

ILLUSIONS PERDUES AVANT *DUBLINERS* :
LA TRAJECTOIRE DE LA DÉSILLUSION DE
BALZAC À JOYCE

MÉMOIRE DE MASTER

T. I. Hart

S2473356

Directeur de mémoire : Dr. A. E. Schulte Nordholt

Second lecteur : Prof. Dr. P.T.M.G. Liebrechts

Juin 2020

Université de Leyde

MA Literary Studies/French

Table des matières

INTRODUCTION	4
CHAPITRE I : LA CONCORDANCE DE LA FOCALISATION NARRATIVE AVEC LES ILLUSIONS CONCERNANT AUTRUI	12
Premier contact avec le monde : Lucien et la haute société provinciale	13
Premiers contacts avec le monde : Les Dubliners et l'éloignement familial	15
La vie publique : Lucien entre sur la scène littéraire	17
La vie publique : les Dubliners dans l'obscurité politique	20
Les illusions gardées versus les illusions absentes	21
Conclusion	23
CHAPITRE II : LE RÉALISME RÉINTERPRÉTÉ DEPEINT LES ILLUSIONS DE LA MÉTROPOLE	25
Le sens du « Réalisme » chez les deux auteurs	25
Paris et le Romantisme de Balzac	28
Dublin et les tendances naturalistes et symbolistes de Joyce	29
Paris : l'illusion et la désillusion	32
Dublin : ni l'illusion, ni la désillusion	34
Pas d'issue dans <i>Dubliners</i>	36
L'espoir de l'autre vie dans <i>Illusions perdues</i>	37
Conclusion	39
CHAPITRE III : LA STRUCTURE NARRATIVE DÉTERMINÉE PAR LES ILLUSIONS QUANT AU SUCCÈS	40
Les premières réussites chez Lucien	40
Le quasi-absence de rêves chez les Dubliners	41
De l'éventualité à l'achèvement	42
Lucien : l'action, la réussite, et puis le naufrage	43
Les Dubliners : le manque de succès ou le non-passage à l'acte	45
La désillusion de Lucien : l' <i>anagnorisis</i> décisif	47
La désillusion des Dubliners : l'épiphanie ouverte	49
Conclusion	51
CONCLUSION	53
BIBLIOGRAPHIE	58

Introduction

L'un a annoncé effrontément qu'il écrit « à la lueur de deux Vérités éternelles : la Religion, la Monarchie » et croyait le christianisme « le plus grand élément d'Ordre Social ».¹ L'autre a confié à sa femme qu'il « rejects the whole present social order and Christianity - home, the recognised virtues, classes of life, and religious doctrines ».² L'un est considéré comme le créateur du Réalisme.³ L'autre, comme étant au sommet du Modernisme.⁴ L'un a été critiqué pour ses tendances didactiques, et son incessant commentaire - d'habitude moralisateur - sur le vif.⁵ L'autre a loué son dramaturge favori (Ibsen) en raison de son refus de dicter la lecture : « We have the pleasure not of hearing it read out to us, but of reading it for ourselves ».⁶ L'un est omniprésent dans son œuvre. L'autre favorise un auteur « invisible, refined out of existence, indifferent ».⁷ On vitupère l'un car il « en met trop, sans goût et sans mesure ».⁸ L'autre décrivait son propre style comme « scrupulous meanness ».⁹ L'un avait une production proluxe qui dépassait une centaine d'œuvres.¹⁰ L'autre n'a écrit que quatre romans.¹¹ L'un travaillait à bride abattue, avec une (soi-disant) systématisation a posteriori. L'autre était méticuleux dans sa planification, surtout au niveau structurel.¹³ L'un croyait que son « œuvre, pour être entière, voulait une conclusion ».¹⁴ L'autre a laissé tout ouvert,

1 L'avant-propos de la *Comédie humaine*. BALZAC, Honoré de, *La Comédie humaine, Tome I*, Paris, Gallimard, 1976, p. 12-13.

2 Lettre à Nora Barnacle du 29 août 1904. JOYCE, James, et ELLMANN, Richard. *Letters of James Joyce, Vol. II*, London, Faber and Faber, 1957, p. 48.

3 Voir notamment : AUERBACH, Erich, *Mimesis: the representation of reality in Western literature*, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 468.

4 Voir, par exemple : QUINONES, Ricardo, *Mapping Literary Modernism: Time and Development*, Princeton, Princeton University Press, 1985.

5 Voir, par exemple : CURTIUS, Ernst Robert, *Essays on European Literature*, Princeton University Press, 1973, p.189.

6 JOYCE, James, *Occasional, Critical, and Political Writing*, Oxford University Press, 2000, p. 32.

7 « The artist, like the God of creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails. » JOYCE, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York, W. W. Norton & Company, 2007, p.189. Ici Joyce fait référence à la citation fameuse de Flaubert : « L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas » Lettre du 18 mars 1857. FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1998, p. 691.

8 LANSON, Gustave. *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1922, p.1001.

9 Lettre à Grant Richards du 5 mai 1906. JOYCE, James, et ELLMANN, Richard, *op. cit.*, p.134.

10 Au total, 26 volumes et 137 titres étaient prévus par Balzac. DUBOIS, Jacques, *Les romanciers du réel*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p.175.

11 Joyce a également écrit une pièce de théâtre (*Exiles*) et quelques recueils de poésie, pourtant, sa production reste très maigre en comparaison avec celle de Balzac.

12 Bien qu'il ait prétendu « l'unité de composition » dans l'avant-propos (BALZAC, Honoré de, *op.cit.*, p.7-8.), *Illusions perdues*, par exemple, « a été construit par ajouts successifs et fusion d'éléments initialement séparés » MASSONNAUD, Dominique, « Illusions Perdues, « L'Œuvre capitale dans l'œuvre » », *Romanische Studien*, Vol. 2, No. 3, 2016, p. 243.

13 Considérer, par exemple, les tableaux de lecture qui éclairent la composition d'*Ulysse*.

14 L'avant-propos de la *Comédie humaine*. BALZAC, Honoré de, *op.cit.*, p. 12.

souvent intentionnellement sans dénouement. Rien d'étonnant, donc, si Joyce a décrit les dix romans de Balzac qu'il a lus comme « the same formless lumps of putty »¹⁵, ou s'il s'est tordu de rire à son nom.¹⁶

Rien d'étonnant, également, si la convention critique est de lier Joyce à Flaubert, au lieu de Balzac. En 1915, Ezra Pound a associé les deux auteurs principalement sur la base de leur style d'écriture.¹⁷ Cela nous paraît naturel, surtout si nous prenons à titre d'exemple l'ambition de Flaubert, partagée par Joyce, de faire voir, sans juger : « Je ne crois même pas que le romancier doive exprimer *son* opinion sur les choses de ce monde ». ¹⁸ Ce rapport est renforcé en 1934, lorsque Lukács oppose radicalement Balzac et Flaubert, définissant leurs deux conceptions esthétiques comme divergentes et s'excluant mutuellement.¹⁹ En conséquence, Lukács indique que ce dernier a davantage d'aspects en commun avec les romanciers modernistes : « on peut se demander si le roman bourgeois culmine avec Gide, Proust ou Joyce, ou bien s'il atteint son sommet idéologique et artistique beaucoup plus tôt, avec Balzac, Stendhal et Tolstoï ». ²⁰ En 1971, Cross a dédié un ouvrage à la relation entre Flaubert et Joyce, ce qu'il lie étroitement au Modernisme globalement, un mouvement sur lequel Balzac n'aurait eu aucune influence.²¹

Pourtant, dans ce siècle, Balzac émerge de plus en plus dans le fil des influences joyciennes. En 2008, un symposium a eu lieu à Tours dédié à l'influence sur Joyce des romanciers français du XIX^e siècle, qui était suivi par un recueil d'essais publié en 2011, édité par Rita Sakr et Finn Fordham.²² Dans ce recueil, deux essais traitent spécifiquement de Balzac, soulignant ses influences directes sur Joyce. Par exemple, Benoît Tadié, dans « Balzacian Ghosts in the Boarding House », soutient que Joyce lisait Balzac plus attentivement qu'il n'admet, et que surtout les premières œuvres de Joyce contiennent des aspects qui étaient sans doute préfigurés dans *La Comédie humaine*.²³ En 2017 Andrew

¹⁵ Note d'un journal intime de Stanislaus Joyce du 11 avril 1908. ELLMANN, Richard, *James Joyce (New and Revised Edition)*, Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 354n.

¹⁶ Lettre à Mrs John Stanislaus Joyce du 20 mars 1903 : « Yeats (who is impressionable) said he knew me only a little time and in that time I had roared laughing at the mention of Balzac, Swinburne and c. ». JOYCE, James, et ELLMANN, Richard. *op. cit.*, p. 38.

¹⁷ « James Joyce produces the nearest thing to Flaubertian prose that we have now in English ». POUND, Ezra, *Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce*, Canada, Penguin, 1967, p. 89.

¹⁸ Lettre à George Sand du 10 août 1868 : FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, Gallimard, 1998, p. 786.

¹⁹ « Est-ce Balzac ou Flaubert la figure principale, l'écrivain typique du XIX^e siècle ? » demande-t-il. LUKÁCS, Georg, *Balzac et le Réalisme français*, Paris, Petite collection maspero, 1967, p. 5.

²⁰ *Ibid.*, p. 5.

²¹ CROSS, Richard K., *Flaubert and Joyce*, Princeton, Princeton University Press, 1971.

²² FORDHAM, Finn et SAKR, Rita, *James Joyce and the Nineteenth-Century French Novel*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2011.

²³ TADIÉ, Benoît, « Balzacian Ghosts in the Boarding House », in FORDHAM, Finn et SAKR, Rita, *James Joyce and the Nineteenth-Century French Novel*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2011, pp. 31-41.

Bennett, dans son analyse du phénomène du suicide dans la littérature moderne, a identifié un exemple précis de cette influence : la devise de « silence, exile and cunning » de Stephen Dedalus dans *A Portrait of the Artist as a Young Man* était empruntée au *Médecin de campagne* de Balzac: « fuge, late, tace ».24 Quant à la question de Flaubert, Scott Lee, dans son chapitre sur l'héritage de Balzac (aussi publié en 2017), insiste que c'était Balzac, avec sa représentation de la vie bourgeoise dans *La Comédie humaine*, qui a ouvert la voie à l'univers créé par Flaubert.25

Donc, même si Balzac, à nos yeux modernes, semble dépassé et imprégné de romantisme et de mélodrame, il n'en demeure pas moins que ses romans ont marqué une évolution de la littérature romantique et historique vers un genre moderne qui a introduit la petite bourgeoisie. Il a pris les premiers pas vers une représentation des occurrences du quotidien de toutes couches sociales, notamment la petite bourgeoisie, qui sont profondément situées durant l'époque où il vivait et dans des endroits scrupuleusement réels et identifiables : « ce ne seront pas des faits imaginaires ; ce sera ce qui se passe partout ».26

Si d'une part, Balzac est bien plus moderne que ne le suggère son style d'écriture, d'autre part, Joyce puise bien plus dans Balzac que ne le suggèrent ses remarques peu flatteuses. Joyce s'intéressait considérablement aux romanciers réalistes français, ce qui est évident par une analyse de sa bibliothèque de Trieste. Il a collectionné les livres de cette bibliothèque entre 1904 et 1920, quand il complétait *Dubliners*, écrivait *A Portrait* et *Exile*, et composait la plupart d'*Ulysse*.27 10% de la collection est en langue française, et parmi ceux-ci, Balzac est l'auteur le plus représenté, avec plus de 13 tomes, des titres rayés (indiquant qu'il les a lus) et ses initiales apposées (qui ne sont pas présentes sur toutes les livres de la collection).28 De plus, si l'influence de Dante sur Joyce est bien étayée, elle est également évidente chez Balzac, y compris dans le titre même de la *Comédie*.29

Donc il ne faudra pas être surpris si le caractère et l'intensité des ambitions littéraires

24 BENNETT, Andrew, *Suicide Century: Literature and Suicide from James Joyce to David Foster Wallace*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 82.

25 LEE, Scott, « Balzac's Legacy » dans HEATHCOTE, Owen et WATTS, Andrew, *The Cambridge Companion to Balzac*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 179.

26 Lettre à Mme Hanska du 26 octobre 1834, BALZAC, Honoré de, et PIERROT, Roger, *Lettres à Madame Hanska*, Vol. 2, Paris, Éditions du Delta, 1967, p. 269.

27 GILLESPIE, Michael Patrick et STOCKER, Erik Bradford, *James Joyce's Trieste library: A catalogue of materials at the Harry Ransom Humanities Research Center, the University of Texas at Austin*. Austin, Texas, Harry Ransom Humanities Research Center, 1986, p. 9.

28 *Ibid.*, p.18. Il faut ajouter qu'il n'y a aucun livre de Proust, deux de Zola et seulement trois de Flaubert.

29 Pour les études les plus récentes sur ce thème, voir : ROBINSON, James, *Joyce's Dante: Exile, Memory and Community*, Cambridge University Press, 2016 et VANONCINI, André, « Balzac, Penseur De Dante », *L'Année Balzacienne* 18, no. 1, 2017, pp. 381- 400.

des deux auteurs convergent de façon notable. Balzac désire écrire « l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs »³⁰ alors que Joyce avait l'intention d'écrire « a chapter of the moral history of [his] country ».³¹ Balzac prend son engagement au réalisme au sérieux, dans la mesure où il est critiqué : « le roman doit être le monde meilleur, a dit madame Necker [...] Mais le roman ne serait rien si, dans cet auguste mensonge, il n'était pas vrai dans les détails ».³² De son côté, Joyce se plaint des critiques portant sur son refus d'adoucir son texte : « It is not my fault that the odour of ashpits and old weeds and offal hangs round by stories ».³³ La magnitude et le caractère politique de leurs ambitions sont également comparables. Balzac veut « exprimer [s]on siècle »³⁴, et se veut le Napoléon des lettres : « ce qu'il a entrepris par épée, je l'accomplirai par la plume »³⁵ : « est-ce ambitieux ? N'est-ce que juste ? ».³⁶ Joyce, pour sa part, croit dans la portée politique et morale de sa littérature : « I seriously believe that you will retard the course of civilization in Ireland by preventing the Irish people from having one good look at themselves in my nicely polished looking-glass. »³⁷ ; « I have taken the first step towards the spiritual liberation of my country ».³⁸ Les deux donc partagent une foi dans leur propre capacité de délivrer le peuple de leurs pays à travers leur engagement littéraire dans le « réel ». Peu importe les différences de style qui les séparent, prétendument, irrévocablement ; ce qui frappe ici ce sont les ambitions remarquablement proches des auteurs.

Ces concordances, peu discutées, mais quand même manifestes, figurent aussi sur le plan structurel, notamment dans comment *Dubliners* évoque une *Comédie* miniaturisée. Les similitudes ressortent dans leurs présentations de l'expérience métropolitaine comme une série de scènes, organisées dans des catégories bien définies. Au sein des *Études de mœurs*, la *Comédie* progresse des scènes de la vie privée, de province, parisienne et politique, pour mentionner les plus importantes. Quant à *Dubliners*, Joyce « tried to present [Dublin] to the indifferent public under four of its aspects: childhood, adolescence, maturity and public life. The stories are arranged in this order ».³⁹ Bien que cette classification ne corresponde pas

³⁰ L'avant-propos de la *Comédie humaine*. BALZAC, Honoré de, *op. cit.*, p. 11.

³¹ JOYCE, James, et ELLMANN, Richard. *op.cit.*, p. 134.

³² L'avant-propos de la *Comédie humaine*. BALZAC, Honoré de, *op. cit.*, p. 15

³³ JOYCE, James, et ELLMANN, Richard. *op.cit.*, p. 63.

³⁴ Balzac, cité dans : CURTIUS, Ernst Robert, *op. cit.*, p. 199.

³⁵ Sur le socle de son buste de Napoléon. Décrit dans : GENGEMBRE, Gérard, *Balzac : Le Napoléon des lettres*, Paris, Gallimard, 1992, p. 37.

³⁶ BALZAC, Honoré de, *op. cit.*, p. 20. (L'avant-propos).

³⁷ Lettre à Grant Richards du 23 juin 1906. JOYCE, James, et ELLMANN, Richard, *op. cit.*, p. 64.

³⁸ Lettre à Grant Richards du 20 mai 1906. *Ibid.*, p. 63.

³⁹ *Ibid.*, p. 63.

exactement avec celle de Balzac, leurs buts de présenter, par des *scènes*, la totalité de l'expérience urbaine, notamment du petit-bourgeois, d'une ville précise et contemporaine, et de diviser cet ensemble en étapes de vie, largement identifiables pour chaque lecteur, restent très comparables. Cela permet aux auteurs de toucher une grande partie de la réalité des vies de Paris et Dublin, avec une vue kaléidoscopique du vécu citadin à leurs époques respectives.

Cette similitude structurelle se traduit également dans la logique narrative des histoires de *Dubliners* et de *La Comédie humaine*, plus précisément dans la centralité du moment de prise de conscience. Ce qui est essentiel aux intrigues des deux auteurs, que ce soient des événements grandioses ou mineurs, c'est la reconnaissance, soudaine et bouleversante, d'une vérité accablante de la vie. Mais ce moment a un caractère très différent chez les deux auteurs. Chez Balzac, qui est bien plus sensationnel que Joyce, on témoigne de la décrépitude et du luxe extrême, de la trahison et des liaisons, de l'arrivisme acharné et de la faillite écrasante. Par contraste, même si on trouve sans doute la mort et la privation chez Joyce, les événements se bornent à des rencontres fortuites, des conversations quotidiennes, des quasi-incidents ou -aventures, et des changements d'avis.⁴⁰ Pourtant, dans les deux cas, le moment de prise de conscience est l'ingrédient clé de la composition structurelle des histoires. Ceci contraste nettement avec des romans de Flaubert (notamment *L'Éducation sentimentale* et *Bouvard et Pécuchet*) où chaque signe d'enthousiasme ou d'élan s'essouffle peu à peu au cours du récit, sans épisode déterminant caractérisé par l'apprentissage d'une vérité définitive du monde.

La prise de conscience est étroitement liée au thème de la désillusion. Nulle part ailleurs ce phénomène n'est plus manifeste chez Balzac que dans *Illusions perdues*, désigné comme « l'œuvre capitale dans l'œuvre »⁴¹ par l'auteur lui-même. L'importance thématique de ce roman au sein de la *Comédie* devient évidente si l'on considère que la très grande majorité des titres sont des personnages éponymes (soit des noms propres soit des personnages types). En fait, *Illusions perdues* est le seul titre faisant référence à un phénomène abstrait. Devenu motif général, il peut s'appliquer autant aux personnages du monde balzacien qu'aux lecteurs et le caractère énigmatique du titre (qui ? quand ? comment ?) fait croire au lecteur que le protagoniste n'est pas le seul à être soumis à des forces accablantes, et déçu par ses propres idéaux.

⁴⁰ Pourtant, Balzac a aussi déclaré s'intéresser à des incidents de tous les jours : « en saisissant bien le sens de cette composition, on reconnaîtra que j'accorde aux faits constants, quotidiens, secrets ou patents, aux actes de la vie individuelle » L'avant-propos de la *Comédie humaine*. BALZAC, Honoré de, *op. cit.*, p. 17.

⁴¹ Lettre à Mme Hanska du 2 mars 1843 : BALZAC, Honoré de, et PIERROT, Roger, *op. cit.*, p. 172.

Pourtant Balzac, loin d'être le premier d'aborder le phénomène de la désillusion, représente ce thème qui peut-être est endémique au roman moderne lui-même. Milan Kundera, écrivant sur *L'Art du roman*, évoque poétiquement les origines du roman :

Quand Dieu quittait lentement la place d'où il avait dirigé l'univers et son ordre de valeurs, séparé le bien du mal et donné un sens à chaque chose, Don Quichotte sortit de sa maison et il ne fut plus en mesure de reconnaître le monde. Celui-ci, en l'absence du Juge suprême, apparut subitement dans une redoutable ambiguïté ; l'unique Vérité divine se décomposa en centaines de vérités relatives que les hommes se partagèrent. Ainsi, le monde des Temps modernes naquit et le roman, son image et modèle, avec lui.⁴²

Don Quichotte, souvent considéré le premier dans ce genre du roman moderne, traite de l'affrontement entre l'idéal et la réalité, et de la calamité causée par la prise de conscience douloureuse que le monde n'est pas comme il semblait ou comme il devrait être.⁴³ La désillusion porte donc sur la rencontre entre le sujet et l'objet, l'image et le fait, la fausseté et la vérité. Plus précisément, elle porte sur la réaction des individus face à cette collision inévitable.

Cette expérience fondamentalement humaine s'exprime déjà dans le récit biblique de la Chute originelle, qui articule la souffrance causée par la conscience d'un paradis perdu. Les êtres humains, condamnés à mort, vivent dans un monde déchu, sans le choisir. Dans ce monde déchu, les humains peuvent choisir ou de continuer de tenter d'être comme Dieu (la tentation originelle du serpent) - et de vivre dans l'illusion - ou d'accepter qu'ils vivent dans un monde abandonné par Dieu - et ainsi de voir la réalité comme elle se présente.

Si on appelle la deuxième option la désillusion, puisqu'il s'agit de la purge des idées fausses, il faut observer que ce phénomène est une arme à double tranchant. D'une part, la désillusion est la déception face à un monde qui ne répond pas aux attentes idéalistes des êtres humains. D'autre part, elle est la libération qui vient du fait de voir la réalité telle qu'elle est. Elle est donc non seulement la connaissance amère de tous les défauts du monde mais aussi l'espoir qui résulte d'une relation honnête avec ce même monde.

Pericles Lewis, professeur en littérature comparée à l'Université de Yale, a déjà abordé cette notion de désillusion par rapport à Balzac et Joyce dans un chapitre intitulé « The modern novelist as redeemer of the nation » qui se trouve dans *Modernism, Nationalism*

⁴² KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 20.

⁴³ Harold Bloom, par exemple, affirme que *Don Quichotte* est « the inauguration of that genre » : BLOOM, Harold, « Don Quixote at 400 (Critical Essay) », *The Wall Street Journal Eastern Edition*, 2005. Flaubert cite l'importance énorme dans son œuvre : « Je retrouve mes origines dans le livre que je savais par cœur avant de savoir lire, *Don Quichotte* ». Lettre à Louise Colet du 19 juin 1852 : FLAUBERT, Gustave, *op. cit.*, p. 111.

and the Novel, une œuvre dont il veut « demonstrate the radical change in the conception of the individual's relationship to the nation-state. »⁴⁴ En comparant *Illusions perdues* avec *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Lewis soutient que ce roman de Balzac était le modèle pour le roman de la désillusion, et aussi que Joyce a converti ce récit de la désillusion « from a single, momentous event in the life of the protagonist into an indefinite process, coextensive with life itself. »⁴⁵ Il poursuit cette entreprise dans un contexte politique concernant l'individu et l'État.

Dans ce mémoire, je comparerai *Illusions perdues* avec *Dubliners*, car même si *A Portrait* et *Illusions perdues* partagent leur genre de *Künstlerroman*, il me semble que *Dubliners* traite plus spécifiquement de l'expérience de la désillusion. Tandis que *A Portrait* est conforme au genre du roman d'apprentissage, *Dubliners*, comme œuvre antérieure, reste résolument concerné par les expériences du désespoir qui sont au cœur de la désillusion. De plus, comme j'ai déjà remarqué, *Dubliners* peut être vu comme une *Comédie* miniaturisée, et donc une comparaison avec l'œuvre de Balzac semble tout à fait pertinente. Les questions principales de mes recherches seront : dans *Dubliners* et *Illusions perdues*, comment Balzac et Joyce s'approprient-ils le récit de la désillusion ? Comment la désillusion est-elle vécue par les personnages principaux de ces œuvres ? Finalement, peut-on percevoir une évolution entre leurs deux portraits de la désillusion ?

Les méthodes utilisées seront surtout comparatives et thématiques ; chaque chapitre traitera d'un thème et chaque thème sera étudié en comparant les deux œuvres en détail. Pourtant, j'emploierai une méthodologie différente pour chaque chapitre afin de révéler des aspects différents des œuvres à chaque étape.

Le premier chapitre abordera l'expérience d'autrui, car l'inévitable déception causée par les défauts des autres est un fait constitutif de la formation des hommes en tant qu'êtres sociaux. J'analyserai l'expérience des protagonistes concernant les autres à travers une étude approfondie des focalisateurs des œuvres, qui, dans *Dubliners*, se sont scindés. Cet aspect de la narratologie me permettra d'examiner comment les personnages vivent la désillusion concernant autrui, et leurs suppositions concernant la bonté des gens, qu'il s'agisse de la famille ou de la vie publique.

Dans le deuxième chapitre, j'aborderai les attentes vis-à-vis de la métropole, car surtout depuis la XIXe siècle, elle est le symbole des espérances et possibilités - et des rêves

⁴⁴ LEWIS, Pericles, *Modernism, Nationalism, and the Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 13-20 et p. 29-36.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 30.

échoués. Même si le Paris de Balzac et le Dublin de Joyce sont tous deux des capitales des nations européennes, et même s'il y a moins de cent ans de décalage entre eux, les différences abondent. J'analyserai ce thème par le prisme du Réalisme, car, comme remarqué au-dessus, les deux auteurs partagent un engagement dans le « réel » ; ceci doit forcément toucher à l'expérience de la cité comme phénomène concret. J'examinerai le caractère du Réalisme chez les deux auteurs, en explorant les influences indéniables du Romantisme sur Balzac et du Symbolisme sur Joyce.

Le troisième chapitre portera sur les ambitions de la réussite car la notion même du « succès » semble mener inévitablement à la désillusion. J'examinerai les rêves qui sont nourris par les personnages principales dans les deux œuvres, et la question de leur accomplissement. À cet égard, il conviendra d'analyser le moment de prise de conscience des personnages face à l'échec de leurs ambitions. Quant à la méthodologie dans ce chapitre, j'étudierai l'impact des ambitions sur la structure des deux œuvres, car il semble évident que la réalisation (ou non) des rêves touchera de façon importante à la composition des récits.

Ces analyses thématiques me permettront de réfléchir sur les façons dont *Illusions perdues* et *Dubliners* reprennent ou adaptent le genre moderne du roman de la désillusion. Est-ce qu'elles sont des modèles de la désillusion, où des personnages illusionnés, mis en contact avec réalité, perdent des idées fausses qu'ils avaient nourries ? Ou est-ce que les illusions sont trop tenaces ? Finalement, au milieu de ce paysage désolé, est-ce qu'il y a néanmoins une lueur d'espoir qui arrive à surgir ?

Chapitre I : La concordance de la focalisation narrative avec les illusions concernant autrui

Les personnages principaux d'*Illusions perdues* et de *Dubliners* sont exposés à la gamme de cruauté et d'insensibilité dont l'homme est capable. Pourtant, cette initiation partagée révèle les différences fondamentales entre les deux œuvres : chez Balzac, l'apprentissage d'autrui est la cause de l'illusion et de la désillusion, tandis que chez Joyce, aucune illusion n'est nourrie concernant autrui même du tout début du recueil. La narratologie permet de comprendre leurs conceptions divergentes envers la désillusion dans ce domaine.

Premièrement j'aborderai les premières rencontres du protagoniste Lucien et des *Dubliners* avec autrui. Dans *Illusions perdues*, même si Balzac décrit brièvement la couche familiale de Lucien, ses premières actions ont lieu dans le monde provincial d'Angoulême, et donc c'est la sauvagerie des Angoumois qui caractérise son premier contact avec le monde. Les *Dubliners*, par contre, subissent cette rudesse dès l'enfance, un fait qui assure l'absence totale d'illusion concernant l'humanité.

Ensuite j'étudierai la vie publique dans les deux œuvres, notamment le monde littéraire de Lucien et la vie politique des *Dubliners* (surtout dans *Ivy Day in the Committee Room*). Quant à *Illusions perdues*, je prétendrai qu'en se trouvant face à la perfidie du monde littéraire, Lucien devait perdre toutes ses illusions, mais il arrive à les garder, grâce à sa détermination de s'accrocher à son idéalisme, malgré toute évidence. La présence d'un narrateur qui est non seulement omniscient mais aussi sage, non seulement compréhensif, mais aussi bienveillant, non seulement expert, mais aussi didactique, vise à rassurer le narrataire que la désillusion n'est qu'une conséquence d'une fausse compréhension du monde.

Puis, je soutiendrai que la représentation de la vie publique des *Dubliners*, notamment de la politique, révèle un monde où l'illusion est impossible. Toute assurance du sens est rapidement enlevée par un narrateur distant, ambigu, ironique, subversif et surtout absent, dans la manière dont il montre, insinue et suggère plutôt que raconte, explique ou dévoile. En contraste frappant avec le narrateur balzacien, cette absence déconcertante révèle l'abandon des personnages dans un monde où il n'est plus possible de garder ses illusions, qui sont soit perdues définitivement au cours des nouvelles, soit perdues il y a si longtemps qu'ils ne sont plus qu'un lointain souvenir.

Premier contact avec le monde : Lucien et la haute société provinciale

Dans *Illusions perdues*, l'éducation morale de Lucien repose dans une grande mesure sur son contact avec d'autres, qu'il s'agisse de la famille, de la société, ou du monde public. Bien qu'il soit vrai que la famille de Lucien lui reste fidèle et dévouée (malgré sa témérité ébouriffante), ses premiers pas hors du cocon familial, vers Angoulême, révèlent la dépravation totale des êtres humains qui caractérise la province balzacienne et à laquelle Lucien est soumis. Pourtant, l'explication fournie par le narrateur de cette dépravation (morale et spirituelle) est tant ancrée dans des causes présentées comme naturelles, innées dans la topographie même du pays, qu'il semble que Lucien ait un orgueil démesuré lorsqu'il se croit capable de s'opposer à « l'ordre naturel » de ce monde social. La géographie même de L'Houmeau et d'Angoulême signale d'emblée comment la domination de cette dernière, et la stratification sociale qui sépare inexorablement les deux communes, sont généralisées et enfoncées. Pendant que « Angoulême est une vieille **ville, bâtie** au **sommet** d'une roche en **pain de sucre** qui domine les prairies où se roule la Charente », « le **bourg** de l'Houmeau **s'était agrandi** comme une **couche de champignons** au **piéd** du rocher et sur les bords de la rivière ».46 La structure en étagement (sommet/piéd), les comparaisons alimentaires (pain de sucre/champignons), les nomenclatures (ville/bourg), et la manière de construction (bâti/s'était agrandi) tous contribuent à nous indiquer le fossé inviolable entre cette « seconde Angoulême » et son originel. Même si Angoulême jouit d'une prééminence religieuse, administrative et judiciaire, fondée sur la supériorité de classe, le glissement de la narration entre cadre et personnages sert à accentuer la stagnation endogamique et le racornissement de l'esprit presque indigènes à ses habitants. Grâce à la clarté de la description topographique, par la métonymie (la ville renvoie aux personnages), la dégradation des « autochtones » semble être une directe conséquence de ces facteurs physiographiques, ce qui la rend explicable, et même naturelle. Bien que ce soit déplorable, au moins cela est logique.

Au niveau diégétique, un jugement moral et éducatif ne cesse d'accompagner les descriptions des Angoumoisins. Le narrateur intervient constamment pour y ajouter son commentaire idéologique et didactique : « ainsi périssent des hommes nés grands, des femmes qui [...] eussent été charmantes ».47 Il insiste sur ce point, n'hésitant pas à offrir ses jugements personnels : « tous ceux qui s'y rassemblaient étaient **les plus** pitoyables esprits,

46 BALZAC, Honoré de, *Illusions perdues*, Paris, GF Flammarion, 2007, p. 85 et 86. Pour toutes les citations dans ce mémoire, les caractères gras sont de moi.

47 *Ibid.*, p. 92.

les plus mesquines intelligences, **les plus** pauvres sires à vingt lieues à la ronde » ; leurs « **manières** et l'esprit de **caste**, l'air **gentilhomme**, la **fierté** du **noble** au petit **castel**, la connaissance des **lois** de la **politesse** », loin d'être les caractéristiques qui les définissent, « couvraient tout ce **vide** ».48 Ici l'anaphore (les plus...), la tendance à l'hyperbole, le champ lexical (de noblesse et de distinction) et le bathos créé par l'antithèse (de luxe et de vide) tous assurent que si le narrataire avait des illusions concernant les habitants de la province, elles seraient définitivement abolies. Également, ils fournissent le narrataire avec une opinion « prêt à porter » sur des événements qui est difficile à réfuter, puisque le verdict du narrateur est souvent inséparable des descriptions qui ne sont plus « pures ». Cette certitude narrative crée une vision manichéenne de l'humanité, à laquelle il faut souscrire si on veut rester intact. Malheureusement pour Lucien, qui garde ses illusions au moins jusqu'à très tard dans le roman, il n'y souscrit pas, ce qui explique sa chute.

Les précisions élaborées sur le contexte de l'entrée de Lucien dans le salon de Madame de Bargeton préparent le narrataire pour son rejet catégorique, quand il arrive à monter à « ce Louvre tant agrandi par ses idées ».49 Lors de sa récitation de poésie tant attendue, il rencontre du philistinisme (« mes yeux se ferment aussitôt que j'entends lire » ; « j'aime mieux le whist »), qui bascule dans des insultes dédaigneuses et féroces : « elle nous encanaille avec le fils d'un apothicaire et d'une garde-malade, dont la sœur est une grisette, et qui travaille chez un imprimeur ».50 Quand l'évêque lui donne le coup fatal et Lucien est comme un « taureau piqué de mille flèches », il devient évident qu'à Angoulême, comme le narrateur nous avait averti bien plus tôt, qu'un « habitant de l'Houmeau ressemblait assez à un paria ».51 Ici encore la narration est remplie de jugements, avertissements et explications, tels que : « le pauvre poète avait la bêtise de répondre » et « Lucien salua l'Évêque par un regard suave, sans savoir que le digne prélat allait être son bourreau ».52 Cette dimension didactique et volonté mathésique, renforcées par l'ironie dramatique, visent à instruire les lecteurs presque comme ferait un maître d'école, et prétend apporter un corps de savoir « sûr » sur le comportement des gens des provinces. Ce commentaire souligne que, même si Lucien ne voit pas de façon lucide, il y a quand même une vérité qui est connaissable. Pourtant il fait preuve de ses illusions gardées en refusant de voir cette vérité et en décidant de continuer dans sa quête.

48 *Ibid.*, p. 97.

49 *Ibid.*, p. 99.

50 *Ibid.*, p. 131, 132 et 136.

51 *Ibid.*, p. 139 et 87.

52 *Ibid.*, p. 104 et 138.

Premiers contacts avec le monde : Les Dubliners et l'éloignement familial

Si les premiers pas de Lucien sortant du noyau familial révèlent le dédain ouvert et la barbarie générale des êtres humains, les Dubliners souffrent ce sort même sans aller plus loin que leurs liens de parenté. Tandis que Lucien a joui d'une couche familiale idéale où il a pu nourrir tant d'illusions concernant la nature humaine, la jeunesse des Dubliners ne laisse aucun doute qu'elle est loin d'être idéale.

Les pères sont soit absents (*Araby*, *The Sisters*, *The Boarding House*) soit violents (*Eveline*, *A Little Cloud*, *Counterparts*) et les mères exploitent leurs filles (*The Boarding House*, *A Mother*). Ceci n'est nulle part plus évident que dans *The Sisters*. Selon le schéma de Joyce, les trois premières nouvelles (*The Sisters*, *An Encounter* et *Araby*) traitent de l'enfance, ce qui pourrait expliquer le choix de narration à la première personne (qui les distingue du reste du recueil, raconté à la troisième personne), car le mode narratif reflète un monde qui est forcément plus limité, comme celui des enfants. Pourtant, si ce mode narratif d'habitude implique une connaissance des émotions et des pensées intérieures du narrateur, et donc permet un rapprochement entre narrateur et narrataire, Joyce mine ces normes littéraires en créant ironiquement plus de distance et de confusion en dépit de ce mode soi-disant intime. La solitude et la confusion ressenties par le narrateur sont indiquées d'emblée par sa contemplation délibérée du lexique :

Every night as I gazed up at the window I said softly to myself the word paralysis. It had always sounded strangely in my ears, like the word gnomon in the Euclid and the word simony in the Catechism. But now it sounded to me like the name of some maleficent and sinful being.⁵³

Ces méditations séparent le narrateur du monde (au lieu de communiquer, il contemple le langage, au lieu d'agir, il réfléchit) et, en même temps, du narrataire, car sa rêverie linguistique suggère une incapacité de communication générale. Il s'occupe plus du son que du sens des mots. Plus tard, il utilise « truculent » dans deux contextes étranges, ce qui signale une expérimentation, et même une ineptie puérile d'expression.⁵⁴ Ceci est renforcé par son presque silence (il ne parle qu'une fois, où il trompe son oncle).⁵⁵ Comment est-il possible de s'engager avec un tel narrateur, qui, d'ailleurs, reste sans nom ? De plus, lorsqu'il relate la parole des autres, elle est pleine d'ellipses, ce qui entoure les événements de la

⁵³ JOYCE, James, *Dubliners*, London, Penguin, 1996, p. 7.

⁵⁴ « His face was very truculent, solemn » et « truculent in death, an idle chalice on his breast. » *Ibid.*, p. 13, 17.

⁵⁵ « 'Who?' said I. » - Il sait parfaitement de qui son oncle parle. *Ibid.*, p. 8.

nouvelle de mystère : « I have my own theory about it, he said. I think it was one of those ... peculiar cases.... But it's hard to say... »⁵⁶ L'abondance de vides dans le discours des autres et le manque de commentaire narratif assurent que ce « peculiar case » ne s'éclairera jamais. Le manque de commentaire ou de conjecture narratif fait que la question clé de l'intrigue (qu'est-ce qui est arrivé au prêtre ?) reste non seulement sans réponse mais aussi inexplorée. De cette manière le narrataire est privé des plus importantes réflexions du narrateur (il a sans doute des idées concernant le prêtre...) aussi bien que ses rêves, qui restent étrangers même à lui : « I felt that I had been very far away, in some land where the customs were strange—in Persia, I thought.... But I could not remember the end of the dream. »⁵⁷

Tous ces aspects du mode narratif (langage indéchiffrable, ellipses fréquents, interprétation manquante) renforcent l'ambiance d'isolement et d'obscurité qui existent déjà en vertu des éléments déconcertants de l'intrigue (parents absents, lacunes en information, prêtre dément). Le fait d'être à la première personne ne peut que souligner ce ton car les attentes d'intimité ou d'accès sont froidement inassouvies. La possibilité même d'une clarification ou d'une explication comme celle du narrateur chez Balzac ne semble pas même être à l'horizon pour ce garçon. Il est définitivement seul et, sans espoir d'élucidation, il ne semble même pas savoir ce que sont les illusions heureuses de l'enfance.

Si la couche familiale du narrateur de *The Sisters* ne fournit ni confort ni rapport, ce portrait domestique reste morne même lorsque les contes passent à la troisième personne, où on est dans le règne de mimesis au lieu de narration. Selon ce mode, les paroles auront l'air d'être présentes sans médiation, et on a l'impression que l'histoire est enregistrée de manière objective, ce qui contraste fortement avec les commentaires subjectifs du narrateur chez Balzac. Les scènes ont une grande place et les sommaires sont absents. Derrière ce mode est le désir de Joyce que son lecteur « understands always through suggestion rather than direct statement ».⁵⁸ Ainsi, la narration d'*Éveline* se fait « transparente », même dans des circonstances extrêmes :

Even now, though she was over nineteen, she sometimes felt herself in danger of her father's violence. She knew it was that that had given her the palpitations. When they were growing up he had never gone for her like he used to go for Harry and Ernest, because she was a girl; but latterly he had begun to threaten her and say what he would do to her only for her dead mother's sake. And now she had nobody to protect her.⁵⁹

⁵⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁸ Cité dans : BUDGEN, Frank, *James Joyce and the Making of Ulysses*, Bloomington, Indiana University Press, 1960, p. 21.

⁵⁹ JOYCE, James, *op. cit.*, p. 39.

Écrit dans une langue simple et courte comme celle d'Eveline soi-même, le récit reste nettement démonstratif plutôt qu'interprétatif, et dépourvu du commentaire d'un narrateur omniscient. Si cet extrait était de Balzac, on attendrait une remarque sur cette injustice, que ce soit une explication claire de son dilemme, un avertissement des conséquences des chemins possibles, une règle générale à tirer de l'affaire, ou un jugement moral sur sa couardise. Pourtant, il y a un manque total d'interprétation supplémentaire, ce qui augmente l'ambiance d'isolement et d'abandon déjà existante en raison des lacunes de l'intrigue (Frank, a-t-il de bonnes intentions ? Que feraient ses frères sans Eveline ?). Par ailleurs, la persistance d'obscurité dans la narration, même après le passage de la première à la troisième personne, suggère une impossibilité de connaissance ou de compréhension absolue. Eveline doit avoir perdu sa confiance en son père longtemps, mais le dénouement illustre que ses illusions quant à Frank (si elle en avait, car son approche semble plus pragmatique qu'aimante : « First of all it had been an excitement for her to have a fellow and then she had begun to like him. ») ne sont pas assez convaincantes pour elle non plus.⁶⁰ À la fin, enfermée dans la prière fervente, elle a l'air d'être vidée de toute espérance : « She set her white face to him, passive, like a helpless animal ».⁶¹ Il n'y a rien comme illusion dans son visage, et rien comme interprétation pour un narrateur qui est aussi esseulé que la protagoniste elle-même.

La vie publique : Lucien entre sur la scène littéraire

Le monde social immédiat de Lucien (la société de province) et des protagonistes de *Dubliners* (les relations familiales), révèlent la même expérience de l'humanité : au mieux, de l'indifférence, et au pire, de l'hostilité. Lorsque Lucien s'aventure plus loin dans le monde public, plus précisément, dans celui de l'univers de la production littéraire, ce portrait de l'humanité s'aggrave. Cet univers comprend tout le mécanisme du « champ littéraire » qui était démonté plus tard par Bourdieu, y compris les discours des critiques et les politiques des maisons d'édition.⁶² Chez Balzac, la volonté mathésique du narrateur assure une abondance totale des détails qui fournit une clarté et une logique à l'univers de la production littéraire - et même du mal. Il communique ainsi que la compréhension du monde est toujours possible.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁶¹ *Ibid.*, p. 43.

⁶² BOURDIEU, Pierre, *Les Règles De L'art : Genèse Et Structure Du Champ Littéraire*, Paris, Éditions Du Seuil, 1992.

Même si Lucien lui-même n'a pas accès à cette narration, il reste vrai qu'il vit dans un monde où un tel narrateur est encore concevable, voire sensé.

Le narrateur balzacien indique clairement que le principe d'un savoir total et sûr est défendable premièrement pendant les passages explicatifs sur le monde de la production littéraire, qu'ils soient sur la presse de Stanhope, les visites de Lucien à des libraires-commissionnaires à Paris, ou les rouages du journalisme à l'époque. Prenons à titre d'exemple le passage où le lecteur semble entrer comme « les curieux, ébahis » dans l'atelier de l'imprimerie du vieux Séchard :

S'ils regardaient les **berceaux** formés par les **feuilles** étendues sur des **cordes** attachées au **plancher**, ils se heurtaient le long des **rangs de casses**, ou se faisaient décoiffer par les **barres de fer** qui maintenaient les presses. S'ils suivaient les agiles mouvements d'un compositeur **grappillant** ses lettres dans les **cent cinquante-deux cassetins** de sa **casse**, lisant sa **copie**, relisant sa ligne dans son **composteur** en y glissant une **interligne**, ils donnaient dans une **rame** de papier trempé chargée de ses **pavés**, ou s'attrapaient la hanche dans l'angle d'un banc ; le tout au grand amusement des **Singes** et des **Ours**.⁶³

Le recours à un vocabulaire technique et à des idiolectes professionnels, la pléthore des détails, le souci des classements et des inventaires font tous que ces séquences descriptives (et fréquentes) révèlent un désir de totalité et de vraisemblance du roman. Même s'il est un récit de fiction, il est si ancré dans le référent du monde réel (Balzac lui-même s'est lancé dans des entreprises d'édition et d'imprimerie qui l'ont endetté plusieurs fois) qu'on ne peut pas douter de la conviction du narrateur que ce monde est connaissable.⁶⁴

Ce principe d'exhaustivité s'applique également à la corruption du monde littéraire. Les descriptions abondent sur le « brutal et matériel aspect que prenait la littérature » et ne laissent planer aucun doute sur la nature précise de la dépravation de l'industrie en évolution.⁶⁵ Ceci est évident dans les comparaisons récurrentes entre la production littéraire et la prostitution, qui se répandent dans le roman entier. Celles-ci sont faites par des personnages variés et elles sont renforcées par le narrateur lui-même, ce qui suggère non seulement une vérité générale, irréfutable et connue par tous concernés, mais aussi un lien entre le narrateur et les personnages, puisqu'ils utilisent les mêmes termes, voire les mêmes métaphores. En premier lieu vient le discours révélateur de Lousteau, dans lequel la figure est introduite :

⁶³ BALZAC, Honoré de, *op. cit.*, p. 66.

⁶⁴ DUBOIS, Jacques, *op. cit.*, p. 171.

⁶⁵ BALZAC, Honoré de, *op. cit.*, p. 228.

Cette réputation tant désirée est presque toujours une **prostituée** couronnée. Oui, pour les **basses œuvres** de la littérature, elle représente la **pauvre** fille qui gèle au coin des **bornes**; pour la littérature secondaire, c'est la **femme entretenue** qui sort des **mauvais lieux** du journalisme et à qui je sers de **souteneur**; pour la littérature heureuse, c'est la brillante **courtisane insolente**, qui a des meubles, paye des contributions à l'État, reçoit les grands **seigneurs**, les traite et les maltraite, a sa livrée, sa voiture, et qui peut faire attendre ses **créanciers altérés**.⁶⁶

Celle-ci est reprise par le narrateur dans son choix de situer la boutique de Dauriat aux Galeries-de-Bois, le « bazar ignoble » qui était « le temple de la prostitution » où, symboliquement, Lucien se perd.⁶⁷ Lorsque Lucien rencontre finalement Dauriat, la narration renforce l'analogie :

A l'aspect d'un poète éminent y prostituant la muse à un journaliste, y humiliant l'Art, comme la Femme était humiliée, prostituée sous ces galeries ignobles, le grand homme de province recevait des enseignements terribles. L'argent ! était le mot de toute énigme.⁶⁸

Plus tard, le personnage secondaire de Claude Vignon répète la comparaison, parlant de Lucien :

Il entrera dans quelques-uns de ces mauvais lieux de la pensée appelés journaux, il y jettera ses plus belles idées, il y desséchera son cerveau, il y corrompra son âme, il y commettra ces lâchetés anonymes...⁶⁹

L'accord entre personnages principaux, secondaires et le narrateur sur la comparaison littérature-prostitution et sa prévalence au cours du texte offre une vision totale de la débauche et corruption de l'industrie. Même si Lucien veut nier cette « vérité », selon le schéma du texte, elle est la seule vérité, incontestable et claire, de ce que Balzac lui-même a nommé dans la préface « la grande plaie de ce siècle, le journalisme ».⁷⁰ De cette manière, lorsque Lucien arrive à garder ses illusions (« Je vois la poésie dans un borbier, dit-il. / Eh ! mon cher, vous avez encore des illusions. »), le narrateur n'a aucun doute qu'il s'agit d'un manque de compréhension, au lieu d'une impossibilité générale de savoir.⁷¹

⁶⁶ *Ibid.*, p. 265.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 275 et 279.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 284.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 322. On peut être certain que « mauvais lieux » fait référence à des bordels, grâce aux dictionnaires de l'époque. Voir, par exemple, *Dictionnaire de l'Académie Française*, Cinquième Édition, Tome second L-Z, Paris, J.J. Smits et Ce., 1798, p. 27.

⁷⁰ BALZAC, Honoré de, *op.cit.*, p. 49. (Préface de la première édition, 1837)

⁷¹ *Ibid.*, p. 296.

La vie publique : les Dubliners dans l'obscurité politique

Cette certitude unanime intra- (personnages ; narrateur) et extra- (Balzac) textuelle contraste fortement avec l'ambiguïté au cœur de *Dubliners* dont Joyce témoigne. Parfaitement caractéristique du Modernisme, le narrateur de Joyce refuse d'être omniscient car le vingtième siècle est loin d'être un âge de foi, ou même de raison, et il fait preuve d'une profonde méfiance des métarécits qui prétendent tout éclairer.⁷² *Ivy Day in the Committee Room* est une nouvelle qui révèle l'étendue de cette résistance absolue à une seule interprétation de toute une sphère. Tout d'abord, il n'y a aucune introduction, et aucun contexte pour que le narrateur se repère (ceci est en fort contraste avec Balzac, qui fréquemment utilise plusieurs pages pour introduire une scène) ; on commence *in medias res*. Pourtant, la soi-disant « action » n'est que « Old Jack » qui ratisse les cendres d'un feu qui faiblit. Si le narrateur possède une connaissance du contexte politique de l'Irlande de l'époque, il pourra, grâce au titre (« the committee room » de Londres étant l'endroit où les hommes politiques irlandais ont choisi de ne pas soutenir Parnell comme chef en décembre 1890 et « Ivy Day » étant le jour de la mort de Parnell), peut-être interpréter cette faiblesse comme analogie de la désespoir politique.⁷³ Pourtant rien n'est confirmé, et le narrateur ne fait aucun effort pour informer un narrateur ignorant de ce contexte. Les indices du titre indiquent une critique potentiellement subversive des Dubliners de l'époque pour leur échec d'être à la hauteur de Parnell. D'autres indicateurs de la stagnation du paysage politique incluent le fils de Old Jack, Hynes, qui boit trop (représentatif de toute une génération qui déçoit la génération précédente ?), O'Connor qui allume sa cigarette avec les cartes destinées pour faire campagne, Henchy, qui se contredit plusieurs fois, et la figure ambivalente du père Kreon, autre suggestion de l'errance du monde public (cette fois-ci dans la sphère religieuse).

Le narrateur, doit-il avoir pitié de ce prêtre ? Il rôde dans les ténèbres, il ne trouve pas ce qu'il cherche, et donc il paraît comme un « mouton noir » de l'Église. Est-ce une illustration de l'étiollement du catholicisme en Irlande ? Il est sans doute possible d'interpréter cette scène comme un commentaire sur la corruption générale et le déclin politique et religieux du pays, et l'incertitude et la stagnation qui imprègnent la vie publique.

⁷² Cette méfiance se voit également dans sa vie personnelle, surtout concernant l'église catholique et la politique nationaliste. Pour une étude approfondie de cet aspects biographiques, voir : ELLMANN, Richard, *op. cit.*

⁷³ Cet exemple de l'importance du titre peut donner du poids à l'idée avancée par Schneider, selon laquelle les titres offrent des indices pas d'une signification des contes, mais des stratégies d'évasion, indirection et déstabilisation de sens, ce qui indique le départ radical de Joyce envers le Modernisme. SCHEIDER, Ulrich, « Titles in 'Dubliners' », *Style*, vol. 25, no. 3, 1991, p. 413.

Pourtant, il n'y aucune voix narrative pour le confirmer, et le narrataire doit donc dépendre des suggestions et de sa propre capacité interprétative. Ceci est évident avant tout dans la dernière phrase du conte : « 'What do you think of that, Crofton?' cried Mr Henchy. 'Isn't that fine? What?' - Mr Crofton said that it was a very fine piece of writing. »⁷⁴ On peut reconnaître ici le discours indirect libre : le même langage de la question directe (« Isn't that fine ? ») se reproduit dans la troisième personne (« Mr Crofton said that it was a very fine piece of writing »), qui semble être le langage utilisé par Mr Crofton. La répétition d'un mot aussi falot que « fine » mène à une certaine confusion du côté du narrataire. Est-ce qu'il était le narrateur ou Mr Crofton lui-même qui a repris le mot ? Y-a-t-il de l'ironie dans cette dernière remarque ? De la part de qui ? Comment pourrait-on en être sûr ? Cette ambiguïté se répand au cours du recueil et elle crée une distance narrative qui est formée par le langage et les pensées des personnages. Le fait d'être seul dans cette tâche de déchiffrement, sans aide et sans guide, contribue au sentiment d'isolement et de désespoir dans un avenir politique, qui est donc ressenti par le narrataire aussi bien que par les personnages. Ils n'ont plus l'illusion d'un sauveur, politique ou religieux. Également, le narrataire n'a plus l'illusion de pouvoir tout savoir.

Les illusions gardées versus les illusions absentes

Dubliners et *Illusions perdues* présentent une conception sombre de l'humanité, les deux allant de l'indifférence à la cruauté. Pourtant, il y a une tension constante dans le dernier, qui est dans la façon dont Lucien arrive à garder ses illusions en soi-même et en les autres, malgré toute probabilité. Au contraire de ce que suggère le titre, le roman n'est pas un *Bildungsroman* dans lequel le protagoniste évolue en perdant ses fausses préconceptions du monde. Même si son premier contact avec le monde social est avilissant, Lucien décide néanmoins de s'aventurer dans la société parisienne. Après ses premières rencontres avec la Presse et les maisons d'édition, corrompues et sordides, il ne retourne pas chez sa famille, qui ne lui a montré que de l'amour pur et dévoué. Il faut aussi noter qu'il y a constamment une vie alternative offerte à Lucien, incarnée dans celle d'Ève et David. Même son prénom suggère ses choix accablants, dans sa proximité à l'ange déchu qu'est Lucifer. Lousteau, qui est peut-être la figure faustienne d'*Un grand homme de province à Paris* (Vautrin joue ce rôle dans *Les souffrances de l'inventeur*), affirme le caractère biblique de la chute de Lucien. Dans leur

⁷⁴ JOYCE, James, *op. cit.*, p. 152.

première conversation, Lousteau évoque son propre « désespoir du damné qui ne peut plus quitter l'Enfer » ; il est évident que cette conscience de damnation a été transmise à Lucien, qui, en trahissant D'Arthez, dit à Lousteau : « laissez-moi dans mon enfer à mes occupations de damné ».75

Illusions perdues donc raconte l'échec total de son apprentissage et de sa maturation. Adam Bresnick a discuté cet échec en détail, et dans son article sur ce paradoxe de *Bildung*, il a même inventé le néologisme du *Entbildungsroman* pour décrire le roman.76 Selon Bresnick, Lucien est « a hero on his way to becoming an anti-hero ».77 Pierre Barbéris, spécialiste de Balzac, a également vu « quelque chose de très moderne » dans ce héros, et il a même soutenu que « cette présentation d' l' « étranger » traduit déjà à la perfection le désamarrage de l'homme. »78 Il ne fait donc aucun doute que Lucien, dans son refus de murir, n'est pas un héros à imiter et que le genre même de *Bildungsroman* est miné par son échec. Même si finalement Lucien tente de revenir à la bonté de sa famille, ce n'est que par nécessité.

Comment est-il possible qu'il garde ses illusions et n'apprenne jamais en profondeur de ses expériences ? La réponse réside dans le fait qu'il vit dans un monde qui toujours a du 'sens', même s'il est en bouleversement, et ce 'sens' est incarné par le narrateur. Lucien croit toujours dans le vieil ordre, où il était encore possible de tout savoir, comprendre et juger. L'omniscience du narrateur, même si Lucien n'y accède pas, est représentatif de cette croyance. Ses fonctions communicatives (s'adresser au narrataire), méta-narratives (commenter le texte et signaler son organisation interne), explicatives (donner au narrataire des éléments jugés nécessaires) et idéologiques (discours plus abstrait ou didactiques, jugements généraux) toutes contribuent à créer un monde où les illusions peuvent être gardées.79 Cet effet est renforcé par l'axiologisation de ses soi-disant vérités, surtout sur la nature humaine : « l'avarice commence où la pauvreté cesse » ; « toutes les passions sont essentiellement jésuitiques » ; « après le vol vient toujours l'assassinat ».80 Lucien ne prend pas en compte les changements dramatiques sociétaux qui sont déjà en cours, il s'accroche à ses idées qui lui viennent d'une vie antérieure.

Cependant, l'inverse est vrai dans *Dubliners*. Le sens manque dans les vies des protagonistes et ceci s'incarne également dans la narration, qui place le caractère évasif du

75 BALZAC, Honoré de, *op. cit.*, p. 267 et 436.

76 BRESNICK, Adam, « The Paradox of Bildung: Balzac's 'Illusions Perdues' », *MLN* 113, no. 4, 1998, p. 824.

77 *Ibid.*, p. 824.

78 BARBÉRIS, Pierre, *Le monde de Balzac*, Paris, Arthaud, 1973, p. 381.

79 Pour une explication de ses fonctions, voir : REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 65.

80 BALZAC, Honoré de, *op. Cit.*, p. 62, 73 et 75.

langage au premier plan. Tous les modes de communication (entre narrateurs et personnages, entre personnages eux-mêmes, entre narrateur et narrataire) sont appauvris et le narrateur ne fournit aucune aisance par voie d'explication, interprétation ou prévoyance. La narration, dénudée et mystérieuse, reflète un monde où les illusions n'ont plus de sens. Il est impossible pour les protagonistes de garder leurs espérances dans l'humanité lorsqu'il n'y a rien comme éclaircissement du pire comportement humain, que ce soit une explication morale, un argument qui s'appuie sur la nature ou au moins une fonction instructive. Les familles, largement distantes, n'offrent rien comme conseil ou instruction, et souvent les soumettent à la violence ou au dédain, donc au sentiment d'abandon. De cette manière, les protagonistes, en grande partie, ont perdu leurs illusions, s'ils en avaient, dès l'enfance et lorsqu'ils entrent dans la vie publique, vide d'espérance politique ou religieuse, leur vécu ne raffermirait que leurs conceptions du monde. Cela n'est pas à dire qu'ils ne rêvent pas ; Eveline envisage de s'enfuir avec Frank et les personnages d'*Ivy Day* voudraient un futur pour leur pays. Pourtant les rêves d'Eveline semblent être terminés avant même qu'elle atteigne le port et ceux des personnages d'*Ivy Day* sont morts avec la mort des héros politiques. Comme Parnell lui-même, définitivement décédé, les illusions de l'humanité chez les Dubliners n'ont presque pas de vie.

Conclusion

Dans leurs présentations du cheminement des protagonistes dans leurs entrées dans le monde et dans leurs expériences des grands événements de l'existence de la mort et de l'amour, *Illusions perdues* et *Dubliners* tous deux partagent des aspects du *Bildungsroman*. Pourtant, Balzac inverse les attentes de ce genre dans son anti-héros têtu qui, face à la réalité de la barbarie du monde, qu'il soit le monde bourgeois d'Angoulême ou le champ littéraire, refuse de réévaluer ses illusions nées dans son enfance heureuse. À chaque moment, il peut retourner en province, et prendre la voie d'Ève et David, mais il ne semble jamais même contempler cette possibilité : il nécessiterait un abandon de ses idéaux. La narration traditionnelle, omnisciente, éducative, fiable et morale, semble aller de pair avec cet idéalisme de Lucien. Peut-être que Lucien est capable, peu ou prou, de tenir à ses idéaux car un tel narrateur est capable, peu ou prou, d'exister.

Dans sa figure troublante du héros qui refuse de mûrir, Balzac ouvre la voie d'une interprétation bien plus moderne du *Bildungsroman*, qui est portée à l'extrême dans le recueil de Joyce. *Dubliners* ne suit pas le développement d'un seul personnage, car l'évolution elle-même est fracturée dans plusieurs expériences des *Dubliners*. En famille comme dans la vie

publique, les Dubliners rencontrent un monde où les illusions ne sont pas même possibles. Il n'y a jamais d'illusions concernant la bonté de l'homme, car du tout début, les protagonistes se trouvent seuls et confus. La narration moderne, qui donne le moins possible comme aide, information et fiabilité, semble aller de pair avec ce monde où les illusions concernant l'autrui ne peuvent pas même naître.

Donc, la certitude du raconteur balzacien est en contraste avec la désolation totale du narrateur joycien. Les choix narratifs faits par Balzac et Joyce reflètent une différence fondamentale dans le thème de l'illusion. Lucien possède des illusions mais ne peut pas les concilier avec la réalité. Les Dubliners, par contre, n'ont rien même à concilier.

Chapitre II : Le Réalisme réinterprété dépeint les illusions de la métropole

Les illusions concernant la promesse de la grande ville industrialisée existent toujours. Balzac et Joyce, tous deux dédiés à la cause réaliste, traitent ces illusions dans leurs œuvres. Pourtant, les deux sont à des extrémités opposées de l'éventail du Réalisme, auquel les influences romantiques, naturalistes et symbolistes jouent un rôle différenciateur.

Premièrement j'examinerai la préoccupation d'une fidélité au « réel » de la grande ville qui est partagée par les deux auteurs. Je m'appuierai sur l'étude de Citron pour analyser le Romantisme qui fausse le portrait balzacien de Paris et prétendre qu'il révèle un *hyper-Réalisme*, selon lequel Paris est *tout* ; il est ainsi le site non seulement des illusions, mais aussi des désillusions. Puis, je ferai une analogie avec le théâtre, analogie très répandue dans *Illusions perdues*, pour plaider en faveur d'une suspension consentie de l'incrédulité de Lucien, le (anti- ?) « héros » qui refuse de mûrir. Ensuite, je comparerai ce déluge réaliste balzacien avec un *bas-Réalisme* Joycien, dénudé et elliptique, attribuable aux aspects naturalistes et symbolistes de son écriture. Pour Joyce, Dublin est une ville paralysée par les pouvoirs jumelés de l'Église et des colonisateurs, et il est ainsi le site de *rien* : ni de l'illusion, ni de la désillusion. J'analyserai en profondeur *An Encounter* pour illustrer l'impossibilité d'épanouissement des Dubliners, non seulement à Dublin, mais aussi ailleurs, car la ville a tellement étouffé ses habitants qu'ils ne sont plus capables de vivre une vie différente. Finalement, je comparerai ce désespoir total (même existentiel) chez *Dubliners* avec les phares d'*Illusions perdues*, le Cénacle et le couple d'Ève et David. Les antithèses de la vie parisienne, ces représentations d'une vie alternative, révèlent l'optimisme fondamental chez Balzac, qui est nettement absent chez Joyce.

Le sens du « Réalisme » chez les deux auteurs

Les villes de Paris et Dublin revêtent une grande importance non seulement dans les œuvres de Balzac et de Joyce, mais aussi dans leurs vies, comme lorsque adolescent, Balzac a refusé de quitter Paris même quand sa famille le devait, et ses parents lui ont donc payé une mansarde pour y poursuivre ses ambitions littéraires. Il a pris des mesures extrêmes pour réussir à la capitale y compris les démêlés avec les créanciers, l'adoption de la particule et les

liaisons amoureuses.⁸¹ Citron a remarqué qu'il est même mort « à Paris de Paris, épuisé par sa fresque de Paris, par le luxe de Paris, les amours de Paris, les combats de Paris ». ⁸² Joyce, pour sa part, malgré son exil volontaire de l'Irlande, a suivi Dublin avec ardeur tout au long de sa vie, ce qui est évident notamment dans *Ulysse* et *Finnegan's Wake*, qui sont embellies par des détails obtenus par ses lettres fréquentes à des amis où il demandait des informations précises et actuelles. Mary Colum, figure emblématique du Irish Literary Revival, a prétendu que : « Nobody has ever written the life of the city, so identified himself with the city and its history, as Joyce has with Dublin ». ⁸³

L'intérêt des deux auteurs pour un portrait réaliste de ces villes se manifeste notamment dans la précision du détail de la cartographie de leurs œuvres. Chez les deux auteurs, les références omniprésentes à des véritables noms de rues, quartiers et institutions assurent un engagement avec le « réel » dans toutes leurs œuvres. Dans *Illusions perdues*, le narrataire découvre Paris de nombreux endroits réels, comme le restaurant de Flicoteaux, nommé le « temple de la faim et de la misère », les Galeries-de-Bois, hébergeant les libraires et les prostituées, la mansarde du Cénacle à l'« oasis » rue des Quatre-Vents et des Champs-Élysées, où Lucien se promène orgueilleusement avec Coralie pour signaler son retour. ⁸⁴ Les frères Goncourt ont même remarqué que « [Balzac] a plus observé les mobiliers que les caractères ». ⁸⁵ Étudiant la genèse du roman, Berard insiste que Balzac « se refusait à choisir des noms qui n'avaient pas été réellement portés ; il parcourait les rues à leur recherche comme d'autres utiliseront plus tard le dictionnaire des communes où l'annuaire du téléphone ». ⁸⁶ On pourrait même soutenir qu'il est impossible de comprendre *Illusions perdues* sans une connaissance de la géographie de Paris. Voire, cette idée a mené Walter Benjamin à remarquer que « Balzac has secured the mythic constitution of his world through precise topographical contours. [...] topography is the ground plan of this mythic space of tradition [...] it can become indeed its key ». ⁸⁷

Les références géographiques authentiques sont également la clé de la compréhension des œuvres de Joyce, qui, dans un entretien avec Cyril Connolly, a affirmé : « I am afraid I

⁸¹ Noter les similarités biographiques avec la vie de Lucien !

⁸² CITRON, Pierre, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Tome II, Paris, Les Éditions de minuit, 1961, p. 234.

⁸³ COLUM, Mary, *Life and the Dream*, London, Macmillan, 1947, p. 381.

⁸⁴ BALZAC, Honoré de, *op. cit.*, p. 219.

⁸⁵ Journal de 6 octobre 1861 dans GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal des Goncourt : mémoires de la vie littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, Tome I, p. 736.

⁸⁶ BÉRARD, Suzanne, *La genèse d'un roman de Balzac: Illusions perdues, 1837*, Paris, Collin, 1961, p. 307.

⁸⁷ BENJAMIN, Walter, *The Arcades Project*, traduit par EILAND, Howard et MCLAUGHLIN, Kevin, Cambridge/London, Harvard University Press, p. 83.

am more interested, Mr. Connolly, in the Dublin street names than in the riddle of the universe ».⁸⁸ Pourquoi s'intéresser aux noms propres, si particuliers et idiosyncratiques ? Car, pour les deux auteurs, les noms des endroits spécifiques valent mille mots. *Corless's*, par exemple, était un restaurant de haute cuisine établi en 1884, fréquenté par des célébrités politiques telles que Maud Gonne et Charles Stuart Parnell, au centre des débats de *Home-Rule*. Joyce le présente au premier plan dans *A Little Cloud* comme le lieu de rendez-vous entre un émigré triomphant (Gallaher) et un résident piégé (Chandler), profitant de toutes les connotations d'un tel établissement, qui seraient connues par un narrataire idéal.⁸⁹

Il importe également d'insister que les deux auteurs indiquent que la géographie des villes touche profondément les vies intérieures de ses habitants et contribue énormément à ce que Guy Debord appellera plus tard la « psychogéographie » de la ville.⁹⁰ La « mise en scène » typique de Balzac consiste à dépeindre d'abord Paris, puis un quartier, une rue, une maison, à l'extérieur et à l'intérieur [...] la toilette et finalement le physique complet du personnage, suggérant que chacun est formé par son milieu physique et social.⁹¹ Selon Calvino, les rues chez Balzac « impriment par leur physionomie certaines idées contre lesquelles nous sommes sans défense ».⁹² Même si cette déclaration insinue un certain déterminisme chez Balzac qui n'est pas tout à fait soutenable, la concordance entre milieu et personnage est sans doute un topos de son œuvre (que nous avons discuté à propos d'Angoulême).

Auerbach, pour sa part, commente l'harmonie qui existe entre madame Vauquer (dans *Père Goriot*) et sa fameuse pension.⁹³ Joyce semblait souscrire à cette idée à tel point que Tadié a démontré les similarités claires entre Mme Vauquer et Mrs Mooney (dans *The Boarding House*) et sa pension. Le titre même de *The Boarding House*, ou même de *Dubliners*, indique l'importance d'un milieu urbain dans le conditionnement et la définition d'un individu. Ce n'est pas par hasard que Joyce se focalise sur le cadre ; comme Balzac, il utilise les descriptions sémiotiques de l'environnement urbain comme tremplin pour sa narration. Quant à Stierle, la grande ville est « l'espace sémiotique où aucune matérialité ne reste non sémiotisée ».⁹⁴ D'après lui, Balzac était le premier à avoir introduit cette nouvelle forme de la « lisibilité » de la ville ; il est clair que Joyce a épousé cette innovation.

⁸⁸ HARDING, Desmond, *Writing the City: Urban Visions and Literary Modernism*, Routledge, 2003, p. 33.

⁸⁹ MURRAY, Tony, « Joyce, Dubliners and Diaspora », *Irish Studies Review*, Vol. 26, No. 1, 2018, fn. 17.

⁹⁰ DEBORD, Guy, *Introduction à une critique de la géographie urbaine*, Bruxelles, Les lèvres nues 6, 1955, p. 1.

⁹¹ STEVENSON, Norah W., *Paris dans la Comédie humaine de Balzac*, Paris, Le Goupy, 1938, p. 37. Cet encadrement typique peut expliquer la popularité de Balzac chez Marx.

⁹² CALVINO, Italo, *Why Read the Classics?* London, Penguin, 2009, p. 140.

⁹³ AUERBACH, Erich, *op. cit.*, p. 468.

⁹⁴ STIERLE, Karlheinz, *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 3.

Enfin, même si la spécificité de la cartographie est primordiale pour les deux auteurs, il est clair que la ville choisie (Paris ou Dublin), est représentative de *toutes* les grandes villes : « de ce gouffre, de cette mer, de cette onde incessamment remuée, nommé le monde, le siècle, Paris, Londres ou Pétersbourg, comme vous voudrez ! »⁹⁵ ; « I always write about Dublin because if I can get to the heart of Dublin, I can get to the heart of all the cities of the world. In the particular is contained the universal ».⁹⁶

Paris et le Romantisme de Balzac

Un des spectacles où se rencontre le plus d'épouvantement est certes l'aspect général de la population parisienne, peuple horrible à voir, hâve, jaune, tanné. Paris n'est-il pas un vaste champ incessamment remué par une tempête d'intérêts sous laquelle tourbillonne une moisson d'hommes que la mort fauche plus souvent qu'ailleurs et qui renaissent toujours aussi serrés, dont les visages contournés, tordus, rendent par tous les pores l'esprit, les désirs, les poisons dont sont engrossés leurs cerveaux; non pas des visages, mais bien des masques: masques de faiblesse, masques de force, masques de misère, masques de joie, masques d'hypocrisie; tous exténués, tous empreints des signes ineffaçables d'une haletante avidité?⁹⁷

Même si *La Fille aux yeux d'or* contient la plus célèbre description balzacienne de Paris, l'ensemble de *La Comédie Humaine* est inondé par de tels passages et *Illusions perdues* ne fait pas exception. Loin des descriptions réalistes où tout détail est méticuleusement enregistré de façon presque scientifique (comme celui déjà analysé ci-dessus en décrivant l'atelier de l'imprimerie Séchard), ces panoramas parisiens trahissent le romantisme de Balzac, notamment dans leur évocation enflammée du sublime.⁹⁸ Citron a étudié très attentivement cette « poésie » de Paris chez Balzac, notant son emploi systématique de près de 75 « images » pour définir la grande ville, y compris les topoï de l'océan (et le naufrage et la noyade), du fleuve (et son aspect révolutionnaire), du désert et de l'oasis (la ville est surtout aride pour les provinciaux perdus), de l'abîme (qui a cours durant la période violente du Romantisme), de l'égout et de l'enfer.⁹⁹ *Illusions perdues* comporte un bon nombre de ces images fantasmagoriques : Paris est décrit comme un « étrange gouffre », une « affreuse mer » où on voit Lucien naviguer « les flots d'hommes et d'intérêts », « les abîmes », « un affreux désert » et « les plaines glacées de la Russie ». ¹⁰⁰ Ces métaphores, en opposition flagrante

⁹⁵ BALZAC, Honoré de, *La fausse maîtresse* dans *La Comédie Humaine*, p. 355.

⁹⁶ Cité par ELLMANN, Richard, *op. cit.*, p. 20.

⁹⁷ BALZAC, Honoré de, *La fille aux yeux d'or*, Paris, Garnier, 1962, p. 1.

⁹⁸ Lytton Strachey, membre fondateur du Bloomsbury Group, a critiqué ce romantisme de Balzac : « Balzac was not simply a realist. There was a romantic vein in him, which occasionally came to the surface with unfortunate results. » STRACHEY, Lytton, *Delphi Complete Works of Lytton Strachey*, Delphi Classics, 2016, p. 104.

⁹⁹ CITRON, Pierre, *op. cit.*, p. 88, 93, 94 et 184.

¹⁰⁰ BALZAC, Honoré de, *op. cit.*, p. 217, 246, 318, 192 et 238.

avec le Réalisme austère, inspirent un émerveillement chez le narrataire, comme chez Lucien, qui est pris de vertige :

[...] **les constantes oppositions** que présentent un **extrême luxe** et une **extrême misère saisissent** avant tout. Surpris de cette foule à laquelle il était étranger, cet homme d'imagination éprouva comme une immense diminution de lui-même. Les personnes [...] ne s'accoutument point à **cette perte totale et subite de leur valeur**.¹⁰¹

Un aspect paradoxal de cette expérience parisien du sublime est la façon dont Paris est non seulement aliénante mais aussi captivante, non seulement monstrueuse mais aussi charmante, non seulement stérile mais aussi une véritable ruche. Le sublime inspire une attraction funeste et Paris suit ce modèle parfaitement. Cette séduction est évidente dans la métaphore de Paris prostituée et dans l'imagination de Lucien¹⁰² :

Paris et ses splendeurs, Paris, qui se produit dans toutes les imaginations de province comme un Eldorado, lui apparut avec sa robe d'or, la tête ceinte de pierreries royales, les bras ouverts aux talents. Les gens illustres allaient lui donner l'accolade fraternelle. Là tout souriait au génie. [...] De là jaillissaient les œuvres des poètes, là elles étaient payées et mises en lumière. Après avoir lu les premières pages de l'Archer de Charles IX, les libraires ouvriraient leurs caisses et lui diraient : Combien voulez-vous ? Il comprenait d'ailleurs qu'après un voyage où ils seraient mariés par les circonstances, madame de Bargeton serait à lui tout entière, qu'ils vivraient ensemble.¹⁰³

Ainsi Paris paraît comme un creuset de *tous* les possibles, qu'il soit du bien ou du mal, et de *toute* la gamme d'expérience. Elle est le plexus frémissant de majesté et de sécheresse, de merveille et d'horreur ; dans les mots de Lucien, « Paris est à la fois toute la gloire et toute l'infamie de la France ». ¹⁰⁴ Ces descriptions exaltées de la grande ville, loin du froid réalisme qu'on a vu plus tôt, ne laissent planer aucun doute que Paris est l'endroit où *tout* peut arriver.

Dublin et les tendances naturalistes et symbolistes de Joyce

Même si Balzac utilise des aspects du Romantisme dans son portrait de Paris, il serait faux de le définir comme écrivain romantique tout court. De façon similaire, Joyce, sans être symboliste ou naturaliste tout simple, incorpore des éléments du Symbolisme et du

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 191.

¹⁰² Citron observe comment l'image de « cette grande courtisane » versatile, frivole, flatteuse et amusante a un long pédigrée dans Dumas, Hugo, Michel Chevalier, Resseguier et Darsign. CITRON, Pierre, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰³ BALZAC, *op. cit.*, p. 178.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 513.

Naturalisme dans son portrait de Dublin, qui, selon lui, était « the soul of that hemiplegia or paralysis which many consider a city ».105

Le Naturalisme dans *Dubliners* se manifeste notamment dans les suggestions du déterminisme qui imprègnent le recueil, selon lequel les habitants de la ville n'ont aucun choix dans leur sort. Il semble que l'engagement joycien à une présentation strictement réelle, même brute, soit plus passionné que celui de Balzac : « He is a very bold man who dares to alter in the presentment, still more to deform, whatever he has seen or heard ».106 Ezra Pound a notamment loué le « clear hard prose » de Joyce, et sa capacité de donner « the thing as it is ».107 L'élément déterministe de *Dubliners* est évident dans la représentation du comportement humain comme conséquence des facteurs sociaux. Par exemple, l'ouverture de *Counterparts*, présentant le mauvais traitement de Farrington par son patron (qui, d'ailleurs, est d'Irlande du Nord), semble mener directement à sa clôture, où, ivre, il maltraite son fils en le frappant violemment. Dans *A Mother*, Mrs. Kearny s'est mariée pour ne pas souffrir les ragots de société ; elle semble reproduire cette conformité oppressive dans comment elle force sa fille à jouer pour les autres dans un concert lugubre et dégradant. Les vies des protagonistes sont systématiquement frustrées par l'environnement abrutissant de Dublin jusqu'au point où ils n'agissent plus de leur nature, car ils ne savent plus ce qu'est leur nature.

Ce phénomène se voit également sur le plan linguistique, car les *Dubliners* ne trouvent jamais leur propre voix. Hugh Kenner note que Joyce a collectionné des phrases idiomatiques pour son écriture, d'une façon similaire aux *Bêtises* de Flaubert.108 Il utilise sa collection dans de nombreux personnages qui agissent sur les idées reçues et qui parlent avec les mots recyclés. Prenons par exemple le langage convenu de Little Chandler (dans *A Little Cloud*) qui mine la sincérité et la gravité de ses troubles. Même le premier paragraphe du conte contient neuf expressions idiomatiques, ce qui indique d'emblée la superficialité de sa pensée :

Eight years before he had **seen his friend off** at the North Wall and **wished him godspeed**. Gallaher had **got on**. **You could tell** that at once by **his travelled air**, his **well-cut tweed** suit, and fearless accent. [...] Gallaher's **heart was in the right place** and he had **deserved to win**. **It was something** to have a friend like that.109

105 Lettre à C.P. Curran, juillet 1904. JOYCE, James, et ELLMANN, Richard (éd.). *Letters, op. cit.*, p. 22.

106 KENNER, Hugh, *Dublin's Joyce*, London, Chatto and Windus, 1955, p. 49.

107 POUND, Ezra, *The Literary Essays of Ezra Pound*, Connecticut, New Directions, 1954, p. 42.

108 KENNER, Hugh, *op. cit.*, p. 10.

109 JOYCE, James, *Op. cit.*, p. 76.

Joyce le présente comme symptôme de la fatigue générale, causée par la paralysie de la ville. Aussi, dans *A Painful Case*, le titre semble parodier le langage euphémique du Deputy-Coroner : « he said it was **a most painful case**, and expressed great sympathy ».110 Au lieu de relater le suicide de Mrs. Sinico de manière directe, le coroner, le journaliste, et ensuite le narrateur (qui, après tout, a choisi le titre de la nouvelle) préfèrent reprendre les termes usés qui deviennent presque insensés. Cette fatigue linguistique est représentative des esprits suffoqués par Dublin. Son refus d'embellir son écriture avec l'imagination ou les passions, et sa représentation subtile des causes du comportement humain, suggèrent que Joyce est plus influencé par les développements naturalistes du Réalisme que par le Réalisme « pur ».

Toutefois, cette écriture naturaliste n'exclut pas un certain symbolisme qui est répandu dans l'œuvre de Joyce. Même s'il est résolument « réel », *Dubliners* ne manque pas de poésie, au point où Joyce considère le recueil comme une série d'« épicleti ».111 Cette « définition » de ses nouvelles, qui réfère à la prière eucharistique où le prêtre invoque le Saint-Esprit, nous mène à croire qu'au-delà des événements bruts du recueil, il y a une signification plus profonde que le narrateur doit chercher. Don Gifford a même soutenu que l'usage joycien du potentiel suggestif des détails mineurs est l'aspect le plus important de sa méthode littéraire.112 Prenons par exemple les monuments commémoratifs au cours du recueil, symboles presque subliminaux qui n'ajoutent rien à l'intrigue, ne sont guère remarqués, mais qui évoquent quand même toute l'histoire du pays.113 Il y a de nombreux autres détails qui peuvent être plus ou moins facilement interprétés : le recueil commence avec la mort d'un prêtre ; une cheminée apparaît quatre fois (*The Sisters*, *Ivy Day*, *Counterparts*, *Clay*) ; les personnages cherchent deux fois un tire-bouchon (*Ivy Day* et *Clay*) ; dans *Two Gallants*, Lenehan et Corley ont des parcours en forme de parallélogrammes. La représentation apparemment mimétique est sabotée par de telles figures. En plus, Clive Hart a remarqué les mots individuels qui fonctionnent sur un plan élevé, tels que « invade, passed, dreamed, house and home » ; ce dernier apparaît 18 fois.114

Néanmoins, ces symboles ou mots suggestifs sont toujours plus insidieux et latents qu'explicites et clairs. Sonja Basic refuse une interprétation symboliste à grande échelle, en prétendant que les symboles chez Joyce sont souvent vidés de leur force potentielle, tronqués,

110 *Ibid.*, p. 128.

111 Lettre à C.P. Curran, juillet 1904. JOYCE, James, et ELLMANN, Richard (éd.). *Letters, op. cit.*, p. 22.

112 GIFFORD, Don, *Joyce annotated*, London, University of California Press, 1982, p. 2.

113 VALVANO LYNCH, Vivian, *Political Memorials in the city of The Dead*, dans BEGNAL, Michael, *Joyce and the City: the significance of place*, New York, Syracuse University Press, 2002, p. 111.

114 POWER, Mary et SCHNEIDER, Ulrich, *New Perspectives on Dubliners*, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 124.

rabougris, et empêchés de rayonner trop ou trop loin.¹¹⁵ Il est vrai que beaucoup d'exemples des symboles donnés au paragraphe au-dessus ne peuvent pas soutenir un développement clairement symboliste. Il est également très important que Joyce lui-même ait fait plusieurs révisions où il a supprimé des passages car il craignait d'en dire trop au narrataire et ne pas le laisser déduire pour lui-même.¹¹⁶ Par conséquent, le narrataire a le sentiment que ce qui est sur la page n'est pas aussi important de ce qui est manquant : il y a une conscience constante des faits inexplicables, des ellipses et des silences.

Dublin, donc, est défini par ce qu'il n'est *pas*, ce qui tranche vivement avec le Paris de Balzac, qui *est*. Dublin, site de paralysie, n'est ni l'endroit d'épanouissement, ni d'explication. Les émotions y ressenties, les mots y dits, les significations y suggérées : tout est sujet à la paralysie générale, qui assure que les vides et les silences sont les facteurs caractéristiques du recueil.

Paris : l'illusion et la désillusion

Nous avons déjà abordé les illusions nourries par Lucien à Paris, selon lesquelles la grande ville est l'endroit de fortune, de gloire et de passion. Ce n'est pas étonnant, étant donné la nature d'illusion et de Paris, que ses illusions y sont également perdues. Dès que Lucien et madame de Bargeton arrivent à Paris, ses idées quant à elle commencent à se transformer : « quoiqu'il eût sur les yeux ces nuages que laisse un brusque réveil, Lucien ne reconnut pas sa Louise dans cette chambre froide ».¹¹⁷ Paris est non seulement le cadre de cette désillusion, mais elle en est aussi le moteur : « Il se préparait chez madame de Bargeton et chez Lucien un désenchantement sur eux-mêmes **dont la cause était Paris** ».¹¹⁸ Ce désenchantement cède à un apprentissage du monde : « j'aperçois les réalités de la misère dans la boue de Paris ».¹¹⁹ Il subit une transformation morale : « Il y eut un moment où Lucien [...] mit l'amour sensuel au-dessus de l'amour pur, la jouissance au-dessus du désir, et le démon de la luxure lui souffla d'atroces pensées ».¹²⁰ À la fin, il est totalement conscient de sa formation perverse,

¹¹⁵ BASIC, Sonja, *A Book of Many Uncertainties: Joyce's Dubliners*, dans MOSHER, Harold Frederick et BOSINELLI BOLLETTIERI, Rosa Maria, *ReJoycing: New Readings of Dubliners*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1998, p. 31.

¹¹⁶ SHOLES, Robert, *Counterparts*, dans HART, Clive, *James Joyce's Dubliners: Critical Essays*, London, Faber and Faber, 1969, p. 99.

¹¹⁷ BALZAC, *op. cit.*, p. 185.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 193.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 216.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 305.

ou « pour ainsi dire, à la griserie morale de Lucien ».121 Il reconnaît même l'étendue de sa chute : « j'y ai déjà perdu bien des illusions, et je vais en perdre encore d'autres en y mendiant le peu d'argent dont j'ai besoin pour mettre en terre sainte le corps d'un ange ! »122 Une fois retourné à Angoulême, il observe : « en examinant ces meubles, les peintures et les figures, il me tombait une taie des yeux ! Comme Paris vous change les idées ! »123 Il n'y a donc aucun doute que ses illusions sont perdues à Paris.

Pourtant, dans le roman, les illusions perdues ne sont pas des illusions irrémédiablement mortes. Au contraire, il y a une tension constante entre l'illusion et la désillusion qui est difficile à résoudre. Il semble même que la fonction du personnage de Lousteau soit de révéler à maintes reprises la capacité incroyable de Lucien de retenir ou rattraper ses fausses idées : « Je vois la poésie dans un borbier, dit-il [Lucien]. / Eh ! mon cher, vous avez encore des illusions. » ; « Mais je vous vois entrant dans le monde littéraire et journaliste avec des illusions » ; « Et la gloire ? s'écria Lucien / Dauriat et Lousteau se mirent à rire. / Dame ! dit Lousteau, ça conserve des illusions ».124 Il est clair que même après les explications explicites, l'expérience directe et ces crises fréquentes attestant son soi-disant éclaircissement, Lucien retient sa naïveté. Cela vaut non seulement pour le monde du journalisme, mais aussi pour madame de Bargeton : « En un moment, Lucien et Louise avaient repris leurs illusions sur eux-mêmes ».125 Il est seulement durant la dernière scène du roman entier, où il choisit de prendre un dernier essai à percer Paris, où Balzac semble confirmer, après tout ce qui s'est passé, qu'il pense qu'il peut encore réussir à la grande ville.126

Mais pourquoi Lucien ne perd-il pas ses illusions définitivement ? Pourquoi refuse-t-il d'apprendre ? Lucien n'est pas le héros d'un *Bildungsroman* car il refuse d'accepter ce que sa désillusion implique : un retour à sa famille, en province. Il préfère préserver ses illusions car il les lui faut pour accomplir son rêve parisien. Il semble qu'il fasse tout son possible pour les garder : « Il est difficile, répondit Lucien en revenant chez lui, d'avoir des illusions sur quelque chose à Paris. »127 Peu importe combien de fois il voit le mal, ou même fait du mal, il doit récupérer ses idées romantiques, car il ne pourrait pas vivre avec lui-même s'il assumait

121 *Ibid.*, p. 599.

122 *Ibid.*, p. 513.

123 *Ibid.*, p. 575.

124 *Ibid.*, p. 296, 331, 354.

125 *Ibid.*, p. 397.

126 Seulement la suite, *Splendeurs et misères des courtisanes*, dans laquelle Lucien se suicide, semble finalement représenter la perte définitive.

127 BALZAC, *op. cit.*, p. 381.

la vérité du monde et de lui-même.

Dans le but de rester à Paris, mais tout de même en bonne foi, il semble utiliser le concept fameux de Coleridge d'un « willing suspension of disbelief ».128 Selon cette idée de la théorie de la littérature, les spectateurs ou lecteurs, sachant qu'ils reçoivent de la fiction, suspendent néanmoins ce savoir pour jouir et profiter de l'expérience littéraire. Par analogie, pour Lucien, Paris est le théâtre, et même « le seul théâtre où il puisse se produire » : « Ici, écrit-il, vraiment, tout est spectacle ».129 Mais si Paris est la scène, il s'ensuit que Lucien est acteur, et ceci est un rôle qu'il prend au sérieux, même jusqu'à la fin du roman lorsqu'il retourne en province : « Le curé ne savait pas que, depuis dix-huit mois, Lucien s'était tant de fois repenti, que son repentir, quelque violent qu'il fût, n'avait d'autre valeur que celle d'une scène parfaitement jouée **et jouée encore de bonne foi !** »130 Ce paradoxe d'un acteur qui joue en bonne foi résume parfaitement la tension entre illusion et désillusion ressentie par Lucien à Paris et explique sa capacité de retrouver ses idées, presque *ad infinitum*.

Dublin : ni l'illusion, ni la désillusion

Si Paris est un site à la fois d'illusion et de désillusion, Dublin n'est ni site d'illusion ni de désillusion. Dans *Illusions perdues*, on voit tout le processus d'illusions en herbe, d'illusions ruinées et rattrapées, à maintes reprises. Par contre, dans *Dubliners*, ce processus de la désillusion s'est passé avant même l'action des nouvelles, qui sont donc presque sans action. Cela est souligné par les premiers mots même du recueil qui ouvrent la porte à toute la gamme de désespoir qui sera dépeinte : « There was no hope ».131 Si le narrataire cherche une raison pour cet abattement, il devient clair que les deux pouvoirs de l'Église et de l'État sont à blâmer pour cette stagnation à Dublin.

Premièrement, cela est évident dans les noms de rues et d'institutions évoquant l'oppression de la Grande-Bretagne qui fournissent l'arrière-plan physique et psychologique du recueil. Par exemple, les protagonistes de *Two Gallants* commencent leur promenade à Rutland Square et Dorset Street, deux endroits portant les noms de deux lords lieutenants d'Irlande (du 4e duc de Rutland et du 1er duc de Dorset), un poste qui était l'agent et le

128 COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, Princeton University Press, 1983. Il est à noter que « poetic faith » décrit précisément comment Lucien considère Paris.

129 BALZAC, *op. cit.*, p. 145, 219. D'ailleurs, « Le théâtre, ce premier amour de tous les esprits poétiques, fascina Lucien » et il le croit l'endroit d'apprentissage : « on apprend plus de choses en conversant au café, au théâtre pendant une demi-heure qu'en province en dix ans ». *Ibid.*, p. 224 et 219.

130 *Ibid.*, p. 461.

131 JOYCE, James, *op. cit.*, p. 7.

représentant du roi ou de la reine de Grande-Bretagne en Irlande. Ensuite ils passent devant Trinity College, l'université qui historiquement n'a réservé ses postes de professeur aux Protestants et où l'Église catholique romaine a interdit aux Catholiques d'étudier sans autorisation spécifique. Puis ils empruntent Nassau Street, ainsi nommé à cause de Guillaume III d'Orange-Nassau (un protestant ardent), et Kildare Street, où se trouve Kildare Street Club, le Gentlemen's Club des Anglo-Irlandais. Après être passés par l'hôtel de luxe de Shelbourne, qui met en lumière leur pauvreté, ils prennent Merrion Square, la place au cœur des Anglo-Irlandais à Dublin. Finalement ils se retrouvent à Ely Place, cul-de-sac qui les coince sans issue, et qui semble être la conséquence logique d'un tel chemin pour de tels hommes, catholiques et pauvres. Ils sont des tricheurs, mais Joyce démontre comment ils ont été trompés par l'histoire de la domination de leur propre ville.

Des références à l'Église fonctionnent également comme signes de l'oppression subie par les Dubliners. Cela est évident du début du recueil, dans la figure de Father Flynn, qui est devenu fou et est mort. Le calice cassé agit comme symbole de la perte de pouvoir ecclésiastique, pourtant, ce qui est plus bouleversant est le fait que le « idle chalice » « contained nothing ».¹³² Non seulement Joyce suggère-t-il que l'Église est en chute en Irlande, il suggère aussi qu'elle était toujours une imposture. *Grace* développe ce thème, premièrement dans la figure de Father Purdon, qui partage son nom avec l'une des rues les plus malfamées du quartier rouge de Dublin. Il y a un « distant speck of red light which was suspended before the high altar » qui semble renforcer la suggestion de prostitution au sein de l'Église.¹³³ Ces indices sont augmentés au dénouement de la nouvelle, où le prêtre tire une comparaison entre les péchés et les fonds :

But one thing only, he said, [Jesus Christ] would ask of his hearers. And that was: to be straight and manly with God. If their **accounts tallied** in every point to say: "Well, I have **verified my accounts**. I find all well."
But if, as might happen, there were some discrepancies, to admit the truth, to be frank and say like a man:
"Well, I have **looked into my accounts**. I find this wrong and this wrong. But, with God's grace, I will rectify this and this. **I will set right my accounts**."¹³⁴

Cette corruption de l'évangile n'étonne pas les personnages de la nouvelle, qui sont habitués à la perversité et à la corruption de l'Église. Il devient clair que l'Église, comme le calice, ne contient rien pour les Dubliners, et il est le symbolisme suggestif qui transmet ce message de

¹³² *Ibid.*, p. 17.

¹³³ *Ibid.*, p. 195. Noter les similarités entre les analogies de prostitution utilisées par Balzac (le journalisme - abordé plus haut) et par Joyce (l'Église).

¹³⁴ *Ibid.*, p. 198.

désespoir. Pourtant, il est à noter que dès le début de *Dubliners*, aucune illusion n'existait concernant ni l'État ni l'Église.

Pas d'issue dans *Dubliners*

S'il y a de la désillusion à Dublin, elle n'est jamais à propos de la ville elle-même, mais plutôt de la possibilité de quitter la ville. Dans *Eveline*, *A Little Cloud*, *An Encounter* et *Araby*, les protagonistes rêvent de ce qu'il y a au-delà de Dublin, mais ces rêves sont brutalement écourtés. Dans les deux premières, Eveline et Little Chandler ne réussissent pas à quitter la ville et dans les dernières, les protagonistes parviennent à arriver - pourtant seulement à la banlieue, et ils y sont brutalement déçus. On examinera *An Encounter* en profondeur pour comprendre cette déception.

Le commencement de la nouvelle évoque le rêve enfantin du *Wild West*, avec toutes ses connotations connues d'excitation et d'évasion : « The adventures related in the literature of the Wild West [...] opened doors of escape » ; « I began to hunger again for wild sensations, for the escape which those chronicles of disorder alone seemed to offer me ». ¹³⁵ Même à son jeune âge, le narrateur (sans nom) semble parfaitement conscient de l'impasse de Dublin : « real adventures, I reflected, do not happen to people who remain at home: they must be sought abroad ». ¹³⁶ Quand il sèche les cours avec Mahoney (son camarade de classe) en cherchant une aventure, les deux garçons ne trouvent que des déceptions : ils croisent d'autres garçons, mais ils sont trop petits pour jouer avec eux ; leur jeu ensemble est un échec (« it was a failure because you must have at least three ») ; Mahoney pourchasse un chat, mais il s'échappe dans un champ. La désillusion de leur soi-disant aventure semble confirmée : « The sun went in behind some clouds and left us to our jaded thoughts and the crumbs of our provisions. » ¹³⁷

C'est à ce moment que les garçons trouvent leur soi-disant aventure, mais ce n'est pas celle qu'ils cherchaient. Au début de leur journée, le protagoniste a examiné les yeux des marins étrangers pour voir s'ils étaient verts, « for I had some confused notion... », mais ce qu'il pensait des yeux verts n'est jamais éclairé. ¹³⁸ Peut-être qu'ils représentent l'Irlande celtique et pure, le mystère ou la différence. À la fin, les garçons trouvent les yeux verts, mais ils sont profondément troublants, puisqu'ils appartiennent à l'homme étrange qui devient de

¹³⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 22 et 23.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 23.

plus en plus inapproprié et menaçant en parlant encore et encore de relations sexuelles et de sa fantaisie de fouetter Mahoney. Cette dégradation répétée, venant de l'homme aux yeux verts, pourrait symboliser le délabrement sordide de l'Irlande, où rien ne peut s'épanouir. Le protagoniste détourne ses propres yeux à la vue de cette abjection.

De cette manière, il y a dans *Dubliners* des personnages conscients de la possibilité d'évasion, ou en d'autres termes, des gens illusionnés. Pourtant il n'y a personne qui réalise son aventure, car chaque habitant de Dublin est sujet à l'hégémonie coloniale et à l'oppression religieuse qui empêchent l'épanouissement de toute potentialité. Le pire est qu'il n'y aucune vision d'une vie heureuse, bien vécue, et aucune incarnation d'un monde possible dans lequel les rêves sont réalisés. Les *Dubliners* n'ont plus d'illusions ni par rapport à leur propre ville, ni en ce qui concerne l'évasion. Ce qui est plus inquiétant encore, c'est qu'il n'y a pas de vie alternative, même à l'horizon, pour les habitants de Dublin. Un élément presque existentiel donc entre le recueil, qui est dépourvu de tout espoir. Toute idée d'échapper, de voyager et se libérer, toute notion d'une Irlande rurale, idéalisée et ranimée comme le proposait l'Irish Literary Revival, toute utopie, soit rétrospective soit prospective, est absente.

The Dead, la dernière nouvelle de *Dubliners*, confirme ce désespoir total dans son rappel constant de la mort spirituelle qui imprègne Dublin. De cette manière il semble que le recueil entier soit orienté vers cette mort. *Lily*, le nom d'un personnage aussi bien que de la fleur des enterrements en Irlande, est le premier mot de la nouvelle ; les vieilles tantes font la même fête depuis d'innombrables années ; la figure morte de Michael Furey, adolescent de Galway (l'ouest idéalisé d'Irlande) hante la femme de Gabriel ; et il se termine avec l'image de la neige « falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead ».¹³⁹ Cette dernière phrase du recueil soulève des interprétations infinies, pourtant quoi qu'il en soit, l'évocation de l'univers entier, du noir et du froid, et de toute humanité, vivante ou morte, ouvre l'horizon, mais il n'y a rien à cet horizon qui puisse donner une vision concrète d'un meilleur monde possible.

L'espoir d'une vie meilleure dans *Illusions perdues*

En revanche, dans *Illusions perdues*, l'image d'une meilleure vie qui est toujours une possibilité suggère que même si Lucien pourchasse les fausses illusions, il aurait pu

¹³⁹ *Ibid.*, p. 256.

néanmoins choisir un chemin différent. Cette meilleure vie est réalisée et vécue non seulement hors Paris, mais aussi au sein de la grande ville.

La première antithèse à la vie parisienne de Lucien est le Cénacle. Celui-ci est composé des scientifiques, écrivains et artistes d'une grande rigueur morale ; les connotations religieuses du nom invoquent une conviction de la différence entre le bien et le mal, un système de valeurs distinct de celui de la société et une promesse de salut. Ce groupe hétéroclite d'intellectuels, récurrent dans *La Comédie Humaine*, offre l'unique refuge à Lucien : « dans le désert de Paris, Lucien trouva donc une oasis rue des Quatre-Vents ».¹⁴⁰ Guides et phares dans le dédale parisien, les membres du Cénacle représentent manifestement une autre vie possible. Ainsi Lucien hésite à maintes reprises entre Lousteau et d'Arthez :

Il ne se savait pas placé entre deux voies distinctes, entre deux systèmes représentés par le Cénacle et par le Journalisme, dont l'un était long, honorable, sûr ; l'autre semé d'écueils et périlleux, plein de ruisseaux fangeux où devait se croter sa conscience. Son caractère le portait à prendre le chemin le plus court, en apparence le plus agréable, à saisir les moyens décisifs et rapides. Il ne vit en ce moment aucune différence entre la noble amitié de d'Arthez et la facile camaraderie de Lousteau.¹⁴¹

Même si Lucien n'opte pas pour le chemin honorable, ce qui est frappant c'est le fait qu'à Paris, il existe encore une vision, concrète et présente, d'une autre vie (ce qui n'est certainement pas le cas à Dublin). Le narrateur ne laisse planer aucun doute sur ce thème : « L'Envie, cet horrible trésor de nos espérances trompées, de nos talents avortés, de nos succès manqués, de nos prétentions blessées, leur était inconnue » ; « leurs yeux vifs et brillants déposaient d'une vie sans souillures ».¹⁴²

L'autre incarnation du bien dans *Illusions perdues*, est la vie d'Ève et de David, dont le mariage est ainsi tout à fait naturel. Bien qu'il soit vrai que la société noble de province chez Balzac évoque la petitesse, l'entropie et la nécrose, le couple, appartenant à l'Houmeau au lieu de la ville haute, témoigne d'une générosité et d'un altruisme remarquable. David et Lucien sont les deux poètes, mais « l'un des deux aimait avec idolâtrie, et c'était David ».¹⁴³ Ève, « la sainte créature », est même plus dévouée à Lucien.¹⁴⁴ Au début du roman, lorsque Lucien rentre de sa lecture de poésie humiliante chez madame de Bargeton, « il crut voir, au clair de lune, Ève et David assis sur une solive au bord de la rivière, près d'une fabrique ».¹⁴⁵ Cette vision onirique, qui est presque une apparition, semble suggérer une voie différente à

¹⁴⁰ BALZAC, *op. cit.*, p. 243.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 269.

¹⁴² *Ibid.*, p. 241 et 242.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 82.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 99.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 142.

celle qu'il choisira. Il suggère, dans les vies réellement vécues par Ève et David, qu'une vie simple, rustique et familiale peut fournir au poète tout ce qu'il cherche.

Conclusion

La façon dont Balzac et Joyce interprètent leur engagement au Réalisme a une influence profonde sur leurs portraits des illusions concernant la ville. Comme les choix narratifs qu'on a abordés au premier chapitre, leur compréhension de leurs rôles comme écrivains n'est pas seulement une question esthétique, il touche à leurs idées par rapport à la métropole.

Quant à Balzac, son réalisme comprend un devoir de dire autant que possible, de cataloguer, interpréter, informer - de manière comparable aux encyclopédistes du siècle précédent. Ce mode d'écriture correspond à sa vision de Paris, qui, comme capitale culturelle et politique du XIXe siècle, au début de l'industrialisation, est au centre de tout. Il s'ensuit que tout se passe à Paris, l'illusion et la désillusion.

Quant à Joyce, le réalisme le force à laisser des vides, car il y a des vides dans sa connaissance et sa compréhension du monde, qui a perdu sa conviction. Son mode d'écriture correspond à sa vision de Dublin qui n'incarne en rien la promesse de Paris. Périphérique, colonisée, étourdie par les effets de l'industrialisation et dupée par l'Église, elle est une ville qui ne peut plus être un site d'illusion.

Il conviendrait de dire qu'il y a toujours une possibilité pour Lucien d'échapper au cercle vicieux de l'illusion et de la désillusion dans lequel il se jette, et que cette possibilité est incarnée par des exemples concrets, non seulement hors de Paris (Ève et David) mais aussi dans la capitale (le Cénacle).

Il conviendrait également de dire qu'il n'y a aucune possibilité similaire pour les Dubliners, même hors de Dublin, et ce fait réduit le monde à un endroit définitivement sans illusion.

Chapitre III : La structure narrative déterminée par les illusions quant au succès

La désillusion implique toujours une idée de la réussite. Même aujourd'hui, les attentes irréalistes ou malavisées du « succès » (qu'elles soient de l'argent, du statut social, de la propriété, ou même de la famille...) sont une source de déception profonde, car elles sont soit trop idéalistes pour être réalisées, soit, si elles sont réalisées, elles n'apportent pas la satisfaction espérée. La prise de conscience d'un échec concernant ces aspirations au succès nécessite des moments de réflexion et, dans le domaine de la littérature, ces moments forment un aspect caractéristique de l'intrigue des récits traitant de ce genre de désillusion. Ainsi *Illusions perdues* et *Dubliners*, tous deux concernés par ce thème, partagent des moments de prise de conscience qui guident et déterminent les récits de façon décisive.¹⁴⁶

Tout d'abord, je détaillerai ce qui constitue « le succès » pour Lucien et pour les Dubliners : Lucien brûle d'envie débridée à grande échelle tandis que les rêves des Dubliners sont largement apprivoisés ou rabougris par la paralysie générale de leur ville. Puis, j'analyserai l'échec commun aux deux œuvres, selon le schéma de Claude Bremond concernant la logique du récit.¹⁴⁷ Le cadre de Bremond révélera la façon dont l'action (même si infructueuse) est au cœur des *Illusions perdues* tandis que *Dubliners* reste dans une virtualité éphémère. Ensuite, j'examinerai comment les moments de la reconnaissance de l'impossibilité de la réussite (autrement dit, les moments de la désillusion) prennent des formes différentes chez les deux auteurs. Dans *Illusions perdues*, où l'action et l'intrigue prennent une place centrale, la notion de *l'anagnorisis*, fondamentale pour la tragédie selon Aristote, sera utile pour caractériser la désillusion de Lucien. En contraste, les moments de désillusion dans *Dubliners* sont équivoques quant à la forme de l'épiphanie. Je définirai l'épiphanie joycienne, son moment de prise de conscience, en prétendant qu'au lieu de mener au dénouement clos du récit, elle ouvre la possibilité du réenchantement du monde.

Les premières réussites chez Lucien

L'avidité insatiable de succès chez Lucien est si centrale aux *Illusions perdues* que sans elle le roman n'aurait pas d'intrigue. Les parallèles faustiens ressortent dans la façon dont

¹⁴⁶ Pour une compréhension approfondie des manières dont le contenu influence la forme littéraire, voir : BREMOND, Claude, LANDY, Joshua et PAVEL, Thomas, *Thematics: New Approaches*, Albany, State University of New York Press, 1995. « Structuralization of content is axiomatic; content in literature is structured and cannot be studied independently of its structuring », p. 91.

¹⁴⁷ BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

il désire l'argent (« un Eldorado lui apparut avec sa robe d'or, la tête ceinte de pierreries royales »), le statut social (« il se promettait de tout sacrifier pour demeurer dans la haute société » ; il « fut désolé de voir dans cette union [entre David et Ève] un obstacle de plus à ses succès dans le monde »), la renommée (« Lucien se portait avec ardeur vers la gloire littéraire ») et les femmes (premièrement la « noble » Louise, ensuite la courtisane Coralie).¹⁴⁸ Sa notion de « succès » comporte donc tous les éléments interconnectés de l'offre du diable, qui concernent la tentation du monde et de la chair.

Les comparaisons avec Faust portent également sur le mal et l'intensité de son désir et, comme déjà noté à la fin du chapitre I, Lucien est présenté comme un ange déchu : le narrateur évoque le péché originel quand Lucien « mordit à la pomme du luxe aristocratique et de la gloire » ; Lucien commet une sorte de parricide symbolique quand il renie son père en adoptant le nom de sa mère (avec la particule) ; il est dans l'égarement quand il rejette le Christ, « dévoré par la misère et poussé par l'ambition, il feignit de ne pas voir son frère du Cénacle » ; il est dépeint comme enivré par « la fumée des succès » et corrompu par « son amour-propre [qui] a si bien grandi dans le boudoir de madame de Bargeton ». ¹⁴⁹ Le succès devient une exigence existentielle pour lui (« Mon Dieu! pourquoi suis-je ici? mais je triompherai! ») et donc il se transforme en un vrai Machiavel : « il jura d'apporter aux pieds de sa dame une couronne, fût-elle ensanglantée; il la conquerrait à tout prix, *quibuscumque viis* ». ¹⁵⁰ Ce sentiment est confirmé à la fin du roman quand l'abbé espagnol, Carlos Herrera, (pseudonyme de Jacques Collin, alias Vautrin) lui remarque : « chez vous, le succès est la raison suprême de toutes les actions, quelles qu'elles soient ». ¹⁵¹ La pente de succès est glissante et pour Lucien, « la réussite », grandiose et déréglée, devient sa raison d'être.

La quasi-absence de rêves chez les Dubliners

Par contraste, « la réussite » désirée par les Dubliners est bien maigre. Quant à l'argent, les protagonistes de *Two Gallants* semblent être ravis avec une seule pièce de monnaie ; quant à la renommée, Mrs Kearny dans *A Mother* cherche la louange de sa fille dans le concert minable de la *Irish Revival* ; quant au statut social, la mère dans *The Boarding House* voudrait juste marier sa fille afin d'éviter la disgrâce. En comparaison avec les rêves

¹⁴⁸ BALZAC, Honoré de, *op. cit.*, p. 178, 142, 153 et 78.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 107, 258, 144,

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 213, 107.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 593. Ici, il convient de remarquer que Vautrin est le plus célèbre des personnages revenants dans la *Comédie humaine*. Il faut aussi s'interroger sur si Joyce était influencé par cet aspect innovateur de l'œuvre balzacienne. Plusieurs personnages de *Dubliners* (tels que Bob Doran et Lenehan) réapparaissent dans *Ulysse*.

de Lucien qui sont babyloniens dans leur échelle et leur orientation, les désirs et les espérances des Dubliners sont singulièrement modestes. La seule vision dans tout le recueil d'une vie réussie est celle de Lenehan dans un moment de réflexion solitaire. Elle est humble et sobre :

He was tired of knocking about, of pulling the devil by the tail, of shifts and intrigues. He would be thirty-one in November. Would he never get **a good job**? Would he never have **a home of his own**? He thought how pleasant it would be to **have a warm fire** to sit by and **a good dinner** to sit down to. [...] He might yet be able **to settle down** in some snug corner and live happily if he could only come across some **good simple-minded girl with a little of the ready**.¹⁵²

La renommée, la fortune et le ravissement sont hors de question ; Lenehan semble vouloir simplement pouvoir travailler, posséder un domicile, se marier et joindre les deux bouts. Sa fatigue contraste vivement avec l'énergie dévorante de Lucien.

À part Lenehan, les personnages dans *Dubliners* semblent incapables d'envisager la réussite, ce qui est clair dans la façon dont plusieurs entre eux (*An Encounter, Eveline, A Little Cloud, After the Race*), rêvent de quitter la grande ville, mais n'arrivent pas à formuler une vision de leurs ambitions. Sans doute, ils gardent des espérances de partir, mais si on utilise les termes d'Isaiah Berlin, ils rêvent d'une liberté négative (ils désirent l'absence de contraintes, d'empêchements et d'oppression par la ville) plutôt qu'une liberté positive (ils ne savent pas rêver de se réaliser, de devenir autonome, de s'épanouir).¹⁵³ Il n'y a aucune allusion ni à une profession désirée, ni à une gloire cherchée, ni à une fortune amassée. Les Dubliners rêvent presque uniquement de s'enfuir, mais ils ne sont pas capables d'imaginer le succès à la manière de Lucien, sûrement parce que Dublin, centre de paralysie, les étouffe.

De l'éventualité à l'achèvement

Quelle que soit l'ampleur des ambitions, tout rêve nécessitera de l'action pour son achèvement. Il conviendra donc de se pencher sur la suite des ambitions nourries par les personnages. Est-ce qu'ils agissent pour atteindre leur rêve ? Est-ce qu'ils réussissent dans ce but ? Une analyse de la structure des deux œuvres révélera les façons dont Balzac et Joyce présentent la réussite - et l'échec.

L'étude du sémiologue Claude Bremond, qui a suivi la voie ouverte par Vladimir Propp sur la composition des contes de fées russes, nous sera utile ici. Bremond a identifié

¹⁵² JOYCE, James, *op. cit.*, p. 62.

¹⁵³ Pour cette idée influente concernant la distinction entre ces deux types de liberté, voir : BERLIN, Isaiah, *Four Essays on Liberty*, London, Oxford University Press, 1969.

: « tous ses personnages sont doués de l'ardeur vitale dont il était animé lui-même ».155 Cela peut expliquer la surabondance d'action de Lucien.

Il est aussi possible de comprendre ce constant passage à l'acte si on voit que le monde de Lucien est plein de potentialités. Pierre Barbéris, spécialiste de Balzac, décrit l'incroyable optimisme qui imprègne toute l'œuvre balzacienne :

[Chez Balzac], l'individu et ses exigences ont encore un sens, une valeur et n'ont pas encore commencé à être dérisoires ; parce que **l'univers et le réel sont encore promis, et non encore seulement infligés** ; parce que l'âme n'est pas encore veuve ; parce que l'homme se sent encore valablement **engendré et capable d'engendrer**, parce qu'il a pour père non les bourgeois de Louis-Philippe ou les fusilleurs de 48 et de 51 mais les hommes qui avaient fait la révolution et le Code Civil, **ouvert toutes grandes les portes d'un avenir, non renfermé la trappe sur les rêves**.156

La référence à l'univers qui est promis, et non imposé, rappelle les deux concepts de liberté abordés plus haut, car les personnages balzaciens ne jouissent pas seulement d'une liberté négative (une absence de contraintes puisque l'univers n'inflige pas à eux), mais aussi de la liberté positive (une opportunité de se réaliser puisque les portes sont ouvertes à eux). Lucien peut toujours passer à l'acte car il est libre et son univers est plein de possibilités. De plus, Barbéris évoque le contexte politique de Balzac, qui s'applique également à Lucien. Il s'agit de plusieurs hommes d'action avec des immenses espoirs qui n'hésitent pas de s'engager.

Pour le moment, donc, le monde est à Lucien, et d'une part, il réussit dans son rêve parisien de façon frappante : « Le succès enflait les voiles de son esquif, il avait à ses ordres les instruments nécessaires à ses projets : une maison montée, une maîtresse que tout Paris lui envoyait, un équipage, enfin des sommes incalculables dans son écritoire ».157 Suivant les traces de César et évoquant les parallèles politiques de ce genre de succès, il proclame même « je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu ! ».158

D'autre part, les avertissements constants du narrateur présagent son naufrage spectaculaire et donc l'achèvement de ses actes n'a pas le dernier mot. Pour le narrateur, il est clair que la débâcle de Lucien est analogue à l'histoire de l'héroïsme en France : « Tout homme, à moins d'être né riche, a donc ce qu'il faut appeler sa fatale semaine. Pour Napoléon, cette semaine fut la retraite de Moscou. »159 Ses intentions tournent au vinaigre, comme les idéaux de la Révolution : « Les Français ont inventé, en 1793, une souveraineté

155 BAUDELAIRE, Charles, *Baudelaire journaliste : articles et chroniques. Choisis et présentés par Alain Vaillant*, Paris, GF Flammarion, 2011, p. 189.

156 BARBÉRIS, Pierre, *op. cit.*, p. 19.

157 BALZAC, *op. cit.*, p. 382.

158 *Ibid.*, p. 574.

159 *Ibid.*, p. 432.

populaire qui s'est terminée par un empereur absolu. »¹⁶⁰ Même l'abbé Herrera fait référence à l'histoire récente d'héroïsme politique qui a compromis toute une génération : « C'est le défaut des Français dans votre époque. Ils ont été gâtés tous par l'exemple de Napoléon. Vous donnez votre démission parce que vous ne pouvez pas obtenir l'épaulette que vous souhaitez... »¹⁶¹

Il est également clair que l'inachèvement final des actes de Lucien est inévitable. Le narrateur le sait, comme ses proches. Premièrement, il est inéluctable à cause de la nature du succès dans la grande ville : « À Paris surtout, le succès tue le succès ». ¹⁶² Deuxièmement, il est certain car de telles espérances mènent forcément à la désillusion : « en excitant son ambition, ne l'avez-vous pas imprudemment voué à de grandes souffrances ? », demande David à Ève. ¹⁶³

Les Dubliners : le manque de succès ou le non-passage à l'acte

Tandis que Lucien n'a pas manqué une seule occasion de passer à l'acte pour achever son succès (même s'il n'a finalement pas réussi), le passage à l'acte n'est pas du tout fréquent dans *Dubliners*, qui est caractérisé non seulement par l'inachèvement, mais aussi par l'inaction. Tout d'abord, l'achèvement ou la réalisation des buts ne peuvent être trouvés que dans deux nouvelles, *Two Gallants* et *The Boarding House* et, comme déjà noté plus haut, la soi-disant réussite des protagonistes de ces nouvelles n'est pas du tout convaincante. Même si les buts sont accomplis, il convient de se demander si gagner une seule pièce de monnaie par la tromperie ou piéger un homme dans un mariage non souhaité constitue « la réussite ». De cette manière, les seuls « succès » du recueil, où un protagoniste passe l'acte et achève un but, sont pitoyables et peu réjouissants.

Ensuite, il y a des nouvelles où les protagonistes passent à l'acte, mais où cet acte reste inachevé. Quatre nouvelles font clairement partie de cette catégorie : dans *An Encounter*, le narrateur quête une aventure du Wild-West, mais il trouve le mauvais type dans un vieil homme sordide ; dans *Araby*, le protagoniste cherche un cadeau à la foire, mais il arrive trop tard et d'ailleurs, la foire n'est pas le bazar d'Orient de son imagination ; dans *A Mother*, Mrs Kearny finit humiliée quand elle quitte le concert sans paiement pour sa fille ; dans *Grace*, les amis de Mr Kernan le convainquent à assister à une retraite catholique pour

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 592.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 591.

¹⁶² *Ibid.*, p. 407.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 144.

se repentir de son alcoolisme, mais l'Église est corrompue. Il est clair que chaque sentiment de réussite dans ces nouvelles est miné par ce que Dublin peut offrir à ses habitants : un pédophile, un faux bazar, la tricherie et la corruption. Tandis que les portes de Paris sont béantes à Lucien, celles de Dublin sont résolument fermées à ses habitants à cause de la nature miteuse de la ville.

Plus troublant encore, pourtant, sont les nouvelles qui ne semblent avoir aucune action, peu importe l'achèvement des actes. Cette inaction peut être considérée comme conséquence directe de ce que Joyce a nommé la paralysie générale de la ville. Parmi les nouvelles sans action, on trouve : *The Sisters* (le narrateur est un observateur passif qui ne fait que relater les conversations de ses aînés) ; *Eveline* (elle abandonne ses intentions de s'échapper de Dublin avec son amant, en dépit de l'abus de son père) ; *A Little Cloud* (Little Chandler n'écrit aucune poème, malgré ses rêves, et il ne suit pas l'exemple de son ami Gallaher, qui était parti pour Londres) ; *Counterparts* (Farrington n'échappe pas à son cercle vicieux de l'alcoolisme et de la violence) ; *Clay* (Maria n'arrive pas à se marier, et il est suggéré qu'elle ne le fera jamais) ; *A Painful Case* (Mr. Duffy ne poursuit pas une liaison avec Mrs. Sinico, malgré leur affection mutuelle) ; *Ivy Day* (les personnages ne font que parler dans l'ombre des héros disparus de l'histoire politique irlandaise). De cette manière, la moitié des nouvelles traitent d'une inaction profonde, qui imprègne l'œuvre comme la ville.

L'obscurité politique d'*Ivy Day* était déjà abordée au Chapitre I ; il est évident que chez Joyce, comme chez Balzac, il y a une forte conscience des héros du passé des divers mouvements pour l'indépendance tels que Robert Emmet, rebelle romantique exécuté en 1803, Daniel O'Connell appelé « the liberator », et Charles Stewart Parnell, the « uncrowned king » du mouvement Home Rule. Les immenses espoirs ressentis par les Français à l'époque de Balzac sont sans doute comparables à ceux des Irlandais, qui, dans *Dubliners*, désirent ardemment qu'un tel héros les fasse une nation indépendante. La façon dont les hommes politiques peuvent éveiller toute une nation est même décrite par Balzac lui-même, qui était très conscient des parallèles irlandais : « En somme, voici quel jeu je joue, quatre hommes auront eu une vie immense : Napoléon, Cuvier, O'Connell, et je veux être le quatrième. Le premier a vécu de la vie de l'Europe [...] le troisième s'est incarné un peuple ».164 Pourtant, dans *Dubliners*, tout héros est soit mort soit déshonoré, et il est donc évident que la paralysie générale de la ville est une conséquence des rêves morts et enterrés des espoirs politiques de la ville.

164 BALZAC, Honoré de, et PIERROT, Roger (éd.), *op. cit.*, p. 374.

Le manque d'action qui est central à l'œuvre produit un effet profondément troublant chez le narrataire, mais il rend également les nouvelles difficiles à résumer, comme Hugh Kenner l'a remarqué : « The plots of the stories are unexpectedly difficult to paraphrase intelligibly ».¹⁶⁵ Il y a une qualité protéiforme de nouvelles, qui parfois ne semblent traiter de rien du tout et souvent nécessitent d'être lues plus qu'une fois pour saisir une signification possible. Le narrataire est laissé avec le sentiment d'avoir manqué quelque chose clé de l'intrigue, mais si on le cherche, on ne trouve que des possibilités ou des indices, et jamais une clarification nette. Cet effet semble avoir été absolument désiré par Joyce, ce qui est évident dans ses modifications du texte. Dans *The Boarding House*, par exemple, il a supprimé plusieurs phrases car il les considérait trop explicites.¹⁶⁶ Joyce semble suivre l'exemple de Flaubert dans son refus de conclure : « j'observe beaucoup et je ne conclus jamais, moyen infaillible de ne pas se tromper ».¹⁶⁷ Presque toutes les nouvelles se terminent de manière inattendue, sans résolution. L'inachèvement, dans la majorité des cas, est dû à l'inaction, ou dans les termes de Bremond, au non-passage à l'acte, qui définit le recueil.

La désillusion de Lucien : l'anagnorisis décisive

L'inachèvement est forcément accompagné par la reconnaissance de cet échec, qui est une source principale de désillusion. Pourtant le caractère de cette prise de conscience diffère profondément entre *Illusions perdues* et *Dubliners*, à cause des différences d'action ou d'inaction centrales aux œuvres. Ainsi, les moments de désillusion prennent des formes distinctes chez les deux auteurs.

Bien qu'*Illusions perdues* soit un roman du XIXe siècle, il comprend plusieurs éléments constitutifs du genre tragique comme décrit par Aristote dans la *Poétique*. Premièrement, il y a la priorité de l'action. Selon Aristote, « le principe, est si l'on peut dire l'âme de la tragédie, c'est l'histoire ; les caractères viennent en second ».¹⁶⁸ Autrement dit, ce ne sont pas les personnages, les sentiments ou la présentation qui compte le plus, c'est l'action : « La tragédie est la représentation non d'hommes, mais d'action, de vie et de bonheur (le malheur aussi réside dans l'action), et le but visé est une action, non une qualité ».¹⁶⁹ Cette description semble pertinente aussi pour *Illusions perdues*, roman dont l'intrigue est

¹⁶⁵ KENNER, Hugh, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹⁶⁷ FLAUBERT, Gustave, *op. cit.*, p. 179.

¹⁶⁸ ARISTOTE, *La poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 57 (50a 38).

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 55 (50a 15).

plausiblement l'élément le plus important. En outre, pour Aristote, « la tragédie est l'imitation d'une action grave, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue ».170 Les actes de Lucien sont sans doute graves, il les fait jusqu'au bout, et leur ampleur est considérable.

(Ceci contraste fortement avec *Dubliners*, où les nouvelles souvent traitent d'actions banales, incomplètes et parfois sans conséquence et les conclusions se limitent à « une qualité ».)

Barbérís remarque qu'il n'y a pas de monologue de Lucien, un fait qui peut également souligner l'accent mis sur l'action au lieu de l'individu.171 Cette idée rappelle encore Aristote : « Le caractère, c'est ce qui est de nature à manifester un choix qualifié ; aussi n'y a-t-il pas de caractère dans les paroles qui ne mentionnent absolument pas ce que choisit ou évite celui qui parle ».172 Conformément à la tragédie, le narrataire arrive à connaître Lucien par ses actions, pas par ses mots.

Deuxièmement, les moments de reconnaissance sont les moments-clefs du genre tragique : « ajoutons que ce qui exerce la plus grande séduction dans la tragédie, ce sont des parties de l'histoire : les coups de théâtre et les reconnaissances ».173 Bien qu'il soit vrai que Lucien oscille constamment entre l'illusion et la désillusion (comme nous l'avons discuté au chapitre 2), il est indéniable qu'il vit un moment définitif de prise de conscience, une *anagnorisis* selon le terme grec donné par Aristote, lorsqu'il se rend compte finalement de la réalité de ses circonstances. Ce moment où il ne nourrit plus des illusions concernant ni lui-même ni le monde est dramatique et tragique, surtout dans la manière dont il évoque la pitié :

Eh ! bien, je suis l'être fatal de notre famille. Le cœur plein de tendresse, j'agis comme un ennemi. A tous vos dévouements, j'ai répondu par des maux. Quoique involontairement porté, le dernier coup est de tous le plus cruel. Pendant que je menais à Paris une vie sans dignité, pleine de plaisirs et de misères, prenant la camaraderie pour l'amitié, laissant de véritables amis pour des gens qui voulaient et devaient m'exploiter, vous oubliant et ne me souvenant de vous que pour vous causer du mal, vous suiviez l'humble sentier du travail, allant péniblement mais sûrement à cette fortune que je tentais si follement de surprendre. Pendant que vous deveniez meilleurs, moi je mettais dans ma vie un élément funeste. Oui, j'ai des ambitions démesurées, qui m'empêchent d'accepter une vie humble. J'ai des goûts, des plaisirs dont la souvenance empoisonne les jouissances qui sont à ma portée et qui m'eussent jadis satisfait. O ma chère Ève, je me juge plus sévèrement que qui que ce soit, car je me condamne absolument et sans pitié pour moi-même. 174

Son langage hyperbolique (fatal ; ennemi ; funeste ; je me condamne), avec ses antithèses saisissantes (dévouements/maux ; plaisirs/misères ; humble/fortune ; péniblement/follement),

170 *Ibid.*, p. 53 (49b 24).

171 BARBÉRIS, Pierre, *op. cit.*, p. 381.

172 ARISTOTE, *op. cit.*, p. 57 (50b 8).

173 *Ibid.*, p. 55 (50a 29).

174 BALZAC, *op. cit.*, p. 580.

soulignent l'étendue de sa lucidité. Pourtant, ces aspects n'excluent pas une certaine rationalité de sa pensée, qui reconnaît sans doute la source de ses malheurs : ses ambitions démesurées, autrement dit, ses illusions concernant le succès. De cette manière, ce moment (presque) définitif du roman semble être irrévocable.

Bien sûr, *Illusions perdues* n'est pas une tragédie grecque et donc il ne faut pas s'étonner quand Lucien arrive à retrouver ses illusions concernant la grande ville, après être convaincu par l'abbé Herrera. Pourtant, dans la priorité d'action et le moment clé de reconnaissance, Balzac semble approprier ces éléments de la tragédie grecque. De cette manière, le terme d'Auerbach du « Réalisme tragique » est tout à fait pertinent, comprenant les deux genres pour décrire l'amalgame.¹⁷⁵

La désillusion des Dubliners : l'épiphanie ouverte

Il est seulement possible de comparer *Illusions perdues* avec la tragédie grecque grâce à la centralité de l'action et de l'intrigue, qui fournit *l'anagnorisis* inévitable du roman, même si la révélation de cette *anagnorisis* n'a pas le dernier mot (puisque Lucien retourne à Paris...). En revanche, *Dubliners* ne pourrait pas être plus loin de la tragédie archétypique car l'action et l'intrigue sont vraisemblablement les éléments les moins importants du recueil. La création des personnages, le ton, le symbolisme et le mode de narration sont tous bien plus centraux à l'œuvre. Pourtant, il serait erroné de dire que le manque d'action dans *Dubliners* implique un manque de moments comparables à *l'anagnorisis* d'*Illusions perdues*. Au contraire, les moments de prise de conscience sont au cœur de la conception de Joyce de ses nouvelles, notamment dans son concept de l'épiphanie.

Comme presque toute question liée à Joyce, ce concept est assez équivoque, car Joyce a pris le mot du latin ecclésiastique (fête célébrant le Messie venu et incarné dans le monde), et même du grec ancien (apparition soudaine), sans théoriser explicitement comment il s'applique dans son nouveau contexte littéraire. Dans son roman semi-autobiographique, *Stephen Hero*, Joyce décrit l'épiphanie comme « the most delicate and evanescent of moments » que l'homme de lettres doit enregistrer avec soin.¹⁷⁶ Morris Beja, qui a effectué l'étude la plus complète sur la notion d'épiphanie dans son contexte joycien, la définit comme « a sudden or spiritual manifestation, whether from some object, scene, event, or memorable phase of the mind - the manifestation being out of proportion to the significance or strictly

¹⁷⁵ AUERBACH, Erich, *op. cit.*, p. 458.

¹⁷⁶ JOYCE, James, *Stephen Hero*, Binghamton, New Directions, 1944, p. 211.

logical relevance of whatever produces it ».¹⁷⁷ Pour Joyce, on peut dire qu'il s'agit donc d'un moment de révélation spirituelle, déclenché par quelque chose d'apparemment banal.

Il est à noter que même si *l'anagnorisis* de Balzac et l'épiphanie de Joyce partagent l'idée d'un moment d'illumination soudaine sur une vérité, les différences fondamentales entre les deux concepts sont l'étendue et la nature de ces moments. Il est clair que l'étendue requise par Aristote est totalement absente des nouvelles de *Dubliners*, où les détails apparemment insignifiants engendrent des découvertes saisissantes. Au lieu de la faillite écrasante ou la mort tragique qui sont les causes de *l'anagnorisis* dans *Illusions perdues*, l'épiphanie des Dubliners peut être déclenchée par un simple jeu (*Clay, After the Race*) ou une escroquerie mineure (*A Mother, The Boarding House, Two Gallants*). Joyce a même remarqué : « It is my idea of the significance of trivial things that I want to give the two or three unfortunate wretches who may eventually read me ».¹⁷⁸ Quant à la nature de ces moments de reconnaissance, *l'anagnorisis* est quelque chose qui est engendré par action, et il prend une forme rationnelle. L'épiphanie, par contre, est plus spirituelle que rationnelle, comme les origines religieuses du mot le suggèrent.

Dans *Dubliners*, cette illumination spirituelle apparaît comme une lame à double tranchant, juste comme le caractère double de la désillusion elle-même. Dans l'introduction, j'ai remarqué que la désillusion dénote la déception (par définition) et, à la fois, l'espoir qui peut venir d'une vraie conception du monde. Cette dualité est évidente dans *Dubliners*, car, comme Janus (le dieu romain à deux visages, l'un tourné vers le passé et l'autre tourné vers le futur), il est certainement possible d'être en désaccord concernant la « vraie » nature des épiphanies. D'une part, l'épiphanie joycienne marque un moment de manifestation ou de découverte sur une vérité du monde. Cette illumination signale la prise de conscience de l'échec des protagonistes qui n'arrivent à rien achever, et, par conséquence, la désillusion concernant leurs possibilités de succès. D'autre part, l'épiphanie, évoquant la joie de la fête chrétienne, semble signaler les nouvelles possibilités de délivrance qui sont une conséquence presque paradoxale de ces moments.

Cette idée n'est jamais plus évidente que dans *Araby*. La nouvelle entière mène à l'épiphanie finale de l'adolescent (on trouve l'épiphanie plus souvent à la fin des nouvelles), qui a rêvé des délices du bazar oriental : « The syllables of the word *Araby* were called to me

¹⁷⁷ BEJA, Morris, *Epiphany in the Modern Novel*, London, Owen, 1971, p. 18. Cette définition est basée sur un bon nombre de documents, y compris les lettres de Joyce, son premier roman autobiographique, *Stephen Hero*, et l'analyse de son œuvre.

¹⁷⁸ Du journal de Stanislaus Joyce, dans : ELLMANN, Richard, *op. cit.*, p. 169.

through the silence in which my soul luxuriated and cast an Eastern enchantment over me
».179 Il désire y aller pour acheter un cadeau pour son béguin qui inspire des émotions
intenses chez lui : « my body was like a harp and her words and gestures were like fingers
running upon the wires » ; « her name was like a summons to all my foolish blood ».180 Il
arrive trop tard au marché, à cause de l'ivresse de son oncle, et ne trouve qu'un café français
et des accents anglais (au lieu de l'exotisme oriental promis) et un marché sombre sur le point
de fermer. Ce moment, apparemment banal, cède à son épiphanie bouleversante, qui marque
la fin de la nouvelle : « Gazing up into the darkness I saw myself as a creature driven and
derided by vanity; and my eyes burned with anguish and anger. »181

Il est étrange que son épiphanie coïncide avec sa désillusion totale. Il est également
étrange qu'elle ne touche pas à l'égoïsme de son oncle et elle n'est pas donc rationnelle. Il est
aussi étrange qu'il se concentre sur son propre échec moral, car cet échec n'est pas du tout
évident au narrataire. Il est finalement étrange que cet aspect moral semble toucher à la
spiritualité, même la religiosité (« darkness », « creature », « vanity », « anguish »). Cet
étrangeté, couplé à l'intensité inattendue de son émotion étant donné la banalité de la
déception, soulèvent une ambiguïté qui est au cœur des toutes les épiphanies du recueil.

De cette manière, au lieu de mener au dénouement de l'intrigue, comme l'*anagnorisis*
de Balzac ou les tragédies grecques, l'épiphanie chez Joyce ouvre la portée et l'étendue des
nouvelles, restant résolument inquiétante et évasive. Au plan philosophique, son refus de
conclure, cette ouverture aux différentes possibilités de l'interprétation, qui signale une
désillusion totale, désespérée et solitaire, pourrait indiquer l'occasion de la délivrance, comme
les origines du mot « épiphanie » le suggèrerait.182

Conclusion

Dans leurs œuvres, Balzac et Joyce traitent de la désillusion déclenchée par l'échec.
Pourtant, le caractère de cette désillusion ne pourrait pas être plus différent chez un et l'autre.
Les différences touchent surtout aux idées divergentes sur ce qui constitue « le succès » pour
Lucien et pour les Dubliners et celles concernant l'action, qui est présente de manière
frappante dans *Illusions perdues* mais visiblement absente de *Dubliners*.

179 JOYCE, James, *op. cit.*, p. 32.

180 *Ibid.*, p. 31 et 30

181 *Ibid.*, p. 36.

182 Cette interprétation peut être renforcée si on considère les épiphanies à la fin de chaque chapitre de *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Il peut s'agir d'un moment sombre et douloureux aussi bien qu'une affirmation de la vie (notamment dans chapitres 4 et 5).

Tandis que Lucien aspire à devenir incroyablement riche, célèbre et vénéré, les Dubliners ne savent même pas rêver d'une meilleure vie. Il semble que le rêve parisien, même s'il est voué à l'échec, soit trop distant pour les Dubliners, qui sont incapables même d'envisager une liberté affirmative.

Tandis que Lucien réagit à toute impulsion, en réalisant presque toutes ses aspirations, les Dubliners restent notamment passifs, incapables de faire éclore ou même simplement de faire un acte, peu importe son ampleur. Dans le schéma de Bremond, ils suivent l'option « non-passage à l'acte ».

Tandis que Lucien se rend compte de son échec final, de manière indubitable et explicite, les Dubliners subissent un événement profondément indéchiffrable, non seulement dans la banalité de sa cause mais aussi dans ses effets spirituels, qui pourraient ouvrir la voie d'une rédemption possible.

La notion de succès nourrie par Lucien est donc la source de sa désillusion, qui, jusqu'à sa décision finale de remonter à Paris, est totale, rationnelle et causée par l'action. En fort contraste, l'absence de visions de « succès » dans *Dubliners* est la source d'une désillusion bien moins tangible et plus ambiguë. L'épiphanie, au lieu de déterminer le dénouement de façon raisonnable et explicable (comme l'*anagnorisis*), laisse toutes les possibilités d'interprétation ouvertes, y compris un réenchantelement du monde.

Conclusion

Donc, pour rappeler notre question de départ, comment Balzac et Joyce s'approprient-ils le récit de la désillusion ?

Quant à Balzac, *Illusions perdues* n'est pas un modèle de la désillusion, car même si Lucien nourrit mille illusions, il refuse de les abandonner. Même si on considère le moment bouleversant de sa prise de conscience comme la désillusion totale, il arrive à récupérer ses idées en répondant par l'affirmative à l'offre de l'abbé Herrera (Vautrin) de « reconquérir » Paris. Avec tout l'orgueil de Lucifer, il tente d'être comme Dieu. Ainsi, Balzac dépeint un monde où les illusions sont encore tenaces.

En revanche, le point de départ de *Dubliners* n'est pas un jeune homme, plein d'espoirs. Le recueil commence dans un monde où le paradis a déjà été oublié - et les illusions ont déjà été perdues. Même s'il y a des personnages qui arrivent à tenir à leurs illusions, ces sont des idées bornées et des esprits velléitaires qui n'ont rien à faire avec les songes et l'action de Lucien. Avec tout le désespoir d'un exil qui ne se souvient pas de son pays natal, les Dubliners ont accepté leur sort. Pourtant, c'est précisément dans cette acceptation que se trouve la possibilité d'un nouvel espoir. Le phénomène ambigu de l'épiphanie joycienne est donc la clé pour comprendre ce renversement du récit traditionnel de la désillusion.

Le premier thème abordé dans ce mémoire était la relation des protagonistes avec autrui, de leurs premières expériences de contact avec le monde à leurs vies publiques. Dans le cadre de ce thème, j'ai analysé la narration des deux auteurs comme une lentille à travers laquelle le narrataire interprète l'illusion et la désillusion des personnages. Le protagoniste de Balzac, élevé dans la joie familiale parfaitement idéale, a forcément vécu la pire déception hors de ce cocon, du préjugé choquant d'Angoulême à la corruption répugnante du monde journalistique. Le narrateur balzacien, expliquant et jugeant à chaque étape, présente une vision du monde mariée au vieil ordre, où il est toujours possible de maintenir des illusions. Dans *Dubliners*, en revanche, le narrataire entre dans un monde où aucune illusion ne peut être trouvée concernant autrui. Toutes les expériences des êtres humains sont condamnées d'emblée : dès l'enfance à la maturité, il n'y a plus de héros, politiques ou autres. La narration, nue et déroutante, aggrave l'angoisse d'un tel monde, privé d'espoir.

Ensuite, j'ai abordé la présentation de la métropole dans les deux œuvres. Chez Balzac, Paris est l'endroit des chances, pour le mieux comme pour le pire. Son interprétation particulière du Réalisme, fortement affectée par le mélodrame de son Romantisme, a créé une

image de Paris comme le noyau de toute possibilité - et donc de l'illusion comme de la désillusion. Dublin, en revanche, comme le centre de la paralysie, est vide d'illusions. La variante du Réalisme de Joyce, teintée cette fois de Symbolisme, est caractérisée par des lacunes et des ellipses, qui évoquent le presque paradoxe d'une capitale aride. Il est ainsi impossible de nourrir aucun type d'illusion concernant la ville, et les seuls espoirs concevables sont ceux de l'évasion.

Enfin, j'ai considéré le concept de la réussite, qui, dans Balzac, implique de nombreuses aspirations, y compris concernant l'argent, la renommée et les femmes. Pourtant, ce genre de réussite est condamné dès le départ pour Lucien. Son moment d'*anagnorisis* incorpore le bilan de l'étendue de sa trahison, et il est donc un moment de désillusion par excellence. Pourtant, en acceptant l'offre de l'abbé à la fin du roman, qui contient la promesse parisienne de l'argent et de la renommée, Lucien fait preuve de ses illusions retrouvées, et le roman ne peut donc plus être le modèle du roman de la désillusion. Pour les Dubliners, en revanche, « la réussite » est un mot qui ne semble pas même entrer dans leur vocabulaire. Il n'y a presque aucun Dubliner qui fait une action pour améliorer son état, et le manque de buts et d'action des Dubliners caractérise leur monde déchu. Pourtant, c'est précisément dans cette désolation que l'épiphanie surgit. Ce moment, présent dans chaque nouvelle, malgré sa forte ambiguïté, contient la possibilité d'une rédemption.

Pourtant, pour élargir un peu la portée de ce mémoire, comment expliquer le fossé énorme entre ces textes, alors que tous deux traitent de la désillusion ? Le désenchantement est presque méconnaissable d'une œuvre à l'autre. Qu'est-ce qui s'est passé entre Balzac et Joyce, entre *Illusions perdues* et *Dubliners*, qui a engendré ce décalage si marqué ?

Tout d'abord, il faut considérer la possibilité que la rupture entre les deux œuvres résulte directement des conditions historiques et économiques qui caractérisent les expériences des deux auteurs. Il se peut que la vie familiale dépeinte par Balzac, idéale et provinciale, existe, jusqu'à un certain point, toujours à son époque. Par contre, en tout cas, on peut être certain que la vie familiale à Dublin à l'époque de Joyce était loin de ce rêve.¹⁸³ Quant aux métropoles, il est vrai que Paris, dans une certaine mesure, offrait des opportunités à ceux voulant quitter la province. Par contre, Dublin, une ville colonisée, opprimée et plongée dans une grave dépression économique au cours du XIXe siècle, ne pouvait pas être un endroit d'opportunités. Quant à « la réussite », il est vrai que la France de Balzac a

¹⁸³ Pour une étude approfondie des conséquences de la pauvreté sur la vie familiale en Irlande de l'époque, voir : CROSSMAN, Virginia, *Poverty and the Poor Law in Ireland 1850-1914*, Liverpool University Press, 2013.

engendré de nombreuses figures remarquables dans les domaines de la politique et des arts (visuels, littéraires et du spectacle). Même s'il y avait un bon nombre de figures prééminentes de l'Irlande de Joyce, l'oppression économique et politique a sans doute empêché des autres sur leurs chemins dans la vie publique. Si on accepte ces différences dans les conditions historiques des deux auteurs, le commentaire célèbre de Lukács sur Balzac, dans son œuvre *Balzac et le Réalisme français*, est sans doute pertinent :

Balzac décrit l'accumulation primitive du capitalisme en matière d'esprit humain, et ses successeurs [...] sont déjà confrontés au fait accompli de la subordination de toutes les valeurs humaines à la marque de fabrique capitaliste. Chez Balzac nous voyons donc la tragédie animée de la naissance, chez ses successeurs la réalité morte de l'accomplissement, la lamentation lyrique et ironique sur cet accomplissement. Balzac représente la lutte contre la dégradation capitaliste de l'homme, ses successeurs décrivent seulement un monde dégradé par le capitalisme.¹⁸⁴

Il va presque sans dire que « le capitalisme » ne suffit pas pour expliquer tous les changements historiques qui ont eu lieu entre Balzac et Joyce, et ce commentaire de Lukács est sans doute partial dans son interprétation rigoureusement marxiste de l'histoire. Pourtant la notion sous-jacente des causes matérielles élucidant le fossé énorme est quand même digne d'être examinée. Est-ce que les changements rapides et bouleversants qui font partie des révolutions industrielles sont la cause principale de la désillusion totale qui a eu lieu entre Balzac et Joyce ? Les effets de l'industrialisation, y compris l'urbanisation sauvage, l'aliénation et l'atomisation de l'homme, devraient affecter les esprits et les rêves des citoyens. Les Dubliners, après l'assaut de ces transformations énormes, vivent dans un monde qui n'a presque rien à voir avec la France rurale du XVIIIe siècle. Ainsi, les Dubliners sont isolés, perdus, limités, et ils n'ont plus de contact avec la campagne de leur beau pays. Balzac, témoin de tant de changements économiques et sociétaux, semble documenter la période cruciale de l'histoire qui a engendré de tels personnages.

On peut également chercher une explication dans l'histoire littéraire (d'ailleurs souvent vue comme un produit de l'histoire en général). On trouve alors la figure dominante de Flaubert, qui occupe chronologiquement l'espace intermédiaire entre les deux auteurs (Balzac : 1799 à 1850, Flaubert : 1821 à 1880, Joyce : 1882 à 1941). Sa préoccupation du Réalisme « pur » s'étend exactement entre le Réalisme-Romantisme de Balzac et le Réalisme-Symbolisme de *Dubliners*. Flaubert lui-même était fortement marqué par l'œuvre de Balzac, et, comme remarqué au début de ce mémoire, c'est lui qui est le plus souvent cité comme la

¹⁸⁴ LUKÁCS, Georg, *op. cit.*, p. 67.

plus grande influence sur Joyce. On peut donc tracer une ligne parfaite qui rejoint les trois auteurs. En outre, il est possible de soutenir, avec plusieurs autres critiques, que son *Éducation sentimentale* est le roman de la désillusion par excellence. Ce roman d'apprentissage dépeint l'histoire d'un jeune homme nourri par des idées romantiques concernant l'art, la politique et l'amour. Son contact avec la réalité et toutes les contingences du monde fait que chacune de ses idées reçues, chacune de ses illusions, peu à peu, brûlent. Le narrataire voit le processus entier de l'affrontement entre l'idéal et la réalité, et, pour reprendre les mots de mon introduction, la calamité suivant la prise de conscience douloureuse que le monde n'est pas comme il semblait ou comme il devrait être. Ainsi, ce prototype du romantique désabusé et cet archétype du roman de la désillusion, semblent répondre à toutes les attentes d'un récit de la désillusion. De cette manière, Flaubert semble épuiser toutes les possibilités du genre.

Ce qui rend Balzac et Joyce comparables, donc, n'est pas le fait qu'ils ont repris le récit de la désillusion, mais les façons dont ils se le sont approprié pour le conformer à leurs propres expériences du monde. Si Balzac écrivait avant l'arrivée du capitalisme, et avant *l'Éducation sentimentale*, sa compréhension de la désillusion suppose un monde où les illusions sont encore possibles. Ici, il est nécessaire d'affirmer que le dernier « oui » de Lucien à l'abbé Herrera, affirmant sa volonté de croire une fois encore en autrui, d'amasser une fois encore une fortune et de chercher une fois encore la renommée, est prépondérant car il indique qu'il vit toujours dans un monde d'illusion.

Joyce, en revanche, écrivant après la survenue du capitalisme, et après Flaubert, ne pouvait plus contempler un monde où les illusions étaient encore possibles. En outre, il ne pouvait même pas dépeindre le processus de la désillusion. Ce processus a déjà été vu, non seulement en réalité, mais aussi dans la littérature. Il incombe donc à Joyce, héritier de cette tradition romanesque, de répondre à la question : qu'est-ce qui se passe après la désillusion ? Cette question semble impliquer une possibilité de réenchantement, peut-être présent dans son concept de l'épiphanie. Il est important d'observer que *Dubliners* n'est pas le dernier mot pour Joyce, qui a transformé son écriture radicalement avant la publication même de son recueil. Même si Dublin est le cadre de toutes ses œuvres, la joie est finalement possible dans *Ulysse*, qui dépeint des relations humaines qui se nouent malgré le chaos.

Ainsi, tandis que Flaubert représente le moment précis de la désillusion, Balzac dépeint les débuts de ce phénomène dans le monde moderne en herbe, et Joyce les derniers échos de cette perte de l'idéal. Balzac et Joyce sont donc tous deux des écrivains liminaux.

Coincé entre le Réalisme et le Romantisme, entre l'illusion et la désillusion, le protagoniste de Balzac refuse d'accepter la réalité du monde, malgré ses désillusions. Dans *Dubliners*, entre Réalisme et Symbolisme, Joyce refuse de se reposer dans la reconnaissance d'un monde abandonné par Dieu. Ses protagonistes trouvent un semblant de sens et de rédemption, qui ne cesse de croître dans ses œuvres postérieures. La nature de la désillusion, chez Joyce comme chez Balzac, touche aux attentes ébranlées concernant la bonté de l'homme, la métropole moderne et l'idée de la réussite. Pourtant, chez Joyce, la désillusion n'a pas le dernier mot ; en revanche, elle est le point de départ. Mais si le paradis a été oublié dès le début du roman, et que les illusions sont déjà perdues, ne s'agit-t-il pas plutôt, chez Joyce, d'une inversion du récit de la désillusion ?

Il y a donc un fossé énorme entre les deux auteurs. Pourtant, dans leurs appropriations du récit de la désillusion, dans leurs interprétations du récit sécularisé de la Chute conformément à leurs propres époques et à leurs propres expériences, ils s'occupent néanmoins de la même question : *Que faire dans un monde abandonné par Dieu ?* Pour reprendre les mots de Kundera, le roman, image et modèle des Temps modernes, naquit dans un monde dépourvu d'une vérité univoque. Il incombe donc à Balzac et à Joyce de réinterpréter ce thème éternel, à leur image.

Bibliographie

- ARISTOTE, *La poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis: the representation of reality in Western literature*, Princeton, Princeton University Press, 2003.
- BALZAC, Honoré de, *La fille aux yeux d'or*, Paris, Garnier, 1962.
- BALZAC, Honoré de, *La Comédie humaine, Tome I*, Paris, Gallimard, 1976.
- BALZAC, Honoré de, *Illusions perdues*, Paris, GF Flammarion, 2007.
- BALZAC, Honoré de, et PIERROT, Roger (éd.), *Lettres à Madame Hanska, Vol. 2*, Paris, Éditions du Delta, 1967.
- BARBÉRIS, Pierre, *Le monde de Balzac*, Paris, Arthaud, 1973.
- BASIC, Sonja, *A Book of Many Uncertainties: Joyce's Dubliners*, dans MOSHER, Harold Frederick et BOSINELLI BOLLETTIERI, Rosa Maria, *ReJoycing: New Readings of Dubliners*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1998.
- BAUDELAIRE, Charles, *Baudelaire journaliste : articles et chroniques. Choisis et présentés par Alain Vaillant*, Paris, GF Flammarion, 2011.
- BEJA, Morris, *Epiphany in the Modern Novel*, London, Owen, 1971.
- BENJAMIN, Walter, *The Arcades Project*, traduit par EILAND, Howard et MCLAUGHLIN, Kevin, Cambridge/London, Harvard University Press.
- BENNETT, Andrew, *Suicide Century: Literature and Suicide from James Joyce to David Foster Wallace*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.
- BÉRARD, Suzanne Jean, *La genèse d'un roman de Balzac: Illusions perdues, 1837*, Paris, Collin, 1961.
- BERLIN, Isaiah, *Four Essays on Liberty*, London, Oxford University Press, 1969.
- BLOOM, Harold, « Don Quixote at 400 (Critical Essay) », *The Wall Street Journal Eastern Edition*, 2005.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles De L'art : Genèse Et Structure Du Champ Littéraire*, Paris, Éditions Du Seuil, 1992.
- BREMOND, Claude, LANDY, Joshua et PAVEL, Thomas, *Thematics: New Approaches*, Albany, State University of New York Press, 1995.
- BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- BRESNICK, Adam, « The Paradox of Bildung: Balzac's 'Illusions Perdues' », *MLN* 113, no. 4, 1998, p. 823-50.

- BUDGEN, Frank, *James Joyce and the Making of Ulysses*, Nouvelle édition avec introduction par KENNER, Hugh, Bloomington, Indiana University Press, 1960.
- CALVINO, Italo, *Why Read the Classics?*, London, Penguin, 2009.
- CITRON, Pierre, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Tome II, Paris, Les Éditions de minuit, 1961.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, Princeton University Press, 1983.
- COLUM, Mary, *Life and the Dream*, London, Macmillan, 1947.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Essays on European Literature*, traduit de l'allemand par Michael Kowal, Princeton, Princeton University Press, 1973.
- CROSS, Richard K., *Flaubert and Joyce*, Princeton, Princeton University Press, 1971.
- CROSSMAN, Virginia, *Poverty and the Poor Law in Ireland 1850-1914*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013.
- DEBORD, Guy, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les lèvres nues*, no. 6, Bruxelles, 1955.
- DUBOIS, Jacques, *Les romanciers du réel*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- ELLMANN, Richard, *James Joyce (New and Revised Edition)*, Oxford, Oxford University Press, 1982.
- FORDHAM, Finn et SAKR, Rita, *James Joyce and the Nineteenth-Century French Novel*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2011.
- FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1998.
- GENGEMBRE, Gérard, *Balzac : Le Napoléon des lettres*, Paris, Gallimard, 1992.
- GIFFORD, Don, *Joyce annotated: Notes for Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*, London, University of California Press, 1982.
- GILLESPIE, Michael Patrick et STOCKER, Erik Bradford, *James Joyce's Trieste library: A catalogue of materials at the Harry Ransom Humanities Research Center, the University of Texas at Austin*. Austin, Texas, Harry Ransom Humanities Research Center, 1986.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal des Goncourt : mémoires de la vie littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, Tome I, p. 736.
- HARDING, Desmond, *Writing the City: Urban Visions and Literary Modernism*, New York, Routledge, 2003.
- JOYCE, James, *Stephen Hero*, Binghamton, New Directions, 1944.
- JOYCE, James, *Dubliners*, London, Penguin, 1996.

JOYCE, James, *Occasional, Critical, and Political Writing*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

JOYCE, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York, W. W. Norton & Company, 2007.

JOYCE, James, et ELLMANN, Richard (éd.). *Letters of James Joyce*, London, Faber and Faber, 1957.

KENNER, Hugh, *Dublin's Joyce*, London, Chatto and Windus, 1955.

KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

LANSON, Gustave. *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1922.

LEE, Scott, « Balzac's Legacy » dans HEATHCOTE, Owen et WATTS, Andrew (dir.) *The Cambridge Companion to Balzac*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 175-188.

LEWIS, Pericles, *Modernism, Nationalism, and the Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

LUKÁCS, Georg, *Balzac et le réalisme français*, Paris, Petite collection maspero, 1967.

MASSONNAUD, Dominique, « Illusions Perdues, « L'Œuvre capitale dans l'œuvre » », *Romanische Studien*, Vol. 2, No. 3, 2016, pp. 243-259.

MURRAY, Tony, « Joyce, Dubliners and Diaspora », *Irish Studies Review*, Vol. 26, No. 1, 2018, pp. 98-110.

POUND, Ezra, *The Literary Essays of Ezra Pound*, Connecticut, New Directions, 1954.

POUND, Ezra, *Pound/Joyce; the Letters of Ezra Pound to James Joyce: with Pound's Critical Essays and Articles about Joyce, Edited and with Commentary by Forrest Read*, Canada, Penguin, 1967.

POWER, Mary et SCHNEIDER, Ulrich, *New Perspectives on Dubliners*, Amsterdam, Rodopi, 1997.

QUINONES, Ricardo, *Mapping Literary Modernism: Time and Development*, Princeton, Princeton University Press, 1985.

REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 2005.

ROBINSON, James, *Joyce's Dante: Exile, Memory and Community*, Cambridge University Press, 2016.

SCHNEIDER, Ulrich, « Titles in 'Dubliners' », *Style*, vol. 25, no. 3, 1991, pp. 405–415.

SCHOLES, Robert, *Counterparts*, dans HART, Clive, *James Joyce's Dubliners: Critical Essays*, London, Faber and Faber, 1969.

STEVENSON, Norah W., *Paris dans la Comédie humaine de Balzac*, Paris, Le Goupy, 1938.

STIERLE, Karlheinz, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2001.

STRACHEY, Lytton, *Delphi Complete Works of Lytton Strachey*, Delphi Classics, 2016.

TADIÉ, Benoît, « Balzacian Ghosts in the Boarding House », dans FORDHAM, Finn et SAKR, Rita, *James Joyce and the Nineteenth-Century French Novel*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2011, pp. 31-41.

VALVANO LYNCH, Vivian, *Political Memorials in the city of The Dead*, dans BEGNAL, Michael, *Joyce and the City: the significance of place*, New York, Syracuse University Press, 2002.

VANONCINI, André, « Balzac, Penseur De Dante », *L'Année Balzacienne* 18, no. 1, 2017, pp. 381-400.

Dictionnaire de l'Académie Française, Cinquième Édition, Tome second L-Z, Paris, J. J. Smits et Ce., 1798.