

LITTÉRATURE MODERNISTE EUROPÉENNE :

LES CONJECTURES COMPARATISTES DE

DOUWE FOKKEMA

292 Yves Chevrel

Université Paris Sorbonne

À la fin du volume *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910-1940* publié par Douwe Fokkema et Elrud Ibsch en 1987 (London: C. Hurst & Co), on lit cette déclaration :

We can...hope that, as a result of careful research and pertinent criticism, we will finally arrive at a clear understanding of Modernist literature, which—if we may here add a personal value judgement—is still less known than it deserves to be. (323)

Mon intention ici, est moins d'apprécier si, un quart de siècle après la publication de l'ouvrage, la littérature moderniste est enfin connue comme elle mérite de l'être que de réfléchir aux procédures comparatistes employées par D. Fokkema (et E. Ibsch, dont les contributions ne seront pas analysées séparément) dans un ouvrage qui est un exemple de démarche comparatiste consciente de ses buts et de ses méthodes et qui facilite de ce fait la compréhension d'un phénomène littéraire qui appartient à l'histoire littéraire de notre temps, tout en ouvrant sur des œuvres qui méritent d'être connues—et reconnues.

✱

L'adjectif *modern(e)* existait dans de nombreuses langues européennes depuis plu-

sieurs siècles. L'apparition d'un substantif crée une nouvelle catégorie dont le besoin ne s'était pas jusqu'alors fait sentir, et elle est révélatrice d'un véritable changement de paradigme : le fait que plusieurs langues européennes éprouvent la nécessité, au tournant des XIXe-XXe siècles, de forger et d'utiliser largement un terme qui, allant au-delà d'une simple opposition (moderne/ancien), suggère un phénomène qui n'est pas simple marque d'une réaction passagère mais qui, en l'occurrence, désigne une nouvelle conception de l'activité intellectuelle.

Le terme *modernism*, sous sa forme anglaise, fait toutefois surgir une première difficulté, pour au moins deux raisons : d'une part, il se retrouve, sous une forme aisément reconnaissable, dans de nombreuses langues européennes, mais avec des significations différentes ; d'autre part il est en concurrence avec un autre terme, de même étymologie, *modernité*, *Moderne*, apparu dans d'autres langues (ici : le français et l'allemand), qui fait aussi partie du vocabulaire de l'histoire littéraire. Cette difficulté est en fait inhérente à toute entreprise d'historiographie comparatiste. Chaque langue a développé son propre réseau sémantique à partir de signifiants de formes semblables, voire identiques, dans d'autres langues : les « faux amis » sont bien connus de tous ceux qui essaient de réfléchir de façon concrète à une histoire comparée des littératures, même à l'intérieur de l'ensemble relativement homogène que constituent les littératures européennes.

293

Une deuxième difficulté, particulièrement sensible dans les études comparatistes traitant d'un courant ou d'un mouvement littéraire, provient du cercle hermétique dans lequel elles risquent de tourner sans fin. Étudier un ensemble de pratiques présumés semblables chez des écrivains de langues et de cultures différentes suppose un point de départ : ou bien on part de cet ensemble (mais par qui, et comment a-t-il été défini ?), ou bien on part des écrivains qui le composent (mais sélectionnés par qui, et sur quels critères ?). Ce genre de dilemme est également bien connu, et *Modernist Conjectures* le prend évidemment au sérieux.

Le premier chapitre s'intitule donc « What is Modernism ? » Il est un écho, dans sa reformulation au présent, de l'essai d'abord publié en 1960 par Harry Levin, « What Was Modernism ? » qui a fait entrer, de façon rétrospective, ce concept dans l'histoire de la littérature. L'étude de Levin est mentionnée, ainsi que plusieurs autres, toutes en anglais, dans les premières pages du chapitre ; il est d'ailleurs significatif qu'au passage un problème de traduction soit signalé (2, note 3) : une partie d'un article de Georg Lukács, intitulé « Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus », paru en 1957, « was inaccurately translated under the misleading title 'The Ideology of Modernism' ». Cette remarque va au-delà d'une simple rectification : elle montre que l'emploi (doublement rétrospectif, ici) de *modernism* ne va pas de soi.

Comment donc le *modernism*—conservons au mot, au moins pour le moment, sa forme anglaise—peut-il trouver sa place dans les classements élaborés par les critiques et les historiens de la littérature ? Le matériau de toute recherche en littérature est constitué par les textes rédigés par des écrivains qui, en utilisant une langue, parfois plusieurs langues, ont créé des œuvres caractérisées par l'emploi particulier, unique,

qu'ils ont fait de ces langues et qui a abouti à ce que le message verbal soit considéré comme une œuvre d'art (on connaît les travaux de Jakobson à ce sujet). D'où cette remarque de nos auteurs :

If the common features of a number of literary texts are to be traced, the student of literature cannot be restricted to studying the text as a unique phenomenon. The text remains a crucial element of literary history, but the question arises which texts and which aspects of those texts are to be examined. (4)

294

Cette problématique de la recherche en littérature, qui n'est pas nouvelle, est particulièrement fructueuse ici. Au point de départ, une hypothèse : il existe un ensemble d'œuvres, écrites dans des langues différentes, historiquement situées, dont les traits communs sont suffisamment forts pour qu'on puisse les rassembler sous un même vocable (*modernism*). Ces œuvres ne sont pas à chercher dans l'ensemble de la littérature universelle (*Weltliteratur*), mais, en fonction des capacités de lecture des chercheurs, dans une période elle-même définie par tâtonnements, mais à partir de connaissances historiques établies antérieurement.

Un retour sur le vocabulaire définissant le *modernism* est indispensable. L'adjectif latin *modernus*, apparu tardivement pour désigner ce qui est actuel, récent, avait fonctionné, au Moyen Âge, en opposition avec *antiquus*, ancien, en créant une sorte de constante dans l'évolution de la littérature, dont un exemple célèbre est celui de la « Querelle des Anciens et des Modernes » de la France de la fin du XVIIe siècle. On connaît un emploi, qui semble isolé, de *modernism* chez Swift. Ce n'est toutefois qu'au XIXe siècle que le substantif *modernité* apparaît en français, pour recevoir un lustre particulier avec Baudelaire, puis, en allemand, celui de *Moderne*, attesté d'abord dans le cercle naturaliste « Durch » dans les années 1886-1887 : l'usage allemand va d'ailleurs flotter, ce substantif (*Die Moderne* dans les thèses de « Durch ») étant un moment employé comme adjectif substantivé (*Das Moderne*) avant de s'imposer, grâce à Hermann Bahr, comme *Die Moderne*.

Postérieurement à *modernité*, le français a créé le terme *modernisme*, attesté chez Huysmans dans *L'Art moderne. Salon de 1879*, au sens de goût, voire de manie de ce qui est moderne ; puis, au tout début du XXe siècle, le terme a été spécialisé dans un domaine très précis pour désigner une tendance à se détacher de la tradition catholique, tout en essayant de demeurer à l'intérieur de cette foi. Pour ces raisons, aujourd'hui encore, la critique littéraire de langue française préfère utiliser *modernité* de préférence à *modernisme* quand il est question de littérature ; toutefois l'adjectif *moderniste*, qu'on relève déjà au XVIIIe siècle, ne pose pas les mêmes problèmes, étant davantage polysémique, d'autant que *modernist* est attesté en anglais à la fin du XVIe siècle. À partir du milieu du XXe siècle, *modernism* va être assez largement employé, surtout, semble-t-il, pour concerner l'architecture et la peinture.

Au terme de ce chassé-croisé on retiendra que *modernist(e)* est sans doute le terme qui prête le moins à confusion ; j'emploierai en tout cas dorénavant *modernisme* comme équivalent de l'anglais *modernism*.

Aucun des dix écrivains auxquels un chapitre de *Modernist Conjectures* est consacré n'a reconnu une quelconque appartenance à un mouvement collectif structuré, quel que soit le nom qu'on lui donne. Ils se sont exprimés dans des langues différentes: l'anglais pour J. Joyce, T.S. Eliot, V. Woolf, le français pour A. Gide, M. Proust, V. Larbaud, l'italien pour I. Svevo, l'allemand pour R. Musil et T. Mann, le néerlandais pour E. Du Perron. Ils forment donc un ensemble dont la cohérence ne saute pas aux yeux, et dont des lecteurs peuvent penser qu'il est trop restreint.

Les auteurs de l'ouvrage s'expliquent d'ailleurs sur les exclusions sur lesquelles on pourrait les chicaner ; ils considèrent que les contextes historiques des États-Unis ou de l'URSS, très différents, ont produit une évolution littéraire particulière ; ils signalent aussi qu'ils estiment ne pas posséder une connaissance suffisante des littératures nordiques et méditerranéennes pour les inclure dans une enquête qui, ils le soulignent, n'a pas pour but d'écrire une histoire littéraire de l'Europe occidentale. Ces précautions, pour évidentes qu'elles puissent paraître, font partie des cadrages que tout travail comparatiste se doit de mettre clairement en place.

295

Ceux-ci une fois admis—et il faut rappeler que pas moins de cinq langues sont en cause—les fondements des procédures mises en place pour justifier le corpus retenu et définir le « code moderniste » proviennent d'une attention extrême accordée à l'univers sémantique des auteurs finalement retenus. La lecture des textes, avec référence constante à l'original, permet de relever des concepts, proches les uns des autres, qui dessinent une structure interprétative. Est ainsi mise en place une série de cercles concentriques, révélateurs d'une vision du monde, exprimés dans des langues différentes. Au centre, le champ sémantique constitué par *awareness*, *consciousness*, *coscienza*, *conscience* ; l'entourant, un cercle comprenant *departure*, *depersonalisation*, *Vorbehalt*, *déracinement*, *dépersonnalisation*, le tout pouvant être regroupé par le terme *detachment* ; un troisième cercle est celui de l'*observation* ou de la *perception*. La constitution de ces champs sémantiques définis par des mots appartenant à des langues différentes repose sur la présence, dans les textes précis étudiés, de mots, ou de lexèmes, qui sont ceux mêmes qui ont fourni les trois grandes catégories; s'y ajoutent des lexèmes qui relèvent de ces catégories, comme (en français) : intelligent, subtil, expérimenter, hypothèse, kaléidoscope, aventure. C'est donc à partir des textes, dans la langue dans laquelle ils ont été écrits, que la construction d'un code moderniste est réalisée.

On voit bien les implications d'une telle recherche. La première est le nécessaire recours aux langues originales : autre évidence ! Si dans cet ouvrage rédigé en anglais toutes les citations sont accessibles dans cette langue, le lecteur peut toujours avoir accès à l'original, soit que celui-ci précède la traduction (citations en allemand et en français), soit qu'il apparaisse en note infrapaginale (originaux en italien et en néerlandais).

Un deuxième point essentiel est la question du recours au « texte. » Ce terme a reçu, dans les dernières décennies, une importance particulière, liée en grande partie à la notion d'intertextualité. Cette dernière notion joue ici à plein. En effet,

il s'agit moins d'une série d'études sur des écrivains considérés comme modernistes dans l'ensemble de leur œuvre que d'analyses portant sur des œuvres précises à une époque historique elle-même précise. C'est de la confrontation de ces textes entre eux, et de leur confrontation, en tant que groupe de textes, avec d'autres textes que peut surgir une approche différentielle : le but de *Modernist Conjectures* est « to examine the characteristics of a *group* of texts and their differences from other texts »; le terme *group* est souligné par les auteurs (318), qui ajoutent un peu plus loin « one needs generalisations so as to be able to see and talk about particularity » (320). Toute entreprise comparatiste a besoin d'être justifiée parce qu'elle choisit effectivement de généraliser, au moins pour un temps, des éléments qui, *a priori*, n'appartiennent pas au même ensemble. De ce fait elle débouche rarement sur des résultats assurés, qui pourraient être réutilisés comme on le fait dans le cas de théorèmes mathématiques qui ont été, une fois pour toutes, démontrés, ou d'expériences chimiques qui, recommencées exactement dans les mêmes conditions, aboutissent toujours aux mêmes résultats. Il faut, à chaque fois, expliciter la démarche.

296

À la lecture de *Modernist Conjectures* on voit donc se bâtir un réseau de relations entre des textes, ce qui n'empêche pas ses auteurs de noter les relations de fait qui ont pu exister entre les écrivains dont ils analysent les œuvres : Charles Edgar Du Perron connaît les œuvres de Joyce, Woolf, Larbaud (dont il traduit *Le Pauvre Chemisier* et *Fermina Márquez*), Gide, Proust ; Italo Svevo suit les conseils de Joyce pour envoyer *La Coscienza di Zeno* à Larbaud, qui traduira quelques passages de *Senilità*, etc. Mais l'essentiel est de mettre en évidence les points de contact littéraires.

Cette pratique met aussi en évidence un bénéfice secondaire, mais, à mes yeux, non négligeable, des études comparatistes : la possibilité de faire découvrir une œuvre qui, à cause de la faible diffusion mondiale de sa langue, par exemple, est restée à l'écart de la *Weltliteratur*. C'est le cas du roman de Du Perron, *Het Land van Herkomst* (1935), qui a été traduit en français en 1980 par Philippe Noble (*Le Pays d'origine*) et en anglais en 1984 par Francis Bulhof et Elizabeth Daverman (*Country of Origin*). La date de publication de l'ouvrage original le place en fin de parcours d'une série d'œuvres dues aux autres auteurs étudiés dans le volume (à l'exception notable de *Doktor Faustus*, publié en 1947). De ce fait ce gros roman, étudié au chapitre 10, recueille une partie de l'héritage moderniste, et les analyses qui lui sont consacrées (placées d'ailleurs dans l'avant-dernier chapitre, juste avant celui traitant de T. Mann) permettent de vérifier, d'une certaine façon, les conjectures faites dans les chapitres précédents.

Het Land van Herkomst est bien un roman de la conscience qui s'interroge sur elle-même, sur la façon dont un personnage peut tenter d'organiser ses souvenirs : l'ouvrage de Du Perron est une sorte de « recherche du temps perdu », tentée de façon plus systématique que dans la somme de Proust. Rédigé à la première personne, c'est autant le roman d'un individu décidé à raconter sa vie que le journal des conditions dans lesquelles cette vie est racontée : à la fois autant *Les Faux-Monnayeurs* que *Le Journal des Faux-Monnayeurs* de Gide. Le chapitre premier s'ouvre sur une date :

février 1933, et rapporte une conversation du narrateur avec un certain Gouraëff (dans l'orthographe de la version française), qui l'a mis en garde contre une fâcheuse propension aux sanglots. Dans le chapitre suivant, après un récit de rêve survenu juste après la mise par écrit du chapitre précédent, Arthur Ducroo se remémore la première fois où il a sangloté : dans un passé non précisé, il s'est senti envahir par une sensation de flou qu'il avait alors essayé d'analyser :

Les yeux fermés, j'essayais de goûter cette sensation de flou. Et soudain, sans aucune transition, me semble-t-il aujourd'hui—mais je puis naturellement me tromper—ce fut la présence terriblement distincte, physique, de notre villa de Tjitjurug où je ne suis pas revenu depuis ma cinquième année....Je revoyais tout, même après avoir rouvert les yeux dans mon lit; bien plus, mon corps s'était réduit aux dimensions d'un corps de garçonnet; je savais qu'en réalité j'avais trente ans,...mais je sentais que j'avais quatre ou cinq ans;...sans cesser d'être ce 'moi d'autrefois', je sentis que j'allais le reperdre l'instant d'après, qu'il était irrémédiablement perdu—et avant de m'en être rendu compte je sanglotais. (cité dans la traduction de P. Noble 50-51)

297

Ducroo, qui pourrait faire un calcul lui permettant de fixer la date de cette scène, s'y refuse, pour mieux s'interroger :

Que faire alors : extraire de moi-même ce que les Indes m'ont inévitablement légué, dans l'ordre fidèle des instants d'affleurement ? Ou bien faire mentir mes souvenirs eux-mêmes en les changeant en une sorte de roman, l'article favori du public? (51)

Plus loin, au chapitre X, tout entier de remémoration, il écrira, à propos d'un souvenir qui lui est revenu :

Tout se fonde pour moi en un unique et vaste panorama: le paysage lui donne son unité, mon âge indique la situation dans le temps. Mais de cet âge, je ne me souviens pas exactement ; et, si plus tard, vers dix ou onze ans, j'ai pris une conscience plus nette de certaines choses, la plupart d'entre elles n'existaient-elles pas déjà à mon premier séjour, vers mes six ans ? (155)

Une question se pose alors : pourquoi, ou pour qui, écrire ces souvenirs ?

À la différence du narrateur d'*À la recherche du temps perdu* dont le lecteur n'apprend qu'un hypothétique nom de baptême suggéré par une formule complexe dans *La Prisonnière* ("en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre"), le nom Ducroo est précisé dès la 2^e page du roman, et le prénom Arthur ne tarde guère à être écrit. Mais, pas plus que le « mon chéri Marcel » d'Albertine n'est Proust, Arthur Ducroo n'est Edgar Du Perron, en dépit des traces de souvenirs personnels que l'un et l'autre roman laissent transparaître aux yeux de leurs biographes. Ducroo destine ses souvenirs à sa compagne du présent de l'écriture, Jane, dont il se refuse à faire le portrait ; mais c'est à un ami, Wijdenes, qu'il envoie un manuscrit de ce qu'il a jusqu'alors rédigé (chapitre XXIV, le roman en comportant trente-trois). Wijdenes se déclare enthousiaste de ce qu'il a lu, mais demande à Ducroo s'il ne devrait pas mettre plutôt l'accent sur sa vie sentimentale que sur sa jeunesse coloniale, à quoi Ducroo a envie de lui répondre :

« Peu importe, car ce qui me touche vraiment au plus profond, de toute façon je ne peux pas le décrire ; impossibilité absolue: transposé dans ton esprit, ce livre devrait s'appeler: *Romantisme pour Jane*. » Mais ce que je dis est plus précis et plus plat. (365)

Le lecteur ne connaîtra pas la réponse de Ducroo...

★

298 *Modernist Conjectures* est une enquête menée avec circonspection et habileté. L'ouvrage n'accorde pas à tel auteur un traitement privilégié, mais construit un modèle où la comparaison sert, en partie, de méthode expérimentale. Il est bien évident qu'un texte littéraire—quelle que soit la définition qu'on puisse donner d'une telle expression—est, par cela même qu'il peut être dit littéraire, ambigu: les auteurs le rappellent encore vers la fin de leur « Epilogue » (321). Il n'est donc pas question de réduire le modernisme à une poétique de l'ambiguïté. En revanche, l'hypothèse des trois cercles, à partir de termes différents dans des langues différentes, mais ayant des points de contact sémantiques, permet de structurer un « code moderniste », que des recherches ultérieures, réalisables désormais avec des moyens informatiques beaucoup plus performants qu'il y a un quart de siècle, permettront certainement d'affiner. Si l'accent a finalement été mis, dans ce bref article d'hommage à Douwe Fokkema, sur un roman néerlandais, c'est aussi pour montrer un des intérêts des procédures, tout autant que des conjectures, comparatistes employées: à partir d'un contexte européen bien établi et fondé sur des œuvres reconnues internationalement, faire observer, sinon découvrir, la richesse d'une œuvre—ici celle de Du Perron—trop confinée à sa propre littérature. La recherche en littérature comparée doit être aussi une occasion de (faire) découvrir d'autres littératures.

OUVRAGES CITÉS

Du Perron, Edgar. *Le pays d'origine*. Trad. Philippe Noble. Paris : Gallimard, 1980.

Fokkema, Douwe, et Elrud Ibsch. *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910-1940*. London : C. Hurst & Co, 1987.