par Mark de manière sarcastique : il oppose au *topos* de l'arbre symbolisant la dynastie³, un autre lieu commun dont il souligne l'inanité. En effet, lorsqu'il apprend que la chute du cèdre a entraîné une partie de la maison, notamment ses oiseaux empaillés, dont il pensait plus haut qu'ils constituaient sans doute son seul memento (« *Probably that was the only memorial to him, Mark Tietjens, at Groby* » [LP 829]), Mark songe avec une ironie antiphrastique : « *It was as well that one's services were unforgettable!* » (LP 835). Étant donnée l'amertume et le sentiment d'impuissance de Mark quant à son rôle au service de l'État, la dérision est ici entière.

Mais au lieu d'expirer sur ces citations illustres, Mark meurt en murmurant une chanson d'enfant à Valentine — elle-même obnubilée par des préoccupations matérielles et n'ayant nullement conscience de la portée du moment — pour l'inviter à ne pas se quereller avec Christopher. C'est un nouveau Mark, enfant chantant des comptines et invitant au pardon, qui semble émerger au moment où il expire. Les dernières pages poussent encore plus loin la notion d'une maïeutique inversée : la démolition des *topoi* et du connu est en suspens et se fait sans violence, mais au contraire avec la plus grande bonhomie ; l'émergence d'un nouvel ordre est encore dans les limbes. Mark

1. Luc 2 : 29.

2. Daniel KATZ, *Saying I No More : Subjectivity and Consciousness in the Prose of Samuel Beckett*, Evanston : Northwestern University Press, 1999, p. 5.

3. Ce *topos* a été observé au chapitre intitulé « Éclatements et torsions du texte », p. 183-185.

est tout à la fois un vieil homme mourant et un sujet nouveau qui réémerge du cocon désormais vide que constitue l'enveloppe du sujet, à la façon d'une chrysalide ; il est à la fois la caisse de résonance d'un intertexte où vient se dire la nostalgie du sens, et le lieu où cet intertexte, vibrant au contact du trivial, se voit vidé de sa valeur. Les deux visions se donnent à lire simultanément, sans être réconciliées, mais sans donner lieu non plus à un conflit intenable.

3 L'humilité assumée

Nous venons, brièvement, de mentionner Beckett : Mark Tietjens, paralysé (ou obstinément immobile?) et cantonné dans une hutte ouverte aux quatre vents, semble de fait constituer le prototype de Hamm dans *Endgame*¹. La description que dresse Adorno du personnage beckettien lui correspond pleinement : « *The dramatis personae resemble those who dream their own death, in a "shelter", where "it's time it ended"* ». Une relecture de *The Last Post* au regard des problématiques dégagées par Adorno dans sa lecture de *Endgame* pourra nous permettre d'explorer la question du sens en suspens dans *Parade's End*. Il conviendra évidemment de se garder de l'écueil de l'anachronisme ou d'une lecture qui aplatisse le sens et la spécificité de l'écriture fordienne en lui plaquant une grille d'interprétation exogène ; au contraire, l'analyse des affinités mais aussi des différences entre Ford et l'un des successeurs les plus directs du modernisme permettra de cerner et d'affiner la spécificité de *Parade's End*. Ce n'est en effet que de manière périphérique, par comparaisons et par recoupements, que celle-ci se laisse approcher.

Dans son article sur les questions d'interprétations que pose *Endgame* de Beckett, Adorno souligne que la seule chose à comprendre dans la pièce, c'est l'impossibilité de comprendre :

The interpretation of *Endgame* [...] cannot chase the chimera of expressing its meaning with the help of philosophical mediation. Understanding it can mean nothing other than understanding its incomprehensibility, or concretely reconstructing its meaning structure — that it has none³.

1. Samuel BECKETT, *Endgame*, 1957, Londres : Faber, 2006.

2. Theodor W. ADORNO (trad. Michael T. Jones), « Trying to Understand *Endgame* », *New German Critique*, n° 26, printemps-été 1982, p. 123.

3. *Ibid.*, p. 120.

Nul système ne peut s'établir. On trouve certes des bribes de système, comme l'on trouve des bribes de métaphysique ; mais aucune ne s'impose sur les autres :

Isolated, thought no longer pretends, as the Idea once did, to be itself the structure's meaning — a transcendence which would be engendered and guaranteed by the work's own immanence. Instead, thought transforms itself into a kind of material of a second degree, just as the philosophemes expounded in Thomas Mann's *The Magic Mountain* and *Doctor Faustus*¹.

Face au mutisme de Mark, les personnages se livrent à des discours interminables qu'ils ne parviennent pas à conclure. La pensée s'achemine vers un épuisement, comme le fait remarquer Adorno au sujet de *Endgame* : « *Thoughts are dragged along and distorted like the day's left-overs*². » En outre, les différents principes philosophiques énoncés par les divers interlocuteurs de Mark dans *The Last Post* deviennent interchangeables et équivalents. Mark, la conscience centrale du dernier volume, considère les diverses opinions que chaque personnage vient lui confier tour à tour avec la même indifférence, mais aussi la même bienveillance. Il considère la logorrhée de Marie-Léonie avec distance, mais sans animosité :

Mark regarded her with the ironic indulgence that you accord to a child, but indeed, when he had been still in harness it had rested him [...] to come home from a world of incompetent imbeciles and to hear this brain comment on that world. (LP 682)

Le fatras des opinions de Marie-Léonie qui est alors énuméré, des considérations les plus sérieuses — la vertu — aux plus triviales — les habitudes des chats —, donne lieu à une analogie remarquablement matérialiste de la part de Mark : l'esprit de Marie-Léonie est assimilé par son époux à un placard débordant de bric-à-brac : « *Her mind in fact was like a cupboard, stuffed, packed with the most incongruous materials, tools, vessels, and débris* » (LP 682). L'esprit de Marie-Léonie se rapproche ainsi de l'amas d'objets hétéroclites qui encombre la demeure des Tietjens : « *a mere depot for dilapidated objects* » (LP 693). Loin de surplomber le matériel, la pensée en est contaminée et encombrée, au point de s'y confondre.

1. *Ibid.*, p. 120-121.

2. *Ibid.*, p. 121.

Cependant, Mark passe tous les discours au filtre de la même tolérance. Lorsque Mrs. de Bray Pape dénigre l'aristocratie anglaise dont Mark lui-même est un représentant, sa réaction est indifférente et sans arrogance, Mark se répétant à trois reprises l'expression « *she was probably right* » (LP 719). Le discours intérieur de Mark abonde en adverbes exprimant l'indéfini, « *probably* » en tête. C'est une attitude du « pourquoi pas » qui s'instaure alors. Lorsque Mrs. de Bray Pape l'informe de son intention de louer Groby, Mark ne voit pas de raison de s'y opposer : « *she might for him. He had never cared about Groby* » (LP 720), pas plus que lorsqu'elle affirme vouloir maintenir l'apparence de son rang d'héritière de Madame de Maintenon, nonobstant le caractère grotesque de sa prétention : « *He didn't see why Mrs. de Bray Pape shouldn't keep up hers if she wanted to* » (LP 721). Mark semble pouvoir considérer avec équité les diverses facettes d'une situation :

He cared nothing about it. Mrs. de Bray Pape might just as well have come and said cheerfully : « Hullo old cock, we're going to cut down your bally old tree and let some light into the house... » if that was the way Americans talked when they were cheerful. (LP 758-759)

Mark semble correspondre à l'acceptation de la régression dépeinte par Adorno, « *the unprotesting depiction of omnipresent regression*¹ ». Même la possibilité de l'inceste entre Christopher et Valentine, tabou absolu, ne le trouble plus :

Did [his father] commit suicide? If so then Valentine Wannop was his daughter. There could be not much getting away from that, not that it mattered much. In that case Christopher would be living with his half-sister.... Not that it mattered much. It did not matter much, to him, Mark... (LP 758)

De fait, Mark se soucie désormais davantage du lignage des chevaux de race que de celui de sa propre famille : « *he knew the sire and dam of every horse from Eclipse to Perlmutter* » (LP 679).

La différence fondamentale avec Beckett se situe dans la radicalité de la négativité chez Beckett. Ainsi, le symbolisme est complètement rejeté et impossible chez Beckett :

The localization of *Endgame* in that zone [of indifference between inner and outer] teases the spectator with the suggestion of a symbolism which it — like Kafka — refuses. Because no state of affairs is merely what it is, each appears as the sign of interiority, but that

1. *Ibid.*, p. 125-126.

inward element supposedly signified no longer exists, and the signs mean just that¹.

Chez Ford, cependant, le symbolisme demeure à l'état de trace. Le paysage est encore habité, modelé par l'anglicité, par la mémoire collective. À l'instar des sillons que laisse la jupe de style dix-septième siècle de Mrs. de Bray Pape dans l'herbe haute², on y trouve encore imprimées, en creux, des traces de sens. Les descriptions haute en couleur de Gunning ou Marie-Léonie, comme du paysage, extrêmement visuelles, donnent au lecteur l'impression de vignettes évocatrices de Constable. La mémoire collective ne se laisse pas congédier : elle ne cesse de hanter le texte et le lecteur. Si une telle esthétique est désormais caduque, elle n'en demeure pas moins imprimée dans la mémoire collective. Elle habite le texte comme le lecteur sans antagonisme. Sa caducité apparaît comme une nécessité qu'il appartient au lecteur d'accepter librement : tout comme, on peut en faire l'hypothèse, la paralysie de Mark, de fatalité physique, est devenue un état qu'il a choisi de vouloir, et un emblème de sa liberté.

Le sens, en déroute, se laisse deviner en présence-absence, dans la nostalgie de la pastorale anglaise qui s'y donne à sentir, dans le regret suscité par l'absence de ce qui vient de disparaître. Ford s'achemine vers une esthétique de la négativité ; mais celle-ci n'est pas encore radicalisée. Daniel Katz décrit l'épuisement réflexif du discours chez Beckett :

In Beckett, we eventually end up with what could be called an auto-prosopopoeia, in which every thetic statement is presented as borrowed, nonoriginary, indebted, and imposed, although the concept of any exterior, antecedent origin is equally rejected³.

Cet épuisement de la source n'est pas si radical chez Ford. Comme nous avons pu le noter tout au long de cette étude, la tradition laisse partout ses traces. On y trouve une profusion de discours, une propension des personnages à parler, serait-ce en leur for intérieur, qui révèle en définitive une nostalgie du discours. Alors que Beckett est un écrivain de la raréfaction, Ford est un écrivain de la surenchère discursive. Les points de suspensions, trouées du discours évoquées au chapitre précédent, semblent pointer non vers un amenuisement,

1. *Ibid.*, p. 128.

2. « [T]he long trail of satiny grey that followed Mrs. De Bray Pape's long skirts » (LP 712).

3. KATZ, *op. cit.*, p. 16.

mais au contraire un trop-plein de la parole. Le sujet ne s'échappe du texte que pour mieux se préserver — ailleurs, dans un lieu qu'il n'est jamais donné au lecteur de visiter, mais qui n'est pas le néant. Dans *The Last Post*, nous venons de le voir, les personnages ont constamment recours à des bribes de discours. Il s'agit soit de discours des personnages eux-mêmes, se remémorant des conversations passées : c'est le cas lorsque Mark se souvient des conversations avec son frère au sujet de l'héritage de Groby ; ou bien de discours cités, puisés au creuset de la mémoire collective. Si ceux-là perdent de leur validité au regard de la situation inédite, et jamais descriptible ou saisissable, qui émerge dans *The Last Post*, ils ne sont pas pour autant entièrement congédiés ou annihilés. Leur évocation ne se fait pas sans une certaine tendresse. C'est sans doute là que se joue le point d'achoppement entre ce que l'on devine d'esthétique en suspens, en progression, à la lecture de *The Last Post*, et une esthétique postérieure au canon moderniste.

Il est certes séduisant d'établir une correspondance parfaite entre *The Last Post* et la situation apocalyptique décrite par Adorno au sujet de *Endgame* :

Thrown back completely upon themselves, subjects — anti-cosmism become flesh — consist in nothing other than the wretched realities of their world, shrivelled down to raw necessities; they are empty *personae*, through which the world truly can only resound.

[...] What becomes the absurd, after the characters of the meaning of existence have been torn down, is no longer a universal — the absurd would then be yet again an idea — but only pathetic details which ridicule conceptuality, a stratum of utensils as in an emergency refuge : ice boxes, lameness, blindness, and unappetizing bodily functions. Everything awaits evacuation¹.

Mark, corps inerte dont la vie est tout entière réfugiée dans ses yeux — « *the eyes moved [...] with unusual vivacity, all the life of the man being concentrated in them and their lids* » (LP 679) —, semble bien un être réduit à sa définition minimale, une caisse de résonance — « *empty persona* » — dans laquelle retentissent sans entrave les bruits du monde et les discours de chacun. Cette résonance, cependant, n'est pas vécue comme une fatalité contre laquelle il ne peut rien, mais comme un choix, un parti-pris. C'est délibérément que Mark reçoit chaque discours comme interchangeable, et donc comme également respectable. Beckett, selon Adorno, congédie tout espoir d'un nouveau

1. *Ibid.*, p. 128.

système : « *Beckett shrugs his shoulders about the possibility of philosophy today, or theory in general*¹. » Il ne semble pas que Ford atteigne ce point de non-retour. Un optimisme indéniable se donne à percevoir dans le volume, à travers notamment l'impression de jubilation de la part d'un narrateur qui donne à comprendre tout et son contraire. Le volume tout entier se laisse à lire comme un immense éclat de rire, à l'instar de la vision de Mark de la situation qui sous une autre lumière pût apparaître tragique :

Mark said to Christopher : « Groby's yours ! » Christopher said to Mark : « Groby's yours ! » With perfect goodhumour and coldness. So probably the place would fall to pieces or Sylvia would turn it into a bawdy house.... It was a good joke ! A good, grim Yorkshire joke !

(LP 761)

Le rire qui perce à travers le dernier volume, et qui s'impose de plus en plus clairement au fil des lectures successives, n'est pas sardonique ou cynique, mais plein de la bonhomie du sujet qui a appris à ne plus se considérer au centre du monde. Exprimée par les adverbes « *probably* » ou les syntagmes tels que « *It was impossible to know which* » (LP 761), « *why not* », l'incertitude délibérée de Mark est clé de sa réémergence en sujet apaisé.

Ainsi, et de manière inattendue — « *improbable* », comme nous l'a suggéré la narration plus haut — c'est sur les visions de deux personnages mineurs du récit que la tétralogie s'achève. Ford semble accorder délibérément une importance au secondaire et congédier les personnages principaux. Tietjens ne dit qu'une seule phrase dans le dernier volume et n'apparaît que durant une page, ressortant piteusement avant que le roman ne s'achève : « *Heavily, like a dejected bulldog, Tietjens made for the gate* » (LP 835). Si le dernier mot revient à Valentine, c'est précisément pour mentionner Marie-Léonie, et sous son titre ennoblé de Dame Tietjens. Ford semble avoir voulu laisser le dernier mot à des personnages mineurs dont il est difficile de décider de la crédibilité.

Marie-Léonie constitue la figure de l'étrangère à tous points de vue. Outre son statut d'allochtone au sens propre, elle est également extrinsèque à l'univers de *Parade's End* : les volumes précédents ne laissent pas attendre une présence si appuyée de ce personnage dans le dernier volume. D'un point de vue narratif enfin, elle est aussi étrangère au

1. *Ibid.*, p. 122.

mode de construction des personnages mis en œuvre dans les volumes précédents. Marie-Léonie semble relever d'une esthétique archaïque : à la différence des autres personnages dont la représentation ne cesse de vibrer, elle correspond au contraire à un type stable qui remonte loin dans la littérature, celui de la commère hérité de la comédie latine et que l'on retrouve de la farce médiévale à Shakespeare. En introduisant une vision allogène et relativisante de l'anglicité, des valeurs dépeintes dans la tétralogie et des choix esthétiques opérés jusqu'ici, Marie-Léonie joue un rôle essentiel dans l'établissement de la notion d'humilité. Ainsi, à travers le discours de Marie-Léonie, le matérialisme acquiert une nouvelle dignité. Malgré l'ironie évidente dont est coloré le rendu de ses pensées, son intérêt pour les choses n'est pas présenté comme néfaste comme il l'a été pour les Macmaster. C'est au contraire le détachement des objets, l'idéalisme qu'elle prête à Christopher et Valentine, qui est désormais mis en question : « *that was a turnip to amuse you; to change and employ your thoughts. Ils — he and she — were incapable of having their thoughts changed by a turnip* » (LP 682). Sans être présenté comme normatif — on a pu constater la part d'ironie narrative inhérente au rendu de son discours —, l'intérêt assumé de Marie-Léonie pour des occupations sans prétention est rendu avec une tendresse indéniable. C'est dans le discours de Marie-Léonie que se trouve peut-être le battement le plus caractéristique de *The Last Post* : battement entre deux langues, entre idéalisme et matérialisme, et, de la part de Mark comme du lecteur, entre condescendance et attachement pour Marie-Léonie.

La dimension linguistique du discours de Marie-Léonie est emblématique à cet égard. Il est précisé que Marie-Léonie s'exprime exclusivement en français : « *she had always refused to speak a word of English, having an invincible scorn for both language and people of her adopted country* » (LP 681). Or, à quelques accroc près, les pensées de Marie-Léonie sont presque entièrement retranscrites en anglais. La vibration entre les deux langues se donne à sentir à travers les tournures françaises qui sont calculées pour donner l'impression d'être traduites, comme la proposition « *if the candle is not more valuable than the game* » (LP 768), traduction directe de l'idiome « le jeu en vaut la chandelle ». L'insertion de mots français, d'idiomes traduits de façon transparente, et d'une syntaxe à tendance latine, rendent le discours étranger à la langue dans laquelle il s'inscrit pourtant. La vibration qui s'opère traduit la dualité du discours de Marie-Léonie.

C'est peut-être dans le dialogue entre Gunning et Marie-Léonie que se donne à entrevoir l'esthétique en germe au terme de *Parade's End* : « *It was nothing that she obstinately spoke French to him. On his subjects he could tell by intuition what her answers to his questions were and by now she understood him well enough* » (LP 695). Cette modalité de dialogue constitue le contrepoint positif du dialogue de sourds qui a caractérisé les trois volumes précédents. La conversation parfaite héritée du dix-huitième siècle, constituait pour Tietjens et Valentine la quintessence sur laquelle devait déboucher leur relation :

He could be sitting talking to her for whole afternoons. That was what a young woman was for. You seduced a young woman in order to be able to finish your talks with her. You could not do that without living with her. You could not live with her without seducing her ; but that was the by-product. The point is that you can't otherwise talk. [...] You mayn't be in the mood when she is in the mood — for the intimate conversation that means the final communion of your souls.

(AMCSU 629)

Le dénouement rêvé par Valentine dans le volume précédent correspond à la tradition de clôture des romans hérités du dix-huitième siècle : il s'agit pour les personnages de parler le même discours, et pour la narration, de parler un langage commun avec le monde. Or, dans *The Last Post*, la conversation entre Tietjens et Valentine est impossible : Tietjens est absent durant la quasi-totalité du récit, et l'unique échange de paroles entre les deux amants n'en est pas un, puisque seule Valentine parle, pour invectiver Tietjens : ce dernier se contente de baisser la tête et de repartir. L'art de la conversation semble être devenu impossible avec le basculement dans la modernité.

Dans *The Last Post* l'impossibilité d'une conversation parfaite est concrétisée par l'obstacle linguistique. Les personnages semblent accepter les apories du dialogue, et de tout échange ; le solipsisme est battu en brèche par une nouvelle forme de communication, moins exigeante, se contentant d'à-peu-près. L'expression « *well enough* » n'est pas ici une simple tournure idiomatique. La sérénité des personnages passe par le contentement résolu : Mark affirme sa dignité réitérant son sentiment de satisfaction : « *He did not need it. He had interests enough* » (LP 679, répété p. 680). Marie-Léonie a pour maxime l'expression « elle ne demandait pas mieux » (LP 696, 699, 811, 813). Valentine reprend à son propre compte cette philosophie sans prétention :

Elle ne demandait pas mieux... The phrase of Marie-Léonie occurred constantly to her mind.... She did not ask better — if only the things were to be regarded as theirs ! She looked into the distant future when things would be spread out tranquilly before them. Things would spread out... like a plain seen from a hill. In the meantime they had to keep all on going... (LP 822)

C'est dans cette humilité revendiquée que se joue la possibilité de faire cohabiter des contraires, et que le futur devient envisageable.

Le système de sympathie de la tétralogie est donc profondément infléchi et déstabilisé dans ce dernier volume : il est difficile de savoir quel personnage reçoit le plus d'autorité. Tietjens est absent, Valentine ne ressemble guère au personnage qui nous a été présenté au fil des trois premiers volumes ; le comportement de Sylvia connaît un revirement si brutal qu'il en est invraisemblable et ne peut suffire à faire balancer le lecteur en sa faveur. Le dernier mot semble bien être laissé à deux personnages qui ont eu un rôle insignifiant dans la narration jusqu'ici : Mark et surtout Marie-Léonie, à laquelle Valentine elle-même préfère donc s'en remettre.

Cette humilité se retrouve dans la narration. Ford prête à Mark une réflexion qui, advenant au terme des centaines de pages de *Parade's End*, résonne comme un commentaire ironique sur la tétralogie elle-même : « *she talked too much about it. People ought not to be so tremendously fluent. It was tiring; it failed to hold the attention* » (LP 719-720). Le refus catégorique de clore le texte de façon satisfaisante, l'obstination à laisser la question de l'idéologie, de l'esthétique, comme du statut des sujets en suspens, participent tous de cette humilité. L'absence d'*Aufhebung* hégélienne, de la résolution d'une dialectique en un terme qui la transcenderait, n'est pas vue comme la source d'un désespoir, mais comme le point de départ vers quelque chose qui n'est pas encore advenu. Le refus de l'interprétation ne doit pas se lire comme le rejet de tout système, mais comme une humilité résolue — pour paradoxale qu'elle puisse paraître au regard de la profusion du texte. L'imposition d'un nouveau système invaliderait le principe même de mise en échec perpétuelle de toute aspiration à la centralité.

C'est bien là que se situe le point d'achoppement principal entre Ford et les modernistes dits majeurs. Ce qui différencie Ford d'une esthétique moderniste canonique sont en définitive l'humilité et l'auto-dérision : loin de prétendre à une épiphanie esthétique, le texte ne cesse de démonter toute possibilité d'une forme stable dans laquelle la perte du sens trouverait une rédemption.

Au lecteur, à son tour, d'accepter ce parti-pris d'humilité. Le processus de renoncement doit en effet être celui du lecteur également : au terme d'un parcours qui laisse sans cesse entrevoir la promesse de l'élaboration d'un sens nouveau, il nous appartient d'accepter que la vibration échappe à toute velléité de fixation, et de maintenir les tensions du texte vivantes. La promesse contenue dans la lecture — et la relecture — de *Parade's End* n'est jamais déçue, puisqu'elle n'est jamais épuisée.

Conclusion

L'écriture de la nostalgie dans *Parade's End* procède par modulations. Si, au premier abord, le roman paraît orienté en direction d'un passé constamment réfléchi par les personnages comme par la narration, la représentation du passé se révèle en réalité plus subtile, voire instable, dans la mesure où elle est inséparable du projet esthétique de Ford. L'objet ne semble pas être de reproduire le passé afin de le préserver de façon immuable, mais plutôt de donner à voir la façon dont il vient habiter le présent, en rendant la façon dont le souvenir reste imprimé sur la conscience des personnages et en tentant de générer ce phénomène chez le lecteur.

Les jeux de reflets et de diffraction sont également présents dans l'écriture, sous la forme de la trace et du manque. *Parade's End* nous livre une écriture du vestige. L'histoire n'est jamais livrée directement : elle est réverbérée indéfiniment par la conscience des personnages. Cependant, le foyer vers lequel devraient converger les perspectives des divers personnages est continuellement fuyant. Ainsi, les événements centraux qui provoquent les diverses réactions, émotions et réminiscences des personnages, sont très rarement présents dans la narration, car celle-ci procède par ellipses. Le mouvement de réflexion laisse donc insensiblement place à celui de diffraction. L'ellipse apparaît comme une figure fondamentale dans le roman : c'est autour de l'accroc que le texte se tisse. La narration se construit autour d'un centre vide qu'elle semble cerner peu à peu, mais qui n'est jamais saisi directement et demeure ainsi perpétuellement à l'état de présence-absence.

Au fil de mon étude, *Parade's End* m'est de plus en plus apparu comme un laboratoire à travers lequel Ford plaçait ses personnages dans des situations spécifiques — situations de crise — afin d'en observer et d'en retranscrire, de manière empirique, les répercussions

idéologiques, psychologiques, ontologiques et épistémologiques; et, pour Ford lui-même en tant que romancier, afin d'en tirer des conséquences esthétiques sur la représentation. Ford n'hésite pas à pousser l'écriture elle-même jusqu'au point de rupture, au risque de s'acheminer vers une mise en crise de l'esthétique qui ne débouche pas nécessairement sur une nouvelle forme stable. En cela, le texte fordien révèle la pression indéniable exercée par le modernisme, mais aussi la résistance à la tentation d'une forme rédemptrice.

Un tel fonctionnement n'est pas sans conséquences sur la réception de l'œuvre. L'écriture de Ford Madox Ford amène à repenser la pratique de l'interprétation. Le lecteur se voit placé dans une situation constamment précaire : son appréhension de l'intrigue et des personnages ne cesse d'être rectifiée, voire infirmée. Cette instabilité mime celle dans laquelle se trouvent les personnages, en butte à un monde fluctuant dont les repères ont eux aussi disparu, ce dont la Grande Guerre constitue en définitive un élément révélateur plutôt que déclencheur. Dans *Parade's End*, tout semble perdu avant même l'ouverture de la tétralogie. La lecture de ces romans nous impose de collecter les fragments épars de la narration — à l'instar de la profession d'antiquaire, de collecteur d'objets du passé, qu'embrasse Christopher Tietjens dans le dernier tome de la tétralogie. Mais, nous l'avons vu, Tietjens ne rassemble ces vestiges du passé que pour les envoyer aux États-Unis. De même, il semble que le lecteur doive faire le deuil d'une reconstitution parfaite et immuable de l'histoire à partir des fragments disséminés à l'intérieur des quatre romans. Le texte ne livre qu'un centre à l'état spectral, dont le lecteur ne perçoit jamais que le reflet, la suggestion, dans la superposition des différentes perspectives qui ne coïncident jamais parfaitement. Ford nous amène ainsi également à repenser radicalement la pratique de la lecture. Ce type d'écriture, en marge des principaux courants modernistes, offre un éclairage nouveau sur la définition du modernisme et impose de repenser les critères de constitution du canon moderniste.

La mise en crise des systèmes de pensée idéologique, esthétique et ontologique chez Ford ne débouche pas sur l'élaboration d'un système alternatif; pour autant, elle ne débouche pas sur du vide, mais sur un système qu'il nous est donné d'espérer et dont nous devinons les contours. Le texte est en perpétuel mouvement vers une esthétique qu'il dessine en creux.

L'absence d'une esthétique définitive chez Ford peut se donner à lire comme une éthique. Il me semble que l'absence de clôture, de systéma-

ticité, est un geste d'humilité fondamentale qui l'oppose aux modernistes plus assertifs. La dérision s'opère par l'ironie, sans violence, et sans se doubler d'une affirmation éclatante de la part de l'auteur. De fait, Ford se joue également de lui-même : son texte opère régulièrement un retour ironique sur le projet même qui le constitue. *The Last Post* peut ainsi largement se concevoir comme une mise en dérision magistrale et jubilatoire de tout ce qui avait pu être posé dans les volumes précédents, de tout ce que le lecteur avait pu espérer comprendre et systématiser auparavant. L'humour fréquemment réflexif de Ford est souvent négligé par la critique, et il participe largement du plaisir de le lire.

Bibliographie

Sources primaires

Œuvres de Ford Madox Ford

Œuvres littéraires

England and the English (1905, 1906, 1907), Sara HASLAM (éd.), Manchester : Carcanet, 2003.

The Fifth Queen (1906, 1907, 1908), Harmondsworth : Penguin, 1999.

A Call (1910), C.H. Sisson (éd.), Manchester : Carcanet, 1988.

Ladies Whose Bright Eyes (1911, révisé 1935), Manchester : Carcanet, 1988.

The Good Soldier (1915), Martin STANNARD (éd.), New York : Norton, 1995.

Parade's End : Some Do Not... (1924), *No More Parades* (1925), *A Man Could Stand Up—* (1926), *The Last Post* (1928), Londres : Penguin, 2002.

No Enemy : A Tale of Reconstruction (1929), Paul SKINNER (éd.), Manchester : Carcanet, 2002.

The Rash Act (1933), C.H. Sisson (éd.), Manchester : Carcanet, 1996.

Selected Poems, Max SAUNDERS (éd.), Manchester : Carcanet, 1997.

War Prose, Max SAUNDERS (éd.), Manchester : Carcanet, 1999.

Ouvrages critiques

Joseph Conrad : a Personal Remembrance (1924), in Frank MACSHANE (éd.), *Critical Writings of Ford Madox Ford*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1964, p. 72-88.

The English Novel (1930), C.H. SISSON (éd.), Manchester : Carcanet, 1997.

Return to Yesterday (1931), Bill HUTCHINGS (éd.), Manchester : Carcanet, 1999.

The March of Literature (1938), Normal : Dalkey Archive, 1998.

Critical Essays, Max SAUNDERS (éd.), Manchester : Carcanet, 2002.

Memories and Impressions, Janice BIALA (éd.), Harmondsworth : Penguin, 1979.

The Ford Madox Ford Reader, Sondra STANG (éd.), Londres : Paladin, 1987.

Critical Writings of Ford Madox Ford, Frank MACSHANE (éd.), Lincoln : University of Nebraska Press, 1964.

Correspondance

FORD, Ford Madox, Stella BOWEN, *The Correspondence of Ford Madox Ford and Stella Bowen*, Sondra Stang et Karen Cochran (éd.), Bloomington : Indiana University Press, 1993.

Textes d'autres auteurs

ACKROYD, Peter, *Albion : The Origins of the English Imagination*, Londres : Doubleday, 2002.

AUSTEN Jane, *Pride and Prejudice* (1813), Oxford : Oxford University Press, 1990.

BARKER Pat, *Regeneration* (1966), Harmondsworth : Penguin, 1995.

BECKETT Samuel, *Oh les beaux jours* (1961), Paris : Éditions de Minuit, 1967.

- BECKETT Samuel, *En attendant Godot* (1952), Paris : Éditions de Minuit, 1990.
- BECKETT Samuel, *Endgame* (1957), New York : Grove Press, 1994.
- CONRAD Joseph, *Heart of Darkness* (1899), Harmondsworth : Penguin, 1994.
- CONRAD Joseph, *Lord Jim* (1900), Harmondsworth : Penguin, 1994.
- CONRAD Joseph, FORD Ford Madox, *The Secret Agent* (1907), Harmondsworth : Penguin, 1994.
- CONRAD Joseph, FORD Ford Madox, *The Inheritors* (1901), Whitefish : Kessinger Publishing, 2004.
- COWLEY Abraham, *Poems*, Whitefish : Kessinger Publishing, 2004.
- DOS PASSOS John, *Manhattan Transfer* (1915), Harmondsworth : Penguin, 2000.
- ELIOT George, *The Mill on the Floss* (1860), Oxford : Oxford University Press, 1998.
- ELIOT T. S., *The Waste Land and Other Poems*, Harmondsworth : Penguin, 2003.
- FAULKNER William, *The Sound and the Fury* (1929), New York : Norton Critical Edition, 1994.
- FITZGERALD Francis Scott, *The Great Gatsby* (1925), Oxford : Oxford University Press, 1998.
- FITZGERALD Francis Scott, *Tender is the Night* (1934), Harmondsworth : Penguin, 2000.
- FORSTER E.M., *Howard's End* (1910), Harmondsworth : Penguin, 1989.
- GALSWORTHY John, *The Forsyte Saga* (1906, 1920, 1921), Ware : Wordsworth Classics, 1994.
- HAWTHORNE Nathaniel, *The Scarlet Letter* (1850), New York : Penguin, 2003.

JAMES Henry, *The Portrait of a Lady* (1881), New York : Penguin, 1986.

JOYCE James, *Dubliners* (1914), Harmondsworth : Penguin, 1996.

JOYCE James, *Ulysses* (1922), Harmondsworth : Penguin, 2000.

LARBAUD Valéry, *A.O. Barnabooth, ses œuvres complètes* (1909), Paris : Gallimard, 1995.

LAWRENCE D.H., *Women In Love* (1921), Harmondsworth : Penguin, 2000.

LEWIS Wyndham, *Blast I*, juin 1914, et *Blast II*, juillet 1915, réimprimés, Santa Barbara : Black Sparrow, 1989.

MALLARMÉ Stéphane, *Correspondance*, Paris : Gallimard, 1995.

MARVELL Andrew, « To His Coy Mistress », l. 31-32, *The Complete Poems*, Londres : Penguin, 2005.

PATMORE Coventry, *The Angel in the House* (1862), Londres : Macmillan, 1866.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard, 1999.

SHAKESPEARE William, *Macbeth*, New York : Folger, 1992.

SHAKESPEARE William, *Othello*, New York : Folger, 1993.

SMILES Samuel, *Self-Help* (1859), Oxford : Oxford University Press, 2002.

WALPOLE Hugh, *The Dark Forest* (1916), Fairfield : 1st World Library, 2006.

WAUGH Evelyn, *Brideshead Revisited* (1945), Harmondsworth : Penguin, 2000.

WAUGH Evelyn, *A Handful of Dust* (1934), Harmondsworth : Penguin, 2003.

WOOLF Virginia, *The Years* (1937), New York : Harcourt, 1965.

WOOLF Virginia, *Between the Acts* (1941), Harmondsworth : Penguin, 1998.

WOOLF Virginia, *Mrs. Dalloway* (1925), Harmondsworth : Penguin, 1998.

WOOLF Virginia, *The Waves* (1931), Harmondsworth : Penguin, 2000.

WOOLF Virginia, *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*, Oxford : Oxford University Press, 2001.

WOOLF Virginia, *To the Lighthouse* (1927), Oxford : Oxford University Press, 2006.

WOOLF Virginia, *Orlando* (1928) Oxford : Oxford University Press, 2014.

Arts visuels

CONSTABLE John, *Cottage in a Cornfield* (1816-17), huile sur toile, 31,5 × 26,3 cm, Cardiff : National Museums and Galleries of Wales.

DIX Otto, *Die Skatspieler* (1920), huile sur toile avec photomontage et collage, 110 × 87 cm, Berlin : Nationalgalerie.

LEWIS Wyndham, couverture de *Blast*, 1915.

LEWIS Wyndham, *A Battery Shelled* (1919), 182,8 × 317,8 cm, huile sur toile, Londres : Imperial War Museum.

PICASSO Pablo, *Verre et bouteille de Suze* (1912), fusain, gouache et papier collé, 64 × 50 cm, Washington University Gallery of Art, St Louis.

PICASSO Pablo, *Dora Maar* (1937), Huile sur toile, 92 cm × 65 cm, Musée Picasso, Paris.

ROSSETTI Dante Gabriel, *Jane Morris (The Blue Silk Dress)* (1868), huile sur toile, 110,5 × 90,2 cm, The Society of Antiquaries of London, Kelmscott Manor.

Œuvres musicales

ELGAR Edward, *Land of Hope and Glory, Pump and Circumstance, March n° 1*, 1901.

VERDI Giuseppe, *La Traviata*, 1853. Partition : New York : G. Schirmer, 1926.

WAGNER Richard, *Tannhäuser*, 1845.

WAGNER Richard, *Tristan und Isolde*, 1865.

WAGNER Richard, *Der Ring der Nibelungen*, 1876.

Textes critiques d'écrivains contemporains de Ford

CONRAD Joseph, Preface to *The Nigger of the Narcissus* (1897), New York : Dover, 1999.

ELIOT T.S., « Tradition and the Individual Talent », *Selected Essays*, (1932) Londres : Faber and Faber, 1986, p. 13-22

FORSTER E.M., *Aspects of the Novel* (1927), Harmondsworth : Penguin, 2000.

JAMES Henry, « The House of Fiction », Preface to *The Portrait of a Lady* (1881), New York : Penguin, 1986, p. 41-55.

JAMES Henry, *The Wings of the Dove* (1902), preface (1909), New York : Penguin, 1986, p. 45-46.

LAWRENCE D.H., « Why the Novel Matters », dans Anthony Beale (éd.), *Selected Literary Criticism D. H. Lawrence*, Londres : Heinemann, 1967.

LAWRENCE D.H., *Fantasia and the Unconscious and Psychoanalysis and the Unconscious*, (1921, 1922), Harmondsworth : Penguin, 1990.

LAWRENCE D.H., *Late Essays and Articles*, Cambridge : Cambridge University Press, 2006.

MALLARMÉ Stéphane, *Correspondance*, Paris : Gallimard, 1995.

MARINETTI F.T., « Manifeste du Futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909.

POUND Ezra, « Ford Madox Hueffer », *New Freewoman*, 1, 15 December 1913.

POUND Ezra, « Vorticism », *Fortnightly Review*, XCVI, 1914.

WOOLF Virginia, « Mr. Bennett and Mrs. Brown » (1924), *Collected Essays : volume 1*, Londres : Chatto & Windus, 1966.

WOOLF Virginia, *The Common Reader* (1925), Londres : The Hogarth Press, 1984.

WOOLF Virginia, *A Room of One's Own* (1929), Oxford : Oxford University Press, 1998.

Études sur Ford

AJI Hélène, *The Good Soldier, Ford Madox Ford*, Paris : Armand Colin, 2005.

ATTRIDGE John, « Impersonality, Impressionism and Responsibility in *Parade's End* », dans Christine REYNIER et Jean-Michel GANTEAU (éd.), *Impersonality and Emotion in Twentieth-Century British Literature*, Montpellier : Publications de Montpellier 3, 2005, p. 97-107.

BARR SNITOW Ann, *Ford Madox Ford and the Voice of Uncertainty*, Baton Rouge : Louisiana State UP, 1984.

BENDER Todd, *Literary Impressionism in Jean Rhys, Ford Madox Ford, Joseph Conrad, and Charlotte Brontë*, New York : Garland, 1997.

BROWN Dennis, PLASTOW Jenny (éd.), *Ford Madox Ford and Englishness*, Amsterdam : Rodopi, 2006.

BRASME Isabelle, « Towards an Ethics of Singularity : the Shattered Mirror of Identity in Ford Madox Ford's *Parade's End* », dans Christine REYNIER et Jean-Michel GANTEAU, *Ethics and Alterity : Confrontation and Responsibility in 19th- to 21st-Century British Literature*, Montpellier : PULM, 2013, p. 97-106.

- CALDERARO M. A., *A Silent New World : Ford Madox Ford's Parade's End*, Bologna : Clueb Editrice, 1995.
- COLOMBINO Laura, (éd.), *Ford Madox Ford and Visual Culture*, Amsterdam : Rodopi, 2009.
- COLOMBINO Laura, SAUNDERS Max, (éd.), *The Edwardian Ford Madox Ford*, Amsterdam : Rodopi, 2013.
- GASS William, « Ford's Impressionisms », *Finding a Form*, Ithaca : Cornell University Press, 1996, p. 77-103.
- GAZIOREK Andrzej, MOORE Daniel (éd.), *Ford Madox Ford : Literary Network and Cultural Transformations*, Amsterdam : Rodopi, 2008.
- GREENE Graham, « Ford Madox Ford » (1962), dans Philip Stratford (éd.), *The Portable Graham Greene*, Harmondsworth : Penguin, 1985.
- HAMPSON Robert (éd.), *Ford Madox Ford : A Reappraisal*, Amsterdam : Rodopi, 2002.
- HAMPSON Robert, SAUNDERS Max, (éd.), *Ford Madox Ford's Modernity*, Amsterdam : Rodopi, 2003.
- HARDING Jason, *Ford Madox Ford, Modernist Magazines and Editing*, Amsterdam : Rodopi, 2010.
- HASLAM Sara, *Fragmenting Modernism : Ford Madox Ford, the Novel and the Great War*, Manchester : Manchester University Press, 2002.
- HASLAM Sara (éd.), *Ford Madox Ford and the City*, Amsterdam : Rodopi, 2005.
- HAWKES Rob, *Ford Madox Ford and the Misfit Moderns : Edwardian Fiction and the First World War*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2012.
- HORNE Philip, « On the Phone : Some Connections », *Raritan*, Rutgers Univ., New Brunswick, NJ, 18 : 3 (Winter 1999), p. 103-122.
- HUNTLEY Robert, « Ford, Holbein, and Dürer », *South Atlantic Bulletin*, 30, May 1965.

- HUNTLEY Robert, « Flaubert and Ford : The Fallacy of Le Mot Juste », *English Language Notes*, 4, June 1967.
- HUNTLEY Robert, *The Alien Protagonist of Ford Madox Ford*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1970.
- JUDD Alan, *Ford Madox Ford*, Cambridge [Mass] : Harvard University Press, 1990.
- LEER Norman, *The limited hero in the novels of Ford Madox Ford*, East Lansing : Michigan State University Press, 1966
- MACSHANE Frank (éd.), *Ford Madox Ford : the Critical Heritage*, Londres : Routledge, 1972.
- MIZENER Arthur, *The Saddest Story ; A Biography of Ford Madox Ford*, New York : Carrol & Graff, 1985.
- SAUNDERS Max, *Ford Madox Ford : A Dual Life*, Oxford : Oxford University Press, 1996.
- SAUNDERS Max, « Modernism, Impressionism, and Ford Madox Ford's *The Good Soldier* », *Études Anglaises*, 57-4, Paris : Didier Erudition, 2004, p. 421-437
- SAUNDERS Max, SKINNER Paul, Annotations à *Parade's End* établies en ligne, www.kcl.ac.uk/ip/maxsaunders/Ford/Annotations.htm
- STANG Sondra, SMITH Carl, « "Music for a While" : Ford's Compositions for Voice and Piano », *Contemporary Literature*, vol. 30, n° 2, Madison : University of Wisconsin Press, 1989, p. 183-223.
- STRAUSS Harold (éd.), *Parade's End, The Story of an Old Book Newly Made*, New York : Knopf, 1950.
- WATT Ian, « Impressionism and Symbolism in Ford, Conrad, and Crane », *Conrad in the Nineteenth Century*, Berkeley : University of California Press, 1981 (voir aussi l'édition Norton édition de *The Good Soldier*, p. 242-247).
- WIESENFARTH Joseph, SAUNDERS Max (éd.), *History and Representation in Ford Madox Ford's Writings* (International Ford Madox Ford Studies, 3), Amsterdam : Rodopi, 2004.

WIESENFARTH Joseph, SAUNDERS Max (éd.), *Ford Madox Ford and the Regiment of Women*, Madison : University of Wisconsin Press, 2005.

WILEY Paul L., *Novelist of Three Worlds : Ford Madox Ford*, Syracuse : Syracuse University Press, 1962.

Études sur le modernisme

BALDICK Chris, *The Modern Movement*, Oxford : Oxford University Press, 2004.

BANFIELD Ann, *The Phantom Table : Woolf, Fry, Russell, and the Epistemology of Modernism*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000.

BERMAN Jessica, *Modernist Fiction, Cosmopolitanism and the Politics of Community*, Cambridge : Cambridge University Press, 2001.

BRADBURY Malcolm, MACFARLANE James, *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, Harmondsworth : Penguin, 1991.

CHILDS Peter, *Modernism*, Londres : Routledge, 2000.

COMPAGNON Antoine, *Les Antimodernes*, Paris : Gallimard, 2005.

CONNOLLY Cyril, *The Modern Movement : One Hundred Key Books from England, France and America, 1880-1950*, Londres : 1965.

ELLMANN Richard, FEIDELSON Charles, *The Modern Tradition : Backgrounds of Modern Literature* New York et Londres : Oxford University Press, 1965.

FRANK Joseph, *The Widening Gyre : Crisis and Mastery in Modern Literature*, Bloomington : Indiana University Press, 1963.

JAMESON Fredric, *The Modernist Papers*, Londres : Verso, 2007.

KENNER Hugh, *The Pound Era*, Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1971.

KENNER Hugh, *The Poetry of Ezra Pound*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1985.

- KERMODE Frank, « Modernisms », *Continuities*, New York : Random House, 1968.
- LEVENSON Michael (éd.), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge : Cambridge University Press, 1999.
- LEVENSON Michael, *A Genealogy of Modernism* (1984), Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
- LODGE David, *The Modes of Modern Writing : Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, Londres : Edward Arnold, 1977.
- LODGE David, *Consciousness and the Novel*, Cambridge : Harvard University Press, 2002.
- MELANEY William D., *After Ontology : Literary Theory and Modernist Poetics*, New York : State University of New York Press, 2001.
- MILLER Tyrus, *Late Modernism*, Berkeley : University of California Press, 1999.
- NICHOLLS Peter, *Modernisms. A Literary Guide*, Londres : Palgrave, 1995.
- REYNIER Christine, GANTEAU Jean-Michel (éd.), *Impersonality and Emotion in Twentieth-Century British Literary*, Montpellier : Université Paul-Valéry - Montpellier III, 2005.
- ROSE Margaret, *Parody : Ancient, Modern and Postmodern*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993.
- SCHORER Mark, « Technique as Discovery », dans *The World We Imagine : Selected Essays by Mark Schorer*, New York : Farrar, Straus and Giroux, 1968.
- SHEEHAN Paul, *Modernism, Narrative and Humanism*, Cambridge : Cambridge University Press, 2002.
- TOPIA André, « *Women in Love* : l'espace, le corps, la machine », dans *L'Espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 79-100.
- VAN GUNSTEREN Julia, « The Aesthetics of Literary Impressionism », in *The Good Soldier*, op. cit. p. 239-242.

WILLIAMS Raymond, *The Politics of Modernism*, Londres : Verso, 1989.

Théorie littéraire

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris : Presses universitaires de France, 1957.

BAKHTINE Mikhail, *La Poétique de Dostoïevski* (1929), Paris : Seuil, 1970.

BAKHTINE Mikhail, *L'œuvre de François Rabelais* (1965, trad. Andrée Robel), Paris : Gallimard, 1970.

BANFIELD Ann, *Unspeakable Sentences : Narration and Representation in the Language of Fiction*, Londres : Routledge, 1982.

BARTHES Roland, « Le Degré zéro de l'écriture », *Essais critiques*, Paris : Seuil, 1964.

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973.

BARTHES Roland *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, 1982.

BATT Noëlle, « L'entre-deux et le tiers », in Claudine VERLEY, *L'Entre-deux*, *Cahiers Forell* 6, Poitiers : mars 1996, p. 7-23.

BERNARD Catherine, « *To the Lighthouse* et *The Waves* : La fiction comme entrelacs phénoménologique », dans Claudine VERLEY, *L'Entre-deux*, *Cahiers Forell* 6, Poitiers : mars 1996, p. 201-218.

BOOTH Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago : University of Chicago Press, 1973.

BROOKS Peter, *Reading for the Plot : Design and Intention in Narrative* (1984), Cambridge : Harvard University Press, 2000.

COHN D. *Transparent Minds*, Princeton : Princeton University Press, 1972.

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris : Seuil, 1965.

GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris : Seuil, 1966.

- GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris : Seuil, 1969.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris : Seuil, 1982.
- GENETTE Gérard (éd.), *Théorie des genres*, Paris : Seuil, 1986.
- GREENFIELD Susan, *Brain Story*, Londres : BBC, 2000.
- HAMON Philippe, *Du Descriptif*, Paris : Hachette Supérieur, 1993.
- HUTCHEON Linda,, *The Politics of Postmodernism* (1989), Londres : Routledge, 1995.
- ISER Wolfgang, SANFORD Budick (éd.), *Languages of the Unsayable : The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, Stanford : Stanford University Press, 1996.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien* (1957), Paris : Seuil, 2004.
- JOUVE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris : Presses universitaires de France, 1992.
- LEAVIS F.R., *The Great Tradition* (1948, 1960), Londres : Chatto & Windus, 1973.
- LEAVIS Q.D, *The Englishness of the English Novel*, Cambridge : Cambridge University Press, 1983.
- SAID Edward, *Beginnings : Intentions and Methods*, Columbia : Columbia University Press, 1985.
- WATT Ian, *The Rise of the Novel* (1957), Londres : The Hogarth Press, 1987.
- WILLIAMS Raymond : *Key Words : a Vocabulary of Culture and Society*, (1976) Londres : Fontana Press, 1988

Études sur le passé, le temps, l'histoire

BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Paris : Presses universitaires de France, 2001.

BERNARD Catherine, « Habitations of the Past : Of Shrines and Haunted Houses », dans Herbert Grabes (éd.), *Cultural Memory/Literary History*, REAL, Yearbook of Research in English and American Literature, Tübingen : Günter Verlag, 2005 / 2006, p. 161-172.

BUTTERFIELD Herbert, *The Historical Novel*, Cambridge : Cambridge University Press, 1924.

GUSDORF Georges, *Auto-bio-graphie*, Paris : Odile Jacob, 1991.

MILLER Joseph, *Fiction and Repetition : Seven English Novels*, Oxford : Blackwell, 1982.

RICŒUR Paul, *Temps et Récit 2 : la configuration dans le récit de fiction*, Paris : Seuil, 1984.

SPARGO Tamsin (éd.), *Reading the Past*, Basingstoke : Palgrave, 2000.

VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris : Seuil, 1971.

Études sur l'identité collective

ACKROYD Peter, *Albion : The Origins of the English Imagination* (Londres : Doubleday, 2002).

ANDERSON Benedict, *Imagined Communities*, (1983), Londres : Verso, 2006

ARNOLD Matthew, *Culture and Anarchy* (1869), Cambridge : Cambridge University Press, 1960.

BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique* (1972), Paris : Seuil, 2000.

BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie* (1984), Paris : Les Éditions de Minuit, 2002.

COLLEY Linda, *Britons : Forging the Nation, 1707-1837*, New Haven : Yale University Press, 1992.

EAGLETON Terry, *The Ideology of the Aesthetic* (1990), Oxford : Blackwell Publishing, 2005.

HOBBSAWM Eric et Terence Ranger (éd.), *The Invention of Tradition* ([1983], Cambridge : Cambridge University Press, 2007).

JAMESON Fredric, *The Political Unconscious* (1981), Londres : Routledge, 2006.

JUNG Carl, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1968.

Intertextualité et citation

ALLEN Graham *Intertextuality*, Londres : Routledge, 1999.

BERNARD Catherine, « Écriture et possession : la voix du fantôme dans l'œuvre de A. S. Byatt et Peter Ackroyd », dans *Poétiques de la voix*, Elizabeth Angel-Perez (éd.), Paris : Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2005, p. 171-183.

BLOOM Harold, *A Map of Misreading* (1975), Oxford : Oxford University Press, 2003.

COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou Le travail de la citation*, Paris : Seuil, 1979.

JENNY Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, Paris : Seuil, 1976.

RIFFATERRE Michael, « La trace de l'intertexte », *La pensée*, n° 215, octobre 1980.

TOPIA André, « Contrepoints joyciens », *Poétique*, n° 27, Paris : Seuil, 1976.

Ironie, parodie, comique

BERGSON Henri, *Le Rire : essai sur la signification du comique* (1900), Paris : Presses universitaires de France, 1997.

HAMON Philipe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris : Hachette supérieur, 1996.

HUTCHEON Linda, *A Theory of Parody : The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York : Methuen, 1985.

HUTCHEON Linda, *Irony's Edge : The Theory and Politics of Irony*, Londres : Routledge, 1995.

Lecture et réception

ECO Umberto, *Lector in Fabula* (1979), Paris : Grasset et Fasquelle, 1985.

ISER Wolfgang, *The Act of Reading : a Theory of Aesthetic Response*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1980.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1990.

PICARD Michel, *Lire le temps*, Paris : Éditions de Minuit, 1989.

« Gender Studies »

GILBERT Sandra et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (1979), Londres et New Haven : Yale University Press, 2000.

NEWTON Esther, « The Mythic Mannish Lesbian : Radclyffe Hall and the New Woman », *Signs*, Chicago : the University of Chicago Press, 1984.

PATTERSON Martha, *Beyond the Gibson Girl : Reimagining the American New Woman*, Urbana and Chicago : University of Illinois, 2005.

Ouvrages philosophiques

- BURKE Edmund, *Reflections on the Revolution in France* (1790), Harmondsworth : Penguin, 1970.
- DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris : Seuil, 1967.
- DERRIDA Jacques, *Schibboleth*, Paris : Galilée, 1986.
- DERRIDA Jacques, *Béliers*, Paris : Galilée, 2003.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison* (1975), Paris : Gallimard, 1993.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits 1954-1988. II*. Paris : Gallimard, 1994.
- FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres textes* (1919), Paris : collection Folio bilingue, Gallimard, 2001.
- HUME David, *A Treatise of Human Nature* (1739), Oxford : Oxford University Press, 2000.
- PLATON *Le Cratyle*, dans *Œuvres Complètes*, tome onzième, trad. Victor Cousin, Paris : Rey et Gravier, 1837.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Emile, ou de l'Éducation* (1762), *Œuvres complètes*, IV, Paris : La Pléiade, 1969.
- SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris : Gallimard, 1943.
- WOLLSTONECRAFT Mary, *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), Oxford : Oxford University Press, 1999.

Critique picturale et musicale

- BECKSON Karl, « A Review Essay : Perfect and Imperfect Wagnerites », *Modern Language Studies*, Vol. 14, No. 1. (Winter, 1984)
- FEAVER William (éd.), *Constable, le choix de Lucian Freud*, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2002.
- MEYER Susan, *America's Great Illustrators*, New York : Abrams, 1978.
- SCRUTON Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford : Oxford University Press, 1997.

Ouvrages de référence linguistique

- ADAMCZEWSKI Henri et Claude Delmas, *Grammaire linguistique de l'anglais* (1982), Paris : Armand Colin, 1998.
- AQUIEN Michèle et George Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poésie*, Paris : Le Livre de Poche, 1999.
- COTTE Pierre, *Grammaire linguistique*, Paris : Didier Érudition, 1997.
- Encyclopædia Britannica*, Chicago : Encyclopædia Britannica, 2007.
- GREIMAS Algirdas Julien, *La sémantique structurale* (1966), Paris : Presses universitaires de France, 2002
- REY Alain (dir.), *Le Robert historique de la langue française*, Paris : Le Robert, 2000.
- REY Alain (éd.), *Le Grand Robert de la langue française*, Paris : Le Robert, 2001.
- SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* (1906-1911), Paris : Payot, 1975.

Index

Cet index ne se veut pas un répertoire exhaustif des notions abordées dans Parade's End ; ne sont retenus ici que les termes majeurs qui ont contribué à organiser mon propos.

A

Âge d'or, 15, 16, 31, 72
Aliénation, 20, 71, 79, 227, 235, 245
Ambivalence, 15, 17, 57, 64, 68, 69, 76, 79, 85, 113, 142, 170, 181, 242, 276, 278, 294, 296, 298
Anachronie, 73, 74, 306
Analepse, 17, 170, 175, 221
Analogies et métaphores, 16, 37, 41, 43, 46, 51, 56, 79, 85, 101, 108, 117, 119–121, 124, 133, 136, 139, 146, 151, 159, 172, 175, 176, 182–184, 188, 189, 193, 195, 220–222, 246, 251–253, 257, 272, 275, 279, 281, 283–285, 289, 290, 295, 301
Anamorphose, 194
Anglicité, 15, 29–38, 45, 46, 48, 51, 52, 60, 85, 87, 93, 98, 102, 171, 309,

312

Apparence, 35, 37, 47, 68, 72, 87, 94, 149, 184, 185, 284
Art pictural, 30, 31, 38, 51, 120, 177, 194, 268, 290
Authenticité, 28, 41, 45, 81–84, 88, 148, 153, 154, 156, 158, 159, 164–167, 170, 183, 210, 215, 298

B

Bâtardise, 40, 84, 106, 171
BROWN, Ford Madox, 13, 38, 181
BURKE, Edmund, 27, 39, 51, 73, 82

C

Cadre, 50, 51, 178, 198, 199, 202, 209, 221, 231, 235
Canon esthétique, 14, 17, 19, 31, 95, 106, 108, 178, 188, 203, 213, 227, 229, 235, 273, 314

- Citation, 49, 94–101, 103–109, 113, 161, 166, 179, 186–188, 203, 214, 302, 305
- Collage, 170, 175–179, 194, 216, 269, 290, 291
- Communauté, 31–33, 36–39, 42, 57, 58, 63, 88, 90, 91, 95, 97, 99, 101–103, 161
- CONRAD, Joseph, 13, 19, 133, 143, 144, 158, 160
- Consommation, 64, 67, 266, 271, 273, 276, 282
- Contradiction, 13, 15, 16, 37, 66, 69, 74, 158, 162, 169, 174, 181, 197, 210, 223
- Cubisme, 148, 150, 177, 178, 194
- Culture, 16, 26, 30, 35, 53, 54, 59, 64, 65, 67, 74, 81–84, 91–95, 97–99, 101, 102, 106, 107, 110, 132, 162, 180, 268, 272, 273
- D**
- Décalage, 15, 17, 39, 49–51, 71, 80, 93, 106, 119, 155, 156, 159, 166, 193, 195, 214, 227, 230, 298
- Dix-huitième siècle, 15, 28, 60, 61, 63, 70, 71, 73–75, 80, 83–85, 95, 174, 181, 182, 198, 313
- Dualité, 15, 30, 68, 133, 138, 222, 229, 230, 240–243, 245, 246, 256, 288, 312
- E**
- Écho, 41, 101, 109, 110, 119, 120, 122, 123, 125, 133, 135, 155, 156, 166, 180, 186, 194, 195, 200, 214, 238, 243, 244, 249, 250, 280
- Électricité, 64, 82, 83, 175, 176, 281–283
- Ellipse, 66, 108, 148, 154, 162, 165, 166, 217, 219, 239, 245, 317
- Encyclopédie, 53, 70, 74, 94, 207
- Esthétique, 13–15, 17–20, 29–32, 36, 51, 55, 94, 113, 123, 124, 133, 134, 138, 141–144, 148, 150, 151, 159, 160, 166, 167, 170, 173, 175, 177, 178, 181, 183, 187, 191, 193–195, 197, 201–204, 210, 211, 213, 215–217, 220, 222, 223, 227, 247, 249, 252, 255, 263, 293, 305, 309, 310, 312–314, 317, 318
- F**
- Facticité, 29, 38, 57, 70, 72, 81–83, 92, 93, 103, 133, 161, 187, 189, 230, 297, 299
- FAULKNER, William, 229, 261
The Sound and the Fury, 220, 260, 261
- Féminin, 57–63, 65–69, 100, 103, 238, 268, 271, 281, 283, 284, 295, 303
New Woman, 63–68, 237, 271
- Féodalité, 25, 59, 60, 73, 74, 289, 294

FREUD, Sigmund, 43, 240, 241,
243, 253, 254, 257, 270,
276, 279, 281, 289

Futurisme, 176–178, 180, 283

G

Grotesque, 38, 77, 82, 83, 93,
186, 202, 203, 249, 276,
291, 296, 301, 304, 308

Guerre, 15, 16, 18, 48, 56, 60,
64, 66, 68, 71, 73–75,
78, 80, 90, 104, 110,
116, 119, 121, 125, 138,
139, 154, 170, 172, 173,
182, 190, 201, 208, 211,
214, 222, 229, 235, 243–
246, 248–253, 257, 259,
285–291, 293, 294, 318

H

Habitation, 48, 54, 56, 57, 64,
81, 82, 104, 115, 117,
159, 209, 248, 265, 267,
274, 294, 307, 317

Habitus, 26, 27, 32, 36, 39, 46,
56, 71, 81, 95, 97–99,
106, 180, 284, 295

Hantise, 16, 87, 106, 117, 267,
305, 309

Héritage (et patrimoine), 13, 14,
16, 23, 25, 27, 39–41,
45, 48, 49, 70, 72, 81–
84, 87, 91, 98, 120, 125,
170, 179–181, 183, 187,
189, 192, 193, 265, 296,
297, 300, 308, 310, 313

Histoire, 19, 27, 37, 38, 57,
72, 73, 80, 81, 85, 125,
135, 147, 150, 153, 162,
173, 189, 193, 196, 199,

201, 210, 211, 235, 251,
259, 317, 318

HUEFFER, Francis, 124, 181

Humour, 43, 49, 137, 182, 203,
239, 297, 302, 304, 311,
319

I

Identité, 16, 25, 26, 28, 29, 32–
34, 36–38, 40–42, 46,
56, 62, 81, 84, 85, 87–
89, 95, 101–103, 157,
160, 229, 236, 237, 241,
244, 245, 264, 267, 269,
272, 273, 297

Idéologie, 15, 18, 19, 23, 29–
32, 35, 36, 43, 44, 46,
51–54, 57–60, 64, 66–
71, 74–76, 81, 87–89,
91, 97, 110, 113, 115,
137, 169, 181, 183, 185,
187, 194, 203, 230, 240,
241, 244, 247, 249, 263,
267, 272, 273, 290, 294,
314, 318

Impersonnalité, 158, 162, 163,
287

Impressionnisme, 19, 82, 141–
152, 155–157, 159–163,
166, 167, 175–178, 192–
194, 204, 205, 210, 216,
255, 261

Instabilité, vibration, 14, 15, 20,
28, 47, 54, 68, 69, 87,
113, 149, 163, 170, 174,
177, 179, 188, 189, 194,
198, 211, 222, 227, 276,
288, 296, 298, 300, 301,
304, 312, 315, 317, 318

Intertextualité, 17, 97, 109, 113,
123, 170, 179, 180, 182,
183, 187–190, 203, 219,
302, 304, 306

Inversion, 65, 68, 93, 104, 110,
125, 157, 231–233, 242,
261, 263, 271, 273, 293,
295, 297, 299–302, 304,
305

Ironie, 17, 34, 39, 41, 42, 45,
46, 48–52, 59, 76, 77,
82, 92, 93, 102, 107,
109, 110, 113, 125, 137,
177, 182, 183, 185, 187,
190, 196, 202, 203, 209,
213, 214, 241, 246, 272,
276, 278, 296, 297, 299,
305, 312, 314, 319

J

JAMES, Henry, 13, 14, 26, 145,
158, 163, 218

JOYCE, James, 14, 17, 19, 220,
221, 229, 255, 283

Ulysses, 94, 179, 188, 213,
221, 255

L

LAWRENCE, D. H., 13, 14, 174–
176, 185, 212, 229, 245,
282, 283

Women in Love, 79, 174, 175,
185, 212, 282

Leitmotiv, 123, 129–133, 135,
141, 147, 149, 155, 158,
243

LEWIS, Wyndham, 13, 14, 178,
273, 282, 290

Lignée, 13, 16, 18, 23, 25, 27,
33, 34, 40–44, 62, 83,

94, 106, 108, 180, 181,
183, 188, 190, 240, 308

M

Machines et machinisation, 48,
49, 95, 174, 175, 246,
278, 280–283, 285, 289,
290

Masse, 65, 67, 102, 107, 266,
271, 272, 276, 284, 287–
289, 294

Medias, 195

Cinéma, 193, 194

Périodiques, 64, 66, 67, 271,
272, 284

Phonographe, 276, 290, 291

Mémoire, 16, 19, 40, 56, 72–
74, 79, 116, 119, 131,
141, 147–149, 151, 153,
160, 161, 166, 194, 197,
204, 207–209, 216, 217,
245, 246, 248–250, 257,
266, 276, 303, 305, 309,
310

Mise en abyme, 190, 193, 196–
200, 231, 234, 248, 279,
291

Mode (fém.), 64, 66, 71, 82,
264, 271, 281, 296

Modernisme, 13–15, 17–19, 26,
54, 123, 132, 134, 141,
145, 152, 158, 159, 167,
173, 175, 176, 179, 180,
186–189, 197–199, 202–
204, 211–213, 220–222,
227, 229, 235, 245, 247,
256–258, 263, 266, 272,
273, 277, 282, 283, 306,
310, 314, 318, 319

Modernité, 16–18, 28, 30, 47,
53, 55, 57, 60, 64, 65,
67, 68, 70, 71, 73, 75,
81–85, 107, 129, 132,
139, 142, 159, 167, 174,
175, 179, 185, 192, 193,
195, 197, 202, 203, 211–
213, 217, 246, 249, 252,
264, 271, 273, 276, 277,
279–281, 284–287, 289,
291, 294, 313

Montage, 188, 193, 194

Motif, 18, 40, 48, 119–125, 132,
133, 170, 192, 206, 207,
212, 216, 237, 240, 243,
248, 277

Musée, existence muséale, 54,
55, 69, 80, 212, 265,
298

Musique, 29, 75, 123, 124, 129,
130, 132–136, 138, 139,
141, 142, 147, 158, 177,
179, 217, 290

Contrepoint, Fugue, 52, 93,
94, 136, 138, 139, 163,
179, 185, 190, 192, 196,
301, 313

N

Narration, 17–19, 75, 123, 125,
147, 157, 174, 197, 198,
214, 294

Négativité, 18, 34, 35, 219, 220,
293, 308, 309

Nostalgie, 15, 19, 29–31, 33,
56, 81, 108, 109, 119,
294, 306, 309, 317

O

Objectification, 62, 231, 235,
269, 279, 280, 282

Objet, 72, 144–146, 148, 149,
164, 230, 235–237, 242,
246, 252, 261, 263–269,
271–279, 282, 284, 285,
287, 290, 297, 298, 307,
312, 318

Oblicité, 197, 212

Oppositions, 212

P

Parodie, 108, 109, 186, 187,
189–191, 203

Passé, 115, 157, 159, 246, 247

Politique, 26, 27, 30, 32, 34,
53, 59, 63, 66, 70, 71,
81, 265, 275, 287, 294

Postmodernisme, 103, 134, 202

Préraphaélite, 13, 55, 153, 180,
194

Psychologie, 15, 18, 80, 84, 89,
145, 152, 191, 196, 197,
204, 229, 244, 246–251,
253–255, 259, 280, 318

Public, 35, 39, 65, 66, 97, 158,
172, 200, 201, 253, 275

R

Réalisme, 134, 145, 148–150,
152–154, 158, 159, 191,
240

Réflexivité, 16, 17, 27, 51, 115,
118, 119, 121, 169, 173,
190, 191, 197, 202, 203,
205, 212, 230, 231, 234,
236, 309, 317, 319

Religion, 26, 30, 39, 43, 45, 46,
99, 107, 298

- Renaissance, 142, 194
- Représentation, 18, 20, 27, 29, 31, 35, 36, 41, 54, 56, 57, 69, 82, 103, 110, 113, 129, 133, 137, 142–145, 148–150, 157, 159, 160, 162, 164, 177, 178, 184, 189, 193, 195, 198, 199, 201, 202, 211, 227, 229, 240, 244, 261, 263, 268, 281, 285, 288, 290, 312, 317, 318
- Révolution, 27, 61, 294, 297
- ROSSETTI, Christina, 13, 120
- ROSSETTI, Dante Gabriel, 95, 97, 100, 101, 104, 105, 120, 187, 230, 268
- Rupture, 14, 15, 17, 18, 36, 47, 57, 77, 108, 122, 138, 180, 209, 274, 318
- Ruralité, 31, 84, 85, 87, 91, 161, 284, 294
- S**
- Satire, 39, 41, 52, 56, 93, 137, 161, 190, 241
- Sexualité, 58, 65, 76, 78, 271
- Société, 15, 16, 23, 25, 26, 28, 32, 35, 37, 39, 43, 44, 46–49, 51, 54, 59, 61, 63, 65, 67, 68, 71, 73, 74, 76, 78, 81, 91–95, 97, 110, 113, 125, 133, 137, 154, 158, 160, 184, 185, 190, 250, 264, 266, 273, 289, 295
- Sonorité, 31, 41, 58, 123, 124, 129, 146, 238, 251, 261, 274
- Spectralité, 16, 23, 150, 182, 233, 257, 318
- Stérilité, 16, 64, 75, 103, 169, 174, 182, 261, 284, 285
- Sujet, 19, 20, 31, 32, 148, 157, 162, 227, 229–231, 234–237, 240–242, 244–252, 255, 257, 259, 261, 263, 267, 269, 271–273, 276, 278, 279, 281, 284, 285, 287, 289, 290, 293, 306, 310, 311, 314
- Surface, 16, 28, 36, 37, 46, 65, 66, 83, 151, 170, 229, 231–233, 235–237, 284
- Syntaxe, 104, 115, 117, 122, 125, 131, 169, 312
- T**
- Technologie, 71, 175, 276, 279, 281, 283, 285, 289–291
- Téléphone, 107, 146, 166, 194, 195, 246, 259, 276–281
- Temporalité, 17, 19, 37, 41, 44, 55, 64, 68, 79, 80, 85, 117–119, 123, 134, 141, 143, 144, 147, 151, 152, 154, 156, 157, 163, 165, 166, 170, 173–176, 178, 179, 189, 195, 204, 208, 245, 246, 248, 249, 254, 272, 294
- Théâtralité, 37, 50, 55, 56, 72, 73, 82, 93, 133, 232, 268, 273, 281, 299
- Topoi, 94, 96, 100, 103, 104, 107, 110, 183, 185, 203, 294, 297, 302–305
- Toryisme, 27, 60, 69, 70, 90, 173

Tradition, 16, 18, 23, 26, 28,
 29, 37, 48, 53–55, 57,
 58, 61, 66, 68, 69, 72,
 74, 75, 81, 83, 87, 94,
 95, 97, 113, 119, 132–
 134, 137, 139, 142, 149,
 150, 153, 159, 167, 170,
 179–183, 187, 192, 203,
 213, 222, 301, 309, 313

Transport, 77, 222

Train, 47, 48, 84, 125, 148,
 211, 212, 222, 229, 232,
 247, 250

U

Utopie, 54, 56, 57

V

VERDI, Giuseppe, 126–128

La Traviata, 126–128

Vorticisme, 13, 213

Vraisemblable et invraisemblable,
 163, 166, 202, 244, 303,
 314

W

WAGNER, Richard, 124, 129, 130,
 132–134, 137, 138, 282

Der Ring der Nibelungen, 129,
 134, 135

Tannhäuser, 129

Tristan und Isolde, 138

WOOLF, Virginia, 18, 19, 58,
 106, 158, 183, 202, 212,
 215, 221, 229, 235, 248,
 256, 263, 272, 273, 275,
 277

Between the Acts, 106, 235

Mrs. Dalloway, 247, 256, 265,
 266, 277

The Waves, 269

The Years, 275

To the Lighthouse, 202

« Horizons anglophones »

Série *Present Perfect*

Responsables de la série

Jean-Michel GANTEAU et Christine REYNIER

TITRES DÉJÀ PARUS DANS LA MÊME SÉRIE

Impersonality and Emotion in Twentieth-Century British Literature. Texts collected by Jean-Michel GANTEAU et Christine REYNIER, 2005.

Impersonality and Emotion in Twentieth-Century British Arts. Edited by Jean-Michel GANTEAU et Christine REYNIER, 2006.

Virginia Woolf et les écritures du moi : le journal et l'autobiographie. Frédérique AMSELLE, 2008.

L'itinéraire d'un prophète en fuite ou Le texte biblique et la réflexion politique dans Aaron's Rod, Kangaroo et The Plumed Serpent de D.H. Lawrence. Shirley BRICOUT, 2008.

Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Literature. Edited by Christine REYNIER et Jean-Michel GANTEAU, 2010.

La défamiliarisation linguistique. Sandrine SORLIN, 2010.

Woolf as Reader/Woolf as Critic or, The Art of Reading in the Present. Edited by Catherine BERNARD, 2011.

Modernism and Unreadability. Isabelle ALFANDARY et Axel NESME, 2011.

L'Œil et la voix dans les romans de E. M. Forster et leur adaptation cinématographique. Laurent MELLET, 2012.

Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Arts. Edited by Jean-Michel GANTEAU et Christine REYNIER, 2012.

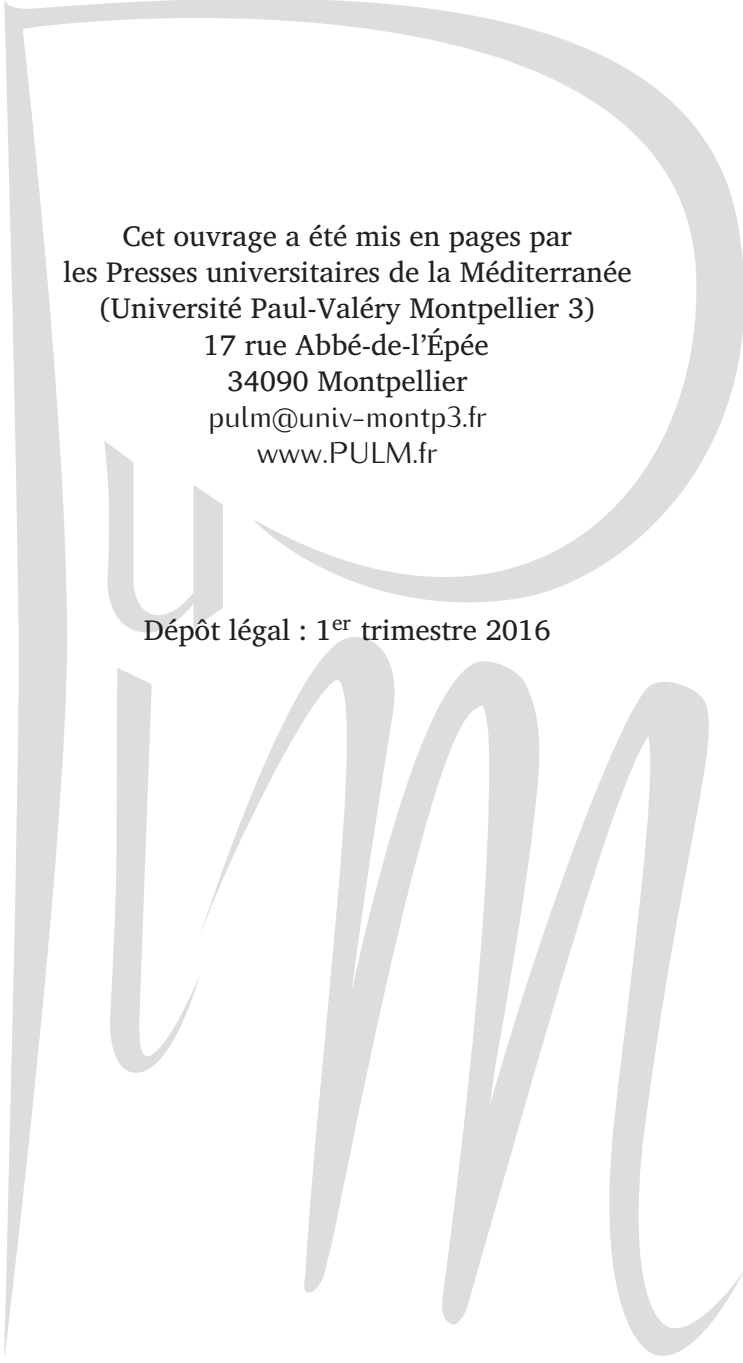
Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19th- to 21st- Century British Literature. Edited by Jean-Michel GANTEAU et Christine REYNIER, 2013.

Contemporary Woolf/ Woolf Contemporaine. Claire DAVISON-PÉGON et Anne-Marie SMITH-DI BIASIO, 2014.

Politics and the Bible in D.H. Lawrence's Leadership Novels. Shirley BRICOUT, 2015.

Réécrire l'Angleterre. L'anglicité dans la littérature britannique contemporaine. Elsa CAVALIÉ, 2015.

Ethics of Alterity, confrontation and Responsibility in 19th- to 21st-Century British Arts. Edited by Jean-Michel GANTEAU et Christine REYNIER, 2015.



Cet ouvrage a été mis en pages par
les Presses universitaires de la Méditerranée
(Université Paul-Valéry Montpellier 3)
17 rue Abbé-de-l'Épée
34090 Montpellier
pulum@univ-montp3.fr
www.PULM.fr

Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2016