



HAL
open science

Parade's End de Ford Madox Ford ou le patrimoine en déroute

Isabelle Brasme

► **To cite this version:**

Isabelle Brasme. Parade's End de Ford Madox Ford ou le patrimoine en déroute. Cahiers du GRES, Institut International de Sociocritique, 2014. hal-04184965

HAL Id: hal-04184965

<https://hal.science/hal-04184965v1>

Submitted on 22 Aug 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

PARADE'S END DE FORD MADOX FORD OU LE PATRIMOINE EN DÉROUTE

ISABELLE BRASME

Université de Nîmes

Parade's End, La tétralogie que Ford Madox Ford publia entre 1924 et 1928, peut se définir en partie comme une fresque de l'anglicité à l'épreuve de la Première Guerre mondiale. Comme son titre le laisse entendre, *Parade's End* décrit la fin d'une époque. 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. 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 ainsi 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.

Parade's End décrit de fait à ses divers niveaux 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. Ce rapport au passé s'illustre en particulier par leur relation à la langue, via une obsession pour la philologie, et à la littérature, à travers un usage compulsif de la citation qui vient coloniser les manières d'être.

Le retour sur soi se colore cependant de nuances inquiétantes : loin d'habiter le présent, le passé vient le hanter et l'invalider dans un processus mortifère. Cette subversion des valeurs idéologiques débouche sur une mise en crise de la représentation : si la collectivité ne repose plus sur un système stable, elle impose la remise en question des façons de la dire. La transmission du patrimoine s'avère ainsi inéluctablement en échec quand elle prétend effacer la frontière entre présent et passé.

C'est l'ironie, en introduisant un regard décalé, qui 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. C'est dans cette brèche que peut se résoudre la tension entre la nécessité d'être présent au monde et la nostalgie face à l'irréversible perte du passé.

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 transparaît dès les premières pages de la tétralogie : la présentation des protagonistes débute en effet par la mention de

leur lignage. Tietjens, le personnage principal du roman, est ainsi défini en premier lieu par son ascendance : « 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 »¹. 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 lignée, à une famille dotée d'un long passé, 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. 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. L'individu est défini avant tout par son ascendance, par un passé qui lui préexiste : l'être est ainsi déterminé comme à rebours.

La période de bouleversements économiques et sociaux que constituent la fin du dix-neuvième et le début du vingtième siècle s'est accompagnée d'une difficulté pour l'individu à se situer au sein d'une société en mutation. Le retour du même s'avère un recours commode et rassurant puisqu'il permet d'établir un lien, une continuité avec un passé stable – ou tout au moins stabilisé par une recreation rétrospective idéalisatrice, 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 maintenir dans *Parade's End*. Cette démarche est illustrée jusqu'à la caricature par le couple que forment Vincent Macmaster et Edith Duchemin-Macmaster. Leur relation est selon Valentine caractérisée par le paraître : « it was a sort of parade of circumspection and rightness »² ; et ce paraître – « parade », avec le poids que lui confère son caractère éponyme – 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 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. Il n'est à ce titre pas anodin que Duchemin soit pasteur et habite un presbytère.

¹ Ford Madox Ford, *Parade's End : Some Do Not . . .* (1924), *No More Parades* (1925), *A Man Could Stand Up* (1926), et *Last Post* (1928), Harmondsworth : Penguin, 2001, p. 5.

² *Ibid.*, p. 241.

Le rapport des personnages à la tradition correspond ainsi largement à l'analyse de Eric Hobsbawm dans *The Invention of Tradition*. Celui-ci distingue les traditions authentiquement anciennes, qu'il appelle « customs », des traditions inventées, « invented traditions ». Selon Hobsbawm, ces dernières sont 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 eliminated³.

Par ailleurs, Hobsbawm souligne 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 invented⁴.

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

L'attachement obsessionnel au patrimoine commun se donne aussi à lire dans la relation des personnages au passé des mots. Nombre de personnages de la tétralogie sont fascinés par les mots, et surtout par leurs origines. De fait, la philologie y est présentée comme une discipline qu'il est essentiel de maîtriser si l'on veut être admis dans la communauté. 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! ⁵ ». 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 :

³ Eric Hobsbawm, « Inventing Tradition », dans *The Invention of Tradition*, Eric Hobsbawm et Terence Ranger (éd.), Cambridge : Cambridge University Press, 2007, pp. 4-5.

⁴ *Ibid.*, pp. 7-8.

⁵ Ford, *Parade's End*, *op. cit.*, p. 105.

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.) Marguerites over the grass, stretching in an infinite white blaze: grasses purple in a haze to the far distant hedgerow: coltsfoot, wild white clover, sainfoin, Italian rye grass (all technical names that the best people must know⁶).

L'énumération, qui se poursuit sur plus d'une page à une cadence vertigineuse, est mise en œuvre davantage 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. 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 cratylisme, selon lequel « Il se pourrait [...] que le rapport des noms aux choses fût toujours juste »⁷. 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 choses. 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.

Dans ce passage, 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 » (« people »), 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.

Cependant, 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 vient se superposer à ce catalogue des mots dialectaux proprement anglais, « locaux ». De 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

⁶ *Ibid.*

⁷ Platon, *Le Cratyle*, dans *Œuvres Complètes*, tome onzième, trad. Victor Cousin (Paris : Rey et Gravier, 1837), pp. 129-130.

qu'il ne peut s'empêcher d'égrener, et une auto-dérision sardonique. 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, encyclopédique⁸.

Le rattachement à la tradition passe de fait par un travail constant de citation et d'affectation de topoi littéraires. A l'instar du recours à une ascendance familiale, l'usage de la tradition littéraire permet lui aussi de garantir – ou du moins de feindre – une certaine légitimité. Ici encore, c'est le duo formé par Macmaster et Edith 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 Rossetti :

“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!”⁹

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” »¹⁰. La passivité impliquée par la tournure « heard himself » est significative : les personnages sont *agis* par les citations dont est pétri leur esprit.

Le recours à la citation dans l'entreprise de caractérisation concerne tous les personnages. Valentine résume et analyse avec clarté la manie citationnelle qui caractérise leur communauté :

[Edith] 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, celebrations¹¹.

⁸ André Topia, « Contrepoints joyciens », *Poétique*, n° 27 (Paris : Seuil, 1976), p. 356.

⁹ Ford, *Parade's End*, p. 16.

¹⁰ *Ibid.*, p. 104

¹¹ *Ibid.*, pp. 507-508

L'analyse que mène Valentine de l'usage systématique de citations par Edith Duchemin éclaire leur 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.

Tirant les conséquences de l'artificialité inhérente à ce phénomène, Ford s'attache à en mettre en avant la stérilité comme la futilité. 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 apparent¹². »

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 vient la convoquer. 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, 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 boat¹³. »

Non seulement Edith Duchemin (désormais Macmaster) se reflète elle-même, comme cela transparaît 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 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

¹² Topia, *op. cit.*, pp. 351-52.

¹³ Ford, *op. cit.*, pp. 245-246.

d'art qu'elle s'attache à personnifier, Edith 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 Forster¹⁴, mais son enfermement dans l'imaginaire littéraire.

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. La reproduction du passé, pour attrayante et rassurante qu'elle puisse paraître, porte donc en elle une menace mortifère puisqu'elle vient se substituer au présent.

La narration met à jour le caractère dérisoire de la valeur sacrée que nombre de personnages accordent à la citation. En effet, le texte nous livre une multitude de citations écorchées, bien qu'elles ne soient pas toujours soulignées. Pour ne prendre qu'un exemple, 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 »¹⁵. Or, Mark remplace « this time forth » par « henceforth » : « *from henceforth he never would speak word* »¹⁶. Les inexactitudes de ce genre sont légion d'un bout à l'autre de la tétralogie.

Il semblerait donc 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 vient se superposer la bâtardise toujours potentielle des citations : les erreurs qui émaillent le texte nous invitent à nous questionner constamment la véracité des sources citées. De même que la bâtardise vient menacer 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 trouve ainsi chez Ford une présentation discrètement ironique du réflexe citationnel des personnages. Mais 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, puisque l'erreur de citation a 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

¹⁴ « 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.

¹⁵ William Shakespeare, *Othello*, V.ii.356 (New York : Folger Shakespeare Library, 1993), p. 261.

¹⁶ Ford, *op. cit.*, p. 679

Valentine : « It broke the word of promise to the ear, the telephone! . . . Was it blasphemy to quote Shakespeare when one was going to. . . »¹⁷. Valentine adapte ici un vers de Macbeth – « keep the word of promise to our ear and break it to our hope »¹⁸ – aux temps modernes, en l’appliquant au téléphone, et surtout à ce qui n’est ici qu’esquissé par « one was going to », allusion à son intention de devenir la maîtresse de Tietjens en ce jour d’Armistice.

L’impertinence de Valentine n’épargne pas les textes bibliques :

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 . . .¹⁹.

C’est ici que s’entrecroisent deux modes de citation. 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 restituer scrupuleusement, vient s’opposer un mode de citation plus libre, ébauché par Valentine et qui sera plus largement celui du texte lui-même. 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. Ici, la chaîne de paternité et de filiation est rompue à cause d’une décontextualisation de l’extrait cité. 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 . . . »²⁰. C’est la schise 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. Comme dans l’exemple précédemment cité, le passage à l’acte – ici passage à l’acte sexuel – qui signe l’acceptation résolue de Valentine de la réalité de sa passion contre le caractère factice des conventions héritées qui l’ont jusque là inhibée – n’est représenté que par ellipse : comme si les mots ne pouvaient désigner que ce qui est déjà advenu et donc perdu. Le futur de Valentine ne peut s’esquisser que par périphérie, dans le non-dit.

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 Ackroyd de l’éternelle redite de l’écriture revêt une dimension éthique. La présence d’un intertexte canonique tourné en

¹⁷ *Ibid.*, p. 649.

¹⁸ William Shakespeare, *Macbeth*, V.8.25-26 (New York : Folger Shakespeare Library, 1992), p. 187.

¹⁹ Ford, *op. cit.*, p. 647.

²⁰ *Ibid.*

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 redite²¹.

Si la parole est désormais condamnée à une « infinie redite », c'est donc dans le silence que se donne à concevoir l'actualité de l'être.

Il s'instaure alors une distance critique par rapport au texte ainsi mentionné. La Valentine du troisième tome de *Parade's End* se refuse à perpétuer la 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.

L'ironie initie une relation dynamique et dialectique entre le passé et le futur. La position 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.

D'autre part, l'ironie ne peut fonctionner que grâce à l'activité d'un lecteur qui soit capable de la saisir. Elle 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 chez Ford ne se livre jamais d'emblée : la modalité ironique ne peut fonctionner sans la participation active du lecteur.

Conclusion

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

²¹ Catherine Bernard, « Peter Ackroyd : entre plagiat et élégie », *Etudes britanniques contemporaines*, n° 5, (Montpellier : Presses universitaires de Montpellier, 1994), p. 22.

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.

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. Celle-ci permet de réintroduire une relation dynamique entre le passé et le présent, en refusant de laisser le passé hanter le présent de sa fixité, et en célébrant au contraire la vibration constante du non-dit qui permet un futur toujours ouvert.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BERNARD, Catherine, (1994), « Peter Ackroyd : entre plagiat et élégie », *Etudes britanniques contemporaines*, n° 5, Montpellier, Presses universitaires de Montpellier.

FORSTER, EM, [1927] (2005), *Aspects of the Novel*, Harmondsworth, Penguin.

HOBBSAWM Eric et Terence RANGER (éd.), (2007), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.

PLATON, *Le Cratyle*, dans *Œuvres Complètes*, (1837), tome onzième, trad. Victor Cousin, Paris, Rey et Gravier.

TOPIA, André, (1976), « Contrepoints joyciens », *Poétique*, n° 27, Paris, Seuil, 351-371.