



HAL
open science

Le Roman de Dublin : nouvelles figurations

Sylvie Mikowski

► **To cite this version:**

Sylvie Mikowski. Le Roman de Dublin : nouvelles figurations. *Études irlandaises*, 2007, Les nouveaux irlandais, 32 (2), pp.139-153. 10.3406/irlan.2007.1806 . hal-02613058

HAL Id: hal-02613058

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02613058>

Submitted on 11 Jul 2022

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

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



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

Le Roman de Dublin : nouvelles figurations

Sylvie Mikowski

Citer ce document / Cite this document :

Mikowski Sylvie. Le Roman de Dublin : nouvelles figurations. In: Études irlandaises, n°32 n°2, 2007. Les nouveaux irlandais. pp. 139-153;

doi : <https://doi.org/10.3406/irlan.2007.1806>

https://www.persee.fr/doc/irlan_0183-973x_2007_num_32_2_1806

Fichier pdf généré le 06/05/2018

Résumé

Avec *Dubliners* Joyce inaugure un véritable sous-genre littéraire qui prend la capitale irlandaise non seulement comme cadre au sens réaliste du terme mais comme source d'un mode de représentation particulier : la ville est à la fois figurée et prise comme figure. Ainsi, la carte de la ville devient une grammaire narrative qui détermine les destinées des personnages. Après lui, plusieurs générations de romanciers ont cherché à renouveler le roman de Dublin, en utilisant également la ville comme décor et en inventant à travers elle un nouveau mode de figuration : McGahern renouvelle l'opposition traditionnelle entre ville et campagne, Bolger se sert du gothique, Doyle privilégie l'oralité. Trois exemples de romans très contemporains sont examinés ici : *The Parts* de Keidi Ridgway, *Authenticity* de Deirdre Madden, *The Swing of Things* de Sean O'Reilly, afin de déterminer si les transformations économiques et sociales intervenues ces dernières années et qui ont profondément modifié les mœurs des Dublinois se sont à nouveau traduites par des évolutions des modes de narration et d'écriture : comme on le verra, la réponse est positive, confirmant l'hypothèse que c'est bien Dublin qui permet aux romanciers irlandais d'épouser le mouvement de la modernité et de la postmodernité.

Abstract

With *Dubliners* Joyce invented a new genre which made use of the Irish capital not just as a realistic background but as the basis of a specific mode of representation : in the book the city is not just represented but to a certain extent becomes the medium of representation itself. In this regard, the map of the city becomes a narrative diagramme through which all the characters' actions are determined. After Joyce, several generations of novelists have sought to find their own mode of representation of Dublin : McGahern produced a new version of the traditional opposition between city and country, Dermot Bolger relied on the gothic, Roddy Doyle used the resources of orality. The present paper examines three very contemporary novels : Deirdre Madden 's *Authenticity*, Keith Ridgway 's *The Parts*, Sean O'Reilly's *The Swing of Things*, in order to determine whether and how the profound transformations recently appeared in the Dubliners' life-styles, in the aftermath of the Celtic Tiger, have been translated in terms of narrative and stylistic innovations. As the paper shows, the answer is yes, which goes a long way to prove that it is Dublin who for a long time now has enabled Irish writers to espouse the thrusts of modernity and postmodernity.

LE ROMAN DE DUBLIN : NOUVELLES FIGURATIONS

Sylvie MIKOWSKI

(Université de Reims-Champagne Ardenne)

Résumé/Abstract

Avec *Dubliners* Joyce inaugura un véritable sous-genre littéraire qui prend la capitale irlandaise non seulement comme cadre au sens réaliste du terme mais comme source d'un mode de représentation particulier : la ville est à la fois figurée et prise comme figure. Ainsi, la carte de la ville devient une grammaire narrative qui détermine les destinées des personnages. Après lui, plusieurs générations de romanciers ont cherché à renouveler le roman de Dublin, en utilisant également la ville comme décor et en inventant à travers elle un nouveau mode de figuration : McGahern renouvelle l'opposition traditionnelle entre ville et campagne, Bolger se sert du gothique, Doyle privilégie l'oralité. Trois exemples de romans très contemporains sont examinés ici : *The Parts* de Keith Ridgway, *Authenticity* de Deirdre Madden, *The Swing of Things* de Sean O'Reilly, afin de déterminer si les transformations économiques et sociales intervenues ces dernières années et qui ont profondément modifié les mœurs des Dublinois se sont à nouveau traduites par des évolutions des modes de narration et d'écriture : comme on le verra, la réponse est positive, confirmant l'hypothèse que c'est bien Dublin qui permet aux romanciers irlandais d'épouser le mouvement de la modernité et de la postmodernité.

Mots-clés : Dublin, roman contemporain, figuration, James Joyce, Dubliners, John McGahern, Roddy Doyle, Dermot Bolger, Deirdre Madden, Keith Ridgway, Sean O'Reilly.

With *Dubliners* Joyce invented a new genre which made use of the Irish capital not just as a realistic background but as the basis of a specific mode of representation: in the book the city is not just represented but to a certain extent becomes the medium of representation itself. In this regard, the map of the city becomes a narrative diagramme through which all the characters' actions are determined. After Joyce, several generations of novelists have sought to find their own mode of representation of Dublin: McGahern produced a new version of the traditional opposition between city and country, Dermot Bolger relied on the gothic, Roddy Doyle used the resources of orality. The present paper examines three very contemporary novels: Deirdre Madden's *Authenticity*, Keith Ridgway's *The Parts*, Sean O'Reilly's *The Swing of Things*, in order to determine whether and how the profound transformations recently appeared in the Dubliners' life-styles, in the aftermath of the Celtic Tiger, have been translated in terms of narrative and stylistic innovations. As the paper shows, the answer is yes, which goes a long way to prove that it is Dublin who for a long time now has enabled Irish writers to espouse the thrusts of modernity and postmodernity.

Key-words: Dublin, contemporary novel, figuration, James Joyce, Dubliners, John McGahern, Roddy Doyle, Dermot Bolger, Deirdre Madden, Keith Ridgway, Sean O'Reilly.

Le roman de Dublin est un genre dont Joyce a établi le modèle, à l'aune duquel se mesurent les évolutions, les limites et les perspectives de la littérature contemporaine. Rappelons que Joyce souhaitait, en écrivant *Dubliners*, « offrir la ville de Dublin au monde » : « When you remember that Dublin has been a capital for thousands of years, that it is the second “city” of the British empire, that it is nearly three times as big as Venice, it seems strange that no artist has given it to the world », écrivait-il à son éditeur Grant Richards.¹ Certes, Joyce n'était pas le premier à utiliser une ville comme décor romanesque, puisque certains critiques purent déclarer que, de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, jusqu'à *Finnegans Wake*, en passant par *Dubliners* et bien sûr *Ulysses*, Joyce fit pour Dublin ce que Dickens avait fait pour Londres, et Balzac et Zola pour Paris, rendant ainsi la capitale dublinoise la ville « la plus célèbre de l'histoire littéraire, à l'exception peut-être de Troie »². Mais là où les grands écrivains réalistes du dix-neuvième siècle se contentaient de reproduire le traditionnel schéma du roman d'apprentissage en substituant les dangers de la vie urbaine aux épreuves que tout héros doit surmonter dans le conte ou l'épopée, Joyce utilisa la ville à la fois comme thème, arrière-plan, et principe de composition. Comme l'écrit Carle Bonafous-Murat, « Joyce privilégie le lien existant entre un principe abstrait (âme ou histoire morale) et une entité concrète, la ville »³. Dublin devient plus qu'un protagoniste, un destin qui préexiste aux personnages et détermine leurs parcours : « La ville prend le pas sur les personnages qui l'arpentent pour tisser autour d'eux une toile dont ils ne peuvent s'échapper »⁴.

Outre cette façon d'utiliser la ville comme « carte » à la fois littérale et métaphorique des itinéraires empruntés par les personnages et donc par l'intrigue, Joyce a le premier problématisé le rapport entre le local et l'universel : « For myself », déclarait-il à Arthur Power, « 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 in the world »⁵. Comme d'autres écrivains modernistes, tels T.S. Eliot ou Yeats, suivant les traces de Baudelaire dans *Le spleen de Paris*, Joyce voit dans la vie urbaine une métaphore complexe de la condition humaine, mais aussi un creuset d'art et de culture, les mots « cité » et « civilisation » partageant la même étymolo-

1 Cité par Richard Ellmann, *James Joyce*, Oxford, Oxford University Press, (1959), 1977, p. 216.

2 Augustine Martin, « Novelist and the City : the Technical Challenge », in *The Irish Writer and the City*, Maurice Harmon (ed.), Gerrards Cross, Bucks, Colin Smythe, 1984, p. 46.

3 Carle Bonafous-Murat, *James Joyce, Dubliners : logique de l'impossible*. Paris, Ellipses, 1999, p. 6.

4 Bonafous-Murat, p. 7.

5 Cité dans Ellmann, p. 520.

gie, les mots latins *civis* et *civitas*. Après Joyce, on peut donc parler de l'existence non seulement d'un genre qu'on pourrait nommer « le roman de Dublin » mais d'une véritable poétique de la capitale irlandaise, qu'on pourrait désigner comme « la figuration de Dublin dans la littérature irlandaise », dans la mesure où figuration signifierait à la fois l'objet représenté et le mode scriptural par lequel il est figuré. Par ailleurs, cette figuration, sous ses différentes formes, aurait peu à peu construit un ensemble intertextuel dont toute nouvelle représentation littéraire de Dublin serait une reprise et une réécriture. En effet, les exemples ne manquent pas d'écrivains irlandais dont l'œuvre est devenue indissociable de l'évocation de la capitale dublinoise : parmi ceux-ci, Liam O'Flaherty, avec l'un de ses romans les plus célèbres, *The Informer* (1925) ; Flann O'Brien, dans *At Swim Two Birds* (1939) ; James Plunkett, avec *Strumpet City* (1969).

John McGahern doit également être rangé parmi les auteurs dont l'œuvre duquel tout nouvel écrivain de Dublin peut puiser des références. Pour sa part, tandis que Joyce ne fait presque aucune allusion à la dichotomie traditionnelle dans l'histoire culturelle irlandaise entre la capitale et le reste de l'île – à l'exception notable de « *The Dead* » qui s'achève sur le voyage imaginaire de Gabriel vers l'Ouest de l'Irlande McGahern oppose la ville à la province. C'est en effet le plus souvent pour échapper aux contraintes étouffantes et aux limitations paralysantes de la vie rurale que les protagonistes de certaines nouvelles comme « Parachutes », « Like All Other Men », ou encore des romans *The Leavetaking* (1977) et *The Pornographer* (1979), se sont réfugiés à Dublin, dont ils apprécient l'anonymat et les opportunités, surtout sexuelles, qu'elle peut leur offrir. Cependant, cette liberté est elle-même problématique, car elle a pour effet de plonger les jeunes hommes mis en scène par McGahern dans les affres du doute quant au choix de vie à effectuer, faisant d'eux des anti-Rastignac, en aucun cas prêts à défier la capitale et tout ce qu'elle représente de rêves à réaliser, d'obstacles à surmonter, et d'illusions à perdre. Toujours nostalgiques d'un lieu d'origine rêvé comme protecteur et permanent, les protagonistes de McGahern préfèrent le plus souvent renoncer à la liberté dublinoise et s'en retourner dans leur province natale, même si dans d'autres romans, l'auteur a montré que dans ces lieux les guettent l'enfermement et la mort.

L'image du pays natal authentique, qui correspondrait forcément à la campagne irlandaise et non à la grande ville, était présente dans l'idéologie romantique de la renaissance celtique, plus tard exploitée par les nationalistes au pouvoir après l'Indépendance, et par l'État irlandais dans le but de développer le tourisme, avec par exemple la création de la *Irish Travel Association* dès les années 1925. La ville, et sur-

tout Dublin, fut longtemps considérée comme une manifestation de l'influence nocive de l'étranger, un symptôme du déclin accompagnant la colonisation, tandis que la langue, la tradition orale et les coutumes ancestrales auraient été préservées dans le reste du pays, principalement dans les provinces de l'Ouest. Yeats avait exprimé son aversion pour la « filthy modern tide », Synge re-crée un monde gaélique mi-réaliste mi-merveilleux dans ses pièces et dans *The Aran Islands* (1907). Les autobiographies des îles Blasket raillées par Flann O'Brien avaient contribué à installer l'image d'une Irlande principalement rurale dans l'imaginaire national, image qui se perpétua à une époque où elle était pourtant largement contredite par ce qui se passait dans la réalité. En effet, et même si le phénomène avait en réalité commencé bien plus tôt, l'Irlande était depuis le tournant de la modernisation volontariste des années 1960 l'objet d'une urbanisation croissante, et Dublin en particulier se développait au-delà des limites spatiales que connaissait Joyce en son temps.

C'est dans le but de rendre visible sur la carte de la culture irlandaise contemporaine les habitants de ces nouveaux quartiers que des artistes comme Dermot Bolger ou Roddy Doyle fondent une esthétique qu'on appellera celle du « Northside Realism ». La maison d'édition artisanale créée par Bolger, Raven Arts Press, publie des pamphlets aux titres évocateurs : *Invisible Cities : The New Dubliners*, sous-titré *A Journey through Unofficial Dublin*, dirigé par Dermot Bolger lui-même, ou encore *A Mass for Jesse James : a Journey through 1980's Ireland*, de Fintan O'Toole. Dans son introduction au premier ouvrage, Bolger rend hommage au courage de ceux qui « took on the inhospitable landscapes they inherited from planners and builders and, despite everything, survived to establish living communities »⁶, aux habitants des nouveaux territoires des « estates », ces nouveaux lotissements qui s'étendent de plus en plus loin du centre. Pour Bolger, écrivant à la fin des années 1980, le vrai Dublin n'est pas mort, mais « alive and vibrant with new people, with new blood, new streets, new placenames »⁷. L'ouvrage lui-même réunit cinquante-six textes écrits par des auteurs connus comme Paul Durcan, Anthony Cronin, Francis Stuart, ou moins connus, qui utilisent tous un nom de lieu comme signifiant poétique, à la manière des traditionnels *dinnshenchas* ou de certains poèmes de Seamus Heaney comme « Toome » ou « Broagh », sauf qu'ici les noms de localité rurales dont la traduction en langue anglaise fait aussi l'objet de la pièce de Brian Friel, *Translations* sont remplacés par les noms de quartiers excentrés ou de banlieues comme Glasnevin, Drumcondra, Ballyfermot, Ballyboden, Ranelagh.

6 Dermot Bolger, introduction to *Invisible Cities: the New Dubliners, a Journey through Unofficial Dublin*, Dublin, Raven Arts Press, 1988.

7 *Ibid.*, p. 9.

Cependant dans son introduction Bolger souligne le fait qu'à ses yeux ces nouveaux tissus urbains se situent à la frontière entre ville et campagne, reprenant ainsi à son compte l'ancienne dichotomie entre les deux espaces, opposition placée au cœur également de son roman *The Journey Home*. Dans ce roman publié en 1990 et qui établit la réputation artistique de Bolger, le Dublin moderne prend l'aspect d'un enfer dantesque sur lequel règnent des politiciens véreux et corrompus, et où errent des âmes perdues que Bolger surnomme « the children of limbo ». Dans l'imagerie de Bolger, les banlieues dublinoises en expansion permanente représentent un espace liminaire entre la communauté rurale, berceau des origines enfouies mais remémorées, et la ville, symbole de modernité et d'un avenir menaçant, où les contours de l'identité, nourrie par des siècles de traditions, risquent de se dissoudre :

How often did our parents pass on the main street of the village while the labourer's cottages were being bulldozed and the estates, like a besieging army, began to ring the green post-office, the pub with the skittle alley, the old graveyard with its shambling vaults?⁸

Les protagonistes de *The Journey Home* cherchent à retrouver leur maison natale située à la campagne, mais elle a bien sûr disparu, réduite à l'état de ruine, de même que la Big House locale ; le « voyage de retour » s'avère impossible, et la condition moderne équivaut à celle d'une nostalgie incurable de la pastorale des origines, face au danger d'anéantissement de l'individu représenté par la ville, symbole d'agressivité, de destruction et de perte, comme le suggère encore cet extrait du premier roman publié par Bolger, *Nightshift* :

Though the City had lived through no recent war the quays looked as if they had been bombarded. The refugee children moved past the derelict fronts of buildings that had been left standing like the set from a film along the waterside. Two giant cranes rose above the crumbling façades and dissected the sky with their powerful steel arcs.⁹

Il est vrai que Bolger évoque le Dublin des années 1980, décennie décrite par Fintan O'Toole comme « a time of slow crisis, of creeping catastrophe, of petty apocalypse »¹⁰. Les efforts de modernisation entrepris dans les années 1960 se heurtent alors au second choc pétrolier, à une inflation record, à un chômage endémique, à une reprise de l'émigration de masse. L'Irlande étant une nation catholique qui continue à faire naître beaucoup d'enfants et l'évolution de la législation sur l'avortement rencontrant une résistance farouche la culture du pays reflète

8 Dermot Bolger, *The Journey Home*, Londres, Penguin Books, 1990, p. 5.

9 Dermot Bolger, *Nightshift*, Londres, Penguin Books, 1993, p. 129.

10 Fintan O'Toole, Introduction to *A Mass for Jesse James: a Journey through 1980's Ireland*, Dublin, Raven Arts Press, 1990.

alors les angoisses d'une jeunesse confrontée à un manque désespérant de perspectives d'avenir.

C'est cette culture du manque, caractérisée pourtant par le dynamisme et l'imagination créatrice de la jeunesse, à laquelle Roddy Doyle donne une voix dans le premier volet de ce qui deviendra *The Barrytown Trilogy*, *The Commitments*, publié en 1987, et dont l'action est située dans le quartier imaginaire de Barrytown, dont le modèle semble avoir été Kilbarrack, une banlieue du nord de Dublin. A travers l'histoire d'une bande de jeunes qui décident de former un groupe de « R&B » et se produisent en concert avec succès avant de finalement se dissoudre sous la pression de leurs mécontentes, Doyle parvient à suggérer comment diverses influences et surtout certaines formes de culture populaire comme la télévision, le cinéma et la musique rock, venues principalement des Etats-Unis et de Grande-Bretagne contribuent dans les années 1980 à transformer Dublin en un lieu indifférencié par rapport à d'autres capitales du monde capitaliste occidental. Doyle préserve toutefois le caractère « authentique » de ses personnages, en faisant le choix esthétique de reproduire le plus fidèlement possible leur langue parlée, subvertissant ainsi la hiérarchisation traditionnelle entre style écrit propre à la littérature et expression orale dite populaire. Ainsi, la trilogie de Barrytown se distingue très nettement de la tradition des romans de Dublin dans la mesure où le mode de figuration choisi par Doyle ne repose pas du tout sur une évocation de la topographie de la ville comme chez Joyce, ou de son atmosphère comme chez d'autres auteurs, mais sur la restitution de la langue propre aux Dublinois. Comme le rappelle Michael Cronin dans sa récente étude de l'adaptation au cinéma de la trilogie de Doyle, un des slogans utilisés pour promouvoir le film *The Commitments* était : « At last a film with bollix, tossers, sex, soul, boxes, gooters, the works »¹¹. Un des reproches que l'on pourrait opposer à ce choix de l'oralité serait celui d'avoir forgé, sous prétexte d'authenticité, une langue artificielle et caricaturale, et de perpétuer, au lieu de s'en détourner, une certaine tradition du *stage Irishman*, la représentation stéréotypée du supposé caractère national. Mais ce choix stylistique a le grand avantage de produire des effets comiques vivifiants, et d'insuffler une énergie au récit semblable à celle de la musique des « Commitments », si bien que malgré le contexte socio-économique déprimé dans lequel sont situés les romans de la Trilogie, il s'en dégage une impression d'optimisme et de croyance humaniste dans la force des liens de communauté que sont l'amour, l'amitié, la famille. Même s'ils sont soumis à des déterminismes socio-économiques qui limitent leur liberté individuelle, les néo-Dublinois de

11 Michael Cronin, *The Barrytown Trilogy*, Cork, Cork University Press, 2006, p. 7.

Doyle sont loin d'être paralysés. Par ailleurs, Doyle ajoute un nouveau volet au traitement du rapport entre le local et l'universel inauguré par Joyce dans *Ulysses*. En effet, comme l'écrit Michael Cronin, « the characters belong very definitely to a place, a North Dublin working-class suburb, but it is a place that is and can also be many other places »¹². D'ailleurs, les personnages eux-mêmes expriment ce paradoxe lorsqu'ils affirment dans un des passages les plus fréquemment commentés du roman :

– The Irish are the niggers of Europe, lads.

They nearly gasped : it was so true.

– An' Dubliners are the niggers of Ireland. The culchies have fuckin' everythin'. An' the northside Dubliners are the niggers o'Dublin.¹³

En s'identifiant de la sorte aux Afro-américains, communauté historiquement marginalisée mais qui a su s'inventer de nouvelles formes d'expression identitaires grâce en particulier à la littérature et à la musique, Jimmy Rabbitte Jr. établit clairement un parallèle entre exclusion sociale, exclusion culturelle et exclusion territoriale, valable en Irlande comme partout ailleurs, que ce soit aux Etats-Unis, en Angleterre ou en Afrique du Sud. Ainsi les populations urbaines et ouvrières irlandaises sont à la fois refoulées dans les banlieues nord de Dublin, et bannies des représentations de l'identité nationale favorisées par l'Etat Fianna Fail, celle des *culchies*, c'est-à-dire les habitants des campagnes, les « culs-terreux ». Etre « nigger », c'est à la fois être désigné comme membre d'une communauté ethnique et culturelle précise, mais aussi appartenir à un vaste ensemble qui déborde les frontières et s'identifie à une culture populaire, métissée et mondialisée : c'est être à la fois « local » et « universel ».

Cependant, les romans de Bolger et de Doyle appartiennent à une époque à présent révolue, que l'on peut désigner comme « pré-Celtic Tiger ». Avec l'arrivée du nouveau millénaire, le roman de Dublin continue de se renouveler et d'évoluer : trois romans publiés entre 2002 et 2004 témoignent de ces évolutions et de l'avènement en Irlande d'une société et d'une culture caractérisées par leur « post-ériorité » : elles sont en effet à la fois post-modernes, post-industrielles, post-capitalistes, post-mondialisées. A ces caractéristiques partagées par toutes les sociétés développées de la planète, il faut ajouter quelques notions spécifiques à l'Irlande, passée de nos jours à l'ère post-nationaliste, post-Troubles en Irlande du Nord et post-sécularisation.

¹² *Ibid.*, p.15.

¹³ Roddy Doyle, *The Barrytown Trilogy*, Londres, Secker and Warburg, 1992, p. 13.

Authenticity de Deirdre Madden,¹⁴ *The Parts* de Keith Ridgway,¹⁵ *The Swing of Things* de Sean O'Reilly,¹⁶ sont tous trois des romans de Dublin dans la mesure où, selon le modèle établi par Joyce et poursuivi par McGahern, Bolger ou Doyle, ils utilisent non seulement la ville comme décor, mais aussi comme thème et comme élément constitutif d'une poétique ou d'une esthétique particulières. Même si on pourra s'étonner de voir ranger le roman de Deirdre Madden dans la catégorie ainsi définie, on le retiendra d'une part parce que c'est la première fois que la romancière nord-irlandaise situe un récit à Dublin, d'autre part parce qu'il partage avec les deux autres romans choisis un intérêt pour ce que représente la ville aujourd'hui, à savoir la désorientation de l'individu confronté à la disparition des contraintes qui le liaient auparavant à une communauté. Comme l'écrivait Irving Howe dans un article qui cherchait dès 1959 à décrire la condition postmoderne, « vast numbers of people now float through life with a burden of freedom they can neither sustain nor legitimately abandon to social or religious groups »¹⁷. Dans une Irlande qui possède aujourd'hui une des économies les plus mondialisées de la planète, où la nouvelle richesse provoque une explosion du pouvoir d'achat et de la consommation, où le prestige de l'Église catholique a décliné à une vitesse prodigieuse jusqu'à disparaître presque entièrement, l'individu est à présent confronté à sa liberté, tout en ayant conscience d'être réduit à n'exister que comme une « particule élémentaire » de la société, pour reprendre l'expression de Michel Houellebecq,¹⁸ auquel *The Parts* fait peut-être allusion dans son titre. O'Reilly dans *The Swing of Things* envoie son personnage principal suivre des cours de philosophie à Trinity College, grâce auxquels il découvre en particulier Sartre et l'existentialisme. Avec quelques décennies de retard, certes, St Stephen's Green, qui sert de cadre à plusieurs épisodes dans les trois romans, est ainsi le Jardin public dans lequel se rejoue la scène centrale de *La nausée*. (« Say he put his face in his hands and stayed that way for a long time, wondering about the nausea in his guts. » (*The Swing of Things*, 11).

C'est dans St Stephen's Green que démarre l'action de *Authenticity* : William Armstrong, cadre supérieur dans un cabinet d'avocats, qui traverse une crise existentielle aiguë, est venu y méditer la possibilité de

14 Deirdre Madden, *Authenticity*, Londres, Faber and Faber, 2002. Toutes les références au roman se reportent à cette édition.

15 Keith Ridgway, *The Parts*, Londres, Faber and Faber, 2003. Toutes les références au roman se reportent à cette édition.

16 Sean O'Reilly, *The Swing of Things*, Londres, Faber and Faber, 2004. Toutes les références au roman se reportent à cette édition.

17 Irving Howe, "Mass Society and Postmodern Fiction", *Partisan Review*, 26, 1959, pp. 420-36.

18 Michel Houellebecq, *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998.

se donner la mort, lorsqu'il interpelle Julia, une jeune artiste peintre qui passait par là, et lui demande de s'asseoir quelques moments à ses côtés. L'intrigue du roman mêle par la suite les trajectoires de ces deux individus, en y ajoutant un troisième, Roderic, l'amant de Julia, artiste confirmé mais lui aussi accablé par le sentiment de l'échec de sa vie. Ce procédé consistant à faire se croiser des personnages aux trajectoires diverses à la fois dans les rues de Dublin et dans l'intrigue est commun aux trois romans, l'image du personnage qui arpente les rues de la capitale, et y croise différentes figures connues ou inconnues tout en étant assailli par des souvenirs, des associations d'idées ou des images mentales, étant l'un des indices les plus évidents de l'héritage joycien.

Dans les trois romans également, le récit s'écarte de l'ordre chronologique des événements, ceux de Madden et de O'Reilly recourant simplement aux anachronismes, celui de Ridgway étant plus expérimental dans sa manière d'interrompre un segment narré selon le point de vue d'un des personnages, parfois au milieu d'un paragraphe ou même d'une phrase, pour le croiser avec un segment narré du point de vue d'un autre. Ce complexe maillage des fils du récit est assorti d'un jeu visuel sur la disposition typographique de la page, où se mélangent différents caractères d'imprimerie, et où s'insèrent des signes graphiques, des fac-similés de pages de journaux, de mémos, rapports, lettres, etc. La fragmentation de la forme narrative et visuelle répond ainsi au sentiment de dislocation de leur existence éprouvé par les personnages, mais suggère parallèlement que chacune de leurs existences est la partie isolée d'un puzzle qu'il s'agit d'assembler pour former un ensemble. En l'occurrence, les morceaux réunis construisent une image de Dublin, dont le narrateur célèbre la pluralité à plusieurs reprises, et désigne à la fois comme le protagoniste et le principe structurant de son récit. La ville est littéralement et métaphoriquement faite des désirs, des espoirs et des désillusions des individus qui arpentent ses rues, mais c'est elle qui guide leurs pas, dirige leurs vies, les entraîne vers la satisfaction ou la frustration de leurs attentes. Ses trottoirs reçoivent les fragments de leurs existences, qu'ils soient détritris ou objets précieux :

They go up and they go across. Grid work. The clattering concrete and the stained pavements, collecting footfalls and litter, vomit and phlegm, money, dogs, children, shoe parts, animal shit, debris, bad air, car smoke, scrapings, minor infestations, little wispy nothings that we drop and we don't miss.
(309)

Dans le monde de *The Parts*, tout est en morceaux, et surtout le sentiment d'être relié aux autres par des liens fermes et permanents : Joe Kavanagh vient de se séparer de sa femme et n'est pas certain d'avoir réussi à inclure l'existence de sa fille dans la sienne ; Barry,

homosexuel à la recherche de l'amour, déteste tout ce qu'il nomme *communal*: « He was unable, Barry was, at the best of times, he was unable to think of himself as part of anything- community, society, state, family- without it hurting » (103). A ces liens dissous viennent se substituer des relations virtuelles : Joe Kavanagh est animateur de radio et dans ses émissions encourage des inconnus à partager leur intimité avec d'autres inconnus, à travers l'espace invisible créé par les ondes ; Kitty Flood est une romancière sans succès qui se distraie en jouant à des jeux vidéos consistant à inventer des personnages virtuels, comme « Second Life ». Kevin, le prostitué, s'attribue des identités variées, et joue la comédie de l'amour avec chacun de ses clients. Le thème de la virtualité est redoublé par la mise en valeur des artifices dont est fait le roman. C'est en effet l'un des autres sens de *The Parts* : chacun joue un rôle dans la comédie inventée par l'auteur, qui déroule une fausse énigme policière lui permettant d'animer ses personnages puis de les réunir, comme dans le jeu vidéo de Kitty. La comédie et le jeu, caractéristiques du roman contemporain en général, n'excluent cependant pas ici la violence, dans un récit où abondent drogue, prostitution et crime, comme d'ailleurs dans celui de Madden et de O'Reilly.

C'est pourtant pour échapper à la violence que Noel Boyle, le protagoniste de *The Swing of Things*, a quitté Derry, libéré peu de temps auparavant de la prison de Maghaberry, où il purgeait une peine pour sa participation à un attentat organisé par l'IRA. Plus précisément, il est venu à Dublin dans l'espoir d'y démarrer une nouvelle vie, comme des milliers de migrants russes, africains ou roumains échappés de la misère et qu'il croise dans les rues de la ville. Dublin est présentée comme l'anti-Derry : « a non-unionised post-colonial city » (219) qui a rejeté des valeurs aussi obsolètes que l'identité nationale ou le républicanisme, au profit du culte de l'argent, de la consommation et de la satisfaction immédiate des désirs. Quand Joyce mettait en scène dans *Ulysses* un démarcheur en publicité, alors consignée aux pages des journaux, les personnages romanesques d'aujourd'hui vivent dans une société où tout est devenu marchandise, une société « in which man becomes a consumer, himself mass-produced like the products, diversions and values that he absorbs »¹⁹. L'économie de la déperdition qui sous-tendait déjà les nouvelles de *Dubliners*, et y était symbolisée par la simonie, triomphe à présent sans que plus personne ne cherche à obtenir la grâce en retour de ses péchés : Fada fait commerce de « celtitude », déclamant des poèmes au coin des rues en échange de quelques pièces : « Poetry on tap, the great classics of Irish literature » (17). Même la mort est exploitée, comme lorsque des vendeurs à la sauvette proposent aux passants la reproduction du masque mortuaire

19 Howe, *op. cit.*, pp. 420-36.

d'une jeune fille inconnue, découverte noyée dans la Liffey. Dans ce contexte, où tout s'échange et donc se dévalue, certains mots, et surtout ceux qui gouvernaient autrefois la vie de Boyle, ont perdu tout leur sens : « He had been taking words too seriously for far too long. Freedom. Uprising. Pogroms. Jury. Revolution. History. » (202). Libre, Boyle est plus désorienté que lorsqu'il était enfermé dans sa cellule ou dans les déterminismes de l'histoire d'Irlande du Nord. Les frontières, pour l'abolition desquelles Boyle s'est battu jusqu'à risquer sa liberté, n'existent plus à Dublin, où les habitants et les nombreux touristes s'adonnent à une recherche sans limites d'un plaisir facile et destructeur, que ce soit par la drogue, le sexe ou l'alcool. La liberté sans but devient pour l'ancien militant une errance dans les rues de la ville, et Boyle placé devant une abondance de choix se sent paralysé, aveuglé, pris au piège d'un paradis qui se révèle proche de l'enfer : « Infinite paths inside him that led nowhere, back to the skin surface and touch and cravings and eyes that vomited it all out instead of seeing... He had come down to Dublin and nothing had happened » (103). Le sentiment éprouvé par le personnage est à rapprocher de ce que Slavoj Žižek, dans un article intitulé « You May ! », nomme « the anxiety of excessive freedom that accompanies liberal late capitalism »²⁰.

La ville devient alors productrice de psychose et de paranoïa : celle éprouvée par Boyle, ancien prisonnier mal accoutumé à vivre sans surveillance : « Paranoia. Paratrooper. Paramilitary. Paramour. » (16), mais aussi celle de Fada, au nom si évocateur à des oreilles françaises, ancien patient d'un hôpital psychiatrique, sorte de mauvais démon qui vit aux dépens des autres pour se nourrir, se loger ou assouvir ses besoins sexuels, et s'immisce dans l'existence d'un Boyle déjà fragile pour l'entraîner vers la chute finale. La forme narrative choisie par O'Reilly favorise elle aussi la paranoïa : longue immersion dans les esprits dérangés des deux principaux protagonistes, qui ne marque jamais le passage de l'un à l'autre par les marques grammaticales ou typographiques du style indirect ou du dialogue, elle abolit les limites entre ce qu'ils s'imaginent et ce qui se déroule véritablement autour d'eux. Elle sème le trouble sur le statut du récit, par ailleurs parsemé de formules modalisantes telles que : « Call him Boyle », ou encore : « Say this is Dublin » (3), « Say a week has passed now » (239), nous forçant à reconnaître que tout récit ne peut être que virtuel, et à nous méfier de ce qui nous est raconté. D'ailleurs plus personne à Dublin ne prête foi aux récits du passé, et les monuments de la capitale, autrefois lieux de mémoire, sont devenus de simples étapes sur le chemin de passants amnésiques et indifférents :

20 Slavoj Žižek, "You May!", *London Review of Books*, 21, p. 6.

Dublin where there's no room left on the streets. There's another lot waiting to cross the opposite way. The GPO in the background with a big new freshly ironed tricolour against the sky... There's Jim Larkin now up on his pedestal, the voice of the worker with the giant hands held high. Who the fuck listens to you now? The great seem great because we are on our knees. It all changes, Jim, you can't stop it. (284)

L'Histoire comme méta-récit assignant à chacun sa place dans la communauté a laissé place à une infinité de micro-récits qui, contrairement au principe mis en place dans *Ulysses*, se croisent sans toujours produire un sens. Ainsi Boyle fait la rencontre d'Eleanor, qui en réponse à ses questions inquiètes sur leur avenir lui fait comprendre que marcher côte à côte à travers les rues de la ville est la seule forme que peut prendre leur brève histoire d'amour : « The fact that she was walking around the city with him was her answer to every house-bound philosopher » (184). Une fois Eleanor partie de Dublin, Boyle perd son dernier repère et se laisse entraîner sur une trajectoire fatale, vers les quartiers périphériques de la ville, où l'attendent la violence et la mort.

Si les romans de O'Reilly et de Ridgway empruntent donc beaucoup aux procédés du roman postmoderne – fragmentation du récit, jeu métanarratif, paranoïa, mise en question des limites entre réalité et fiction –, *Authenticity* se présente lui comme un récit psychologique plus traditionnel, qui repose largement sur l'illusion mimétique et ne cherche pas à mettre en valeur son caractère fictif. Pourtant Madden interroge, comme le suggère le titre, une notion devenue problématique dans le monde contemporain, celle d'authenticité. Cette question concerne d'abord ses personnages, artistes plasticiens qui, plaçant leur conception de l'art au-dessus de tout, refusent toute compromission avec le matérialisme. L'artiste ne conçoit pas la réalité de la même manière que les êtres ordinaires : la vocation de Julia est par exemple justifiée par sa découverte étant enfant de reproductions de Bruegel, au sujet desquelles elle déclara à son père : « 'The things in them are realer than real things' » (28). Pour Madden donc, la vocation artistique entraîne nécessairement une certaine forme de renoncement, presque religieux, au monde matériel, et s'accommode difficilement des normes sociales bourgeoises telles que la famille ou le mariage. Roderic, bien qu'installé et ayant fondé une famille en Italie dans des conditions matérielles idéales, rompt avec son épouse et retourne à Dublin s'installer dans « an artisan's cottage in the Liberties » (180). Julia pour sa part incarne la vie de bohème : tout en elle, depuis sa chevelure sauvage, jusqu'à son minuscule appartement, vieux, meublé de bric-à-brac, situé au-dessus du magasin d'un antiquaire, dans Francis Street, un quartier encore négligé de Dublin, et qu'elle partage avec un chat peu domestiqué, suggère le mépris pour l'argent, la carrière, et la recherche de la

sécurité. Son intérieur est clairement opposé à celui de William qui vit avec sa femme et ses enfants à Dalkey dans une grande maison neuve, où tout respire l'opulence et le désir- si condamnable aux yeux de Julia et de Madden – d'afficher son appartenance à la bourgeoisie, comme le remarque Julia en la découvrant :

Although she liked individual elements-the fine rugs, the delicate tables-the overall effect was stifling and oppressive ; and suddenly she felt as though the strange dream palace she had imagined recently as a figure for another woman's life was a real place, and here she was in it. (70)

Comme on peut le constater, Madden utilise la topographie de Dublin comme marqueur de vraisemblance visant à établir l'authenticité du récit de fiction. Ainsi se mêlent dans ce roman la recherche d'authenticité propre au projet réaliste de la romancière, et la quête d'authenticité, au sens cette fois moral, de Julia et de Roderic. Mais le choix d'une telle esthétique rencontre ses limites, dans la mesure où le mode réaliste emprunté par Madden pour décrire et critiquer un monde d'où l'authenticité est en train de disparaître, est lui-même une construction artificielle utilisant un certain nombre de procédés stylistiques et narratifs visant à créer l'illusion référentielle. Son discours éthique entre donc en contradiction avec sa poétique. La fidélité de la romancière aux procédés et à l'éthos du réalisme est d'autant plus paradoxale que les artistes plasticiens qu'elle met en scène ne sont pas des peintres figuratifs : Roderic peint des tableaux abstraits et Julia réalise des installations. Madden va même jusqu'à utiliser un terme inventé par Jean Baudrillard au sujet de Julia : « [...] he remarked in her that hyper-real quality that he had noticed before but that struck him now with greater force than ever » (194), mais dans un sens tout à fait différent que celui où l'entend le sociologue, qui définissait ainsi le concept « d'hyperréel » :

Aujourd'hui l'abstraction n'est plus celle de la carte, du double, du miroir ou du concept. La simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel.²¹

Elle fait dire à Roderic que « what we take for reality isn't fixed, isn't static » (290), elle attribue à Julia un moment épiphanique, lorsque, au milieu du trafic de la ville, la jeune femme fait l'expérience d'une perception accrue de la réalité autour d'elle : « What she saw was an ancient shadow ; the relentless immensity of the city was no more than a spark. Something had permitted her to glimpse behind reality. » (324). En d'autres termes, Madden a bien l'intuition et même la cons-

21 Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 10.

cience que la notion de réalité dans le monde contemporain est devenue extrêmement problématique. Comme O'Reilly ou Ridgway elle suggère aussi que la substitution du réel par des « simulacres » trouve un corrélat objectif dans la ville d'aujourd'hui, confluence de consciences étrangères les unes aux autres qui pourtant ne cessent de se croiser dans un mouvement presque jamais ininterrompu, où êtres et objets ne sont plus que des signes en attente d'interprétation, comme dans le paragraphe suivant où l'emploi du mot « lost » rappelle *Lost in Translation* (2003), ce film de Sophia Coppola dans lequel deux étrangers se rencontrent à Tokyo, exemple extrême de la métropole postmoderne.

She drifted to the edge of the pavement and the crowd thickened about her, waiting until the lit red figure would change to green. Then the traffic stopped and the people surged forward but still she stood there, jostled, lost, until the lights changed again. (324)

Par ailleurs, en mettant en scène le suicide de William, Madden montre qu'elle est aussi consciente que O'Reilly ou Ridgway du malaise existentiel dont souffrent les nouveaux Dublinois. Mais en privilégiant l'identification du lecteur avec Roderic et surtout Julia, elle exprime une nostalgie pour un mode de vie qui n'existe plus, et des valeurs qui n'ont peut-être jamais été que des stéréotypes fabriqués, telle que la simplicité, la solidarité, la générosité, l'authenticité. On pense au discours de fin de dîner de Gabriel Conroy dans « The Dead », dans lequel il célèbre

[...] the tradition of genuine warm-hearted courteous Irish hospitality, which our forefathers have handed down to us and which we in turn must hand down to our descendants, is still alive among us.²²

et dans lequel le mot *genuine* fait écho au titre de Madden. Mais là où Joyce subvertissait de tels propos par une ironie cinglante, dans la mesure où, plus tard dans la même soirée, Gabriel se voit contraint d'offrir cette fameuse hospitalité dont il vante l'authenticité au fantôme de Michael Furey, Madden n'introduit aucune distance dans son discours plus ou moins moralisateur sur la nécessité de rester vrai.

Les limites du mode réaliste emprunté par *Authenticity* montrent que les évolutions de la conscience moderne, telles qu'elles sont le mieux emblématisées par la ville, appellent de nouvelles figurations. Ainsi, chaque génération de romanciers irlandais a su inventer une esthétique propre à son époque et aux épreuves traversées par une société d'abord coloniale au temps de Joyce, puis postcoloniale au temps de McGahern, Bolger ou Doyle. Contrairement au cliché hérité du romantisme natio-

²² James Joyce, "The Dead", *Dubliners* (1914), Londres, Penguin Books, 1992, p. 204.

naliste, c'est toujours Dublin, et non la campagne, qui a permis aux écrivains irlandais de trouver une poétique susceptible de traduire les symptômes – hémiplégie, nausée, paranoïa, pensées suicidaires – d'une société devenue aujourd'hui identique à tant d'autres dans le monde industrialisé, mais demeurée nostalgique de sa singularité, déchirée *torn a part* par le paradoxe postmoderne du local et de l'universel.