George Moore : confessions et rêveries « réminiscentes »

Dairine O'Kelly

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ml/4013>

DOI : 10.4000/ml.4013

ISSN : 2274-0511

Éditeur

Association Modèles linguistiques

Édition imprimée

Date de publication : 29 décembre 2017

Pagination : 37-77

Référence électronique

Dairine O'Kelly, « George Moore : confessions et rêveries « réminiscentes » », *Modèles linguistiques* [En ligne], 75 | 2017, document 3, mis en ligne le 28 novembre 2018, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ml/4013> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ml.4013>

George Moore : confessions et « rêveries réminiscentes »

Dairine O'Kelly

1. Les années d'apprentissage

Les lecteurs de George Moore savent à quel point l'abandon définitif de la peinture – qui se situe vers 1874 – a été un crève-cœur¹ et que ses incursions dans le domaine de la poésie (*Flowers of Passion* (1878), *Pagan Poems* (1881) et du théâtre (*Martin Luther*, 1879) n'ont pas été davantage concluantes. Ce n'est qu'une fois installé à Londres que Moore se consacre sérieusement à son nouveau métier d'écrivain. On peut situer cette période d'apprentissage entre 1882 et 1894. Les romans eux-mêmes se répartissent en deux sous-ensembles :

- (i) *A Modern Lover* (1883), *A Mere Accident*, 1887, *Spring Days* (1888), *Mike Fetcher* (1889), *Vain Fortune* (1891) ;
- (ii) *A Mummer's Wife* (1884), *A Drama in Muslin* (1885), *Esther Waters* (1894).

Ce n'est pas un hasard si les personnages principaux du premier groupe sont tous des jeunes gens inconséquents dont les dilemmes moraux rappellent étrangement ceux d'Eugène de Rastignac, de Frédéric Moreau et de George Duroy pour les trois premiers et ceux de son cousin Edward Martin pour les deux derniers. Le second groupe, où perdure l'influence de Zola et des Goncourt, met en scène des jeunes femmes autrement plus méritantes, autrement plus dignes de la sympathie du lecteur – en fait, il est clair que G.M., comme l'appelaient ses amis, préférait les femmes aux hommes, ce qui explique son amitié pour des féministes

1. "Memories of an art that one has abandoned are not pleasant memories" (The "Luxembourg Gardens", *Memoirs of my Dead Life* : 205).

militantes comme Olive Schreiner, Eleanor Marx et Vernon Lee, et pour des femmes de lettres comme Pearl Craigie, Clara Lanza et Mary Hunter. Malheureusement, tous ces romans, qu'ils mettent en scène des personnages masculins médiocres ou des personnages féminins admirables, se caractérisent par leur sérieux, leur aspect laborieux, leur absence d'humour et de légèreté, sans doute par le souci de prendre de la distance par rapport à l'aspect « comédie de mœurs » du roman psycho-sociologique anglais. Le peu de cas qu'il fait de ces ouvrages dans son testament littéraire, *Communication to my Friends* (1933), porte à croire que ce jugement un peu sévère fut également celui de George Moore lui-même².

Pendant ces années, cette production romanesque a été doublée d'une activité journalistique, grâce à laquelle G.M. s'est fait une place importante parmi les critiques d'art et de littérature sur les places de Londres et de Paris. On trouve une sélection des essais et des articles réunis dans deux recueils, *Impressions and Opinions* (1891) et *Modern Painting* (1893). Avant d'aborder la question de la place des *Confessions*, il faudrait mentionner un retour au théâtre (*The Strike at Arlington*, 1993), inspiré par un coup de foudre pour Ibsen à l'occasion de la production, en 1991, des *Revenants* au Théâtre Antoine à Paris et une série d'articles sur l'Irlande publiés d'abord dans le *Figaro* en 1885, sous forme de volume en France (*Terre d'Irlande*) et en Angleterre (*Parnell's Island*) en 1887. Par rapport à l'aspect appliqué et laborieux du volet romanesque, *Confessions of a Young Man*³, qui paraît en 1888, fait figure de violon d'Ingres.

1.1. La place des *Mémoires d'un jeune Anglais*

Le grand spécialiste de Moore, Jean Noël (1966), de loin la source la plus fiable lorsqu'il s'agit de sa vie et de son œuvre, explique le

-
2. Dans son essai sur George Moore (*The Death of the Moth and other Essays*), où Virginia Woolf fait un certain nombre de reproches (justifiés) à l'écriture romanesque de Moore, elle observe que les défauts des romans sont les qualités des chroniques autobiographiques ("But the defects of a novelist may well be the glories of his brother the autobiographer, and we find, to our delight, that the very qualities which weaken Mr. Moore's novels are the making of his memoir").
 3. G.M. reprenait d'une manière quasi-obsessionnelle ses textes ; les différentes éditions ne se ressemblent pas. Ainsi, les numéros de pages données pour les extraits cités correspondent aux éditions de la bibliographie. Le choix n'a rien de scientifique, il correspond aux éditions découvertes chez les bouquinistes irlandais.

« déclic » à l'origine des *Confessions* par trois lectures : (i) *Marius the Epicurean* de Walter Pater (1885), (ii) *À rebours* de Huysmans (1886) et (iii) *Les Lauriers sont coupés* (1887) d'Edouard Dujardin. G.M. aurait fait la connaissance de ce dernier, futur ami intime, lors d'un séjour prolongé à Paris en janvier 1886, en compagnie de son cousin Edward Martyn. C'est au mois de novembre de la même année, qu'il prend un abonnement à la *Revue Indépendante*, le journal d'Edouard Dujardin, et se met à la rédaction des *Confessions*.

Comme la plupart des œuvres de Moore, les *Confessions* font l'objet de plusieurs révisions – quatre en l'occurrence : 1887, 1904, 1916, 1926 (Noël, 1966 : 560). Dès la seconde version (1904), le nom du protagoniste fictif, Edward Dayne, est remplacé par celui de George Moore – sans doute Moore avait-il pris suffisamment de recul pour pouvoir s'assumer comme l'objet d'un portrait satirique pas toujours flatteur, voire compromettant. Si le jeune homme partage beaucoup de traits avec le héros décadent d'*À Rebours*, Jean des Esseintes, la liberté de ton et l'organisation fantaisiste de la narration, le brouillage de la chronologie, font également penser à Laurence Sterne – qu'il ne semble pas avoir lu à l'époque. Dans une lettre à son nouvel ami Dujardin, il explique son intention narrative :

[1] J'écris un livre que j'appellerai *Les Confessions d'un jeune homme*. Ce jeune homme s'en va à Paris pour étudier la peinture et je suis le développement de son caractère à travers les trois écoles – romantique, naturaliste et symboliste. Il retourne à Londres et je montre ce qu'il devient au milieu de la peinture et de la littérature anglaises⁴ (lettre du 17 mai 1897, souligné par moi, désormais : spm).

D'après Jean Noël, une fois le livre terminé, Moore s'est étonné lui-même du résultat. Par rapport aux romans, où tant d'efforts ont été déployés pour un succès mitigé, ce nouveau livre, qui est venu presque de lui-même, rencontre un succès inattendu :

Faut-il s'étonner si, en maint endroit des *Confessions*, Moore semble se mouvoir comme à plaisir dans une sorte d'ambiguïté ironique. C'est une

4. Cette référence inattendue au romantisme renvoie sans doute aux idées exposées dans le *Salon de 1846* de Baudelaire : « [...] si l'on veut entendre par romantisme l'expression la plus récente et la plus moderne de la beauté ». L'influence de Baudelaire sur le jeune homme, qui cultive la naïveté, telle qu'elle est prônée par le poète, ne doit jamais être sous-estimée.

activité naturelle, un jeu. Une fois son livre terminé, l'auteur sera lui-même étonné de l'étrange vitalité de son œuvre. Il confie à Jacques Émile Blanche : « L'art c'est bien drôle. C'est au moment où on s'y attend le moins qu'on réussit le mieux. Moi qui n'attachais pas grande importance à ces *Confessions* ! ». Ainsi, parce qu'il prit la composition de ce livre à la légère et se laissa aller, sa personnalité réussit à y rompre les contraintes du réalisme sans tourner le dos au réel. Ce fut une libération (165).

À son amie Clara Lanza, il écrit « L'ère des expériences est close. Dorénavant je ne sèmerai que dans le jardin qui convient à mon talent » (cité par Jean Noël).

2. George Moore, portrait d'un artiste

Les circonstances particulières de sa naissance, de son enfance et de son adolescence, ont fait de George Moore un marginal, non seulement dans son pays natal, mais dans ses deux pays d'adoption – paradoxalement, moins en France qu'en Angleterre. En Irlande, depuis le XVIII^e siècle, la plupart des grandes propriétés appartiennent à la "Protestant Ascendancy", une élite sociale d'origine coloniale. D'après les historiens locaux, le premier "More", un aventurier pas très recommandable, serait arrivé du Yorkshire au moment de la guerre civile anglaise. Progressivement alliés par mariage aux grandes familles de la côte ouest (gaéliques et hiberno-normandes), les Moore, de fervents catholiques, au moins depuis le milieu du XVIII^e, se sont transformés en intellectuels cosmopolites. L'arrière-grand-père fut admis à la cour royale d'Espagne en 1760 ; le grand-père historien, né en Espagne et formé par les jésuites en France, s'était constitué une des bibliothèques les plus riches du pays ; la grand-mère est une amie intime d'une des plus grandes intellectuelles irlandaise, Maria Edgeworth. Le frère de son grand-père, John Moore avait défrayé la chronique en ralliant le Général Humbert lors de la révolution de 1798, et en se faisant nommer premier président de la République du Connaught. Arrêté par les Anglais, il est condamné à la déportation, mais meurt de maltraitance avant de pouvoir s'embarquer. Par ailleurs, tous les Moore, y compris George, sont des casse-cou, des cavaliers hors de pair, qui raflent les prix des courses hippiques en Irlande et en Angleterre. Les deux oncles de George sont d'ailleurs morts à la suite d'une chute de cheval.

Dans leur vaste domaine isolé sur la côte ouest de l'Irlande, où émotionnellement, Boston n'est pas beaucoup plus éloigné que Londres, les Moore échappent aux représentations répressives de la société mortifère victorienne et au système abominable de caste (cf. Matthew Arnold à ce propos). Ainsi, la distance entre le Mayo et Londres n'est pas uniquement géopolitique, elle est également socioculturelle et, malgré la sophistication et le raffinement qui caractérisaient le « sage d'Ebury Street », surtout dans les dernières années de sa vie, G.M. a toujours gardé un pied dans les tourbières de son Mayo natal.

Moore Hall situé sur les rives de Lough Carra dans une propriété de 49 km², achetée par l'arrière grand-père de l'écrivain en 1792, incendié dans la guerre civile en 1923.

Nancy Cunard (*GM, Memories of George Moore*, 1956), une des rares personnes qui le connaissaient et le comprenaient, rappelle l'effet exotique de son accent irlandais au salon mondain de sa mère : « Il y avait son étrange apparence, mais, plus étonnant encore était sa façon de parler, si différente des Anglais. Le son de cette voix magnifique avec sa déferlante continue de *brogue* irlandais, le déploiement de ses mains qui battait la mesure du phrasé, surtout dans les parenthèses françaises, était extraordinaire [...] Quelle joie de voir ses blanches mains rondes et dodues – parfois même ses bras – s'envoler en l'air [...] ». Virginia Woolf (op. cit.) est également très sensible à son style : “[Moore] has taught himself an accent, a cadence, indeed a language, for saying it in which, though they are not English, but Irish, will give him his place among the lesser immortals of our tongue.”

George Moore, (1890-1)
 Walter Richard Sickert (1860-1942)
 Tate Gallery London, presented by the Contemporary Art Society 2017

Si l'on compare les nombreux portraits de Manet qui montrent un jeune homme fluët, force est de constater que l'« étrange apparence » dont parle Nancy Cunard s'est accentuée au fil des années, faisant de G.M. le délice des caricaturistes londoniens et dublinois. L'historien de l'art James Laver raconte que, lorsque George Moore a reproché à son ami, le peintre Walter Sickert, de l'avoir fait ressembler à un nigaud ("a booby"), celui-ci aurait répondu « Mais vous en êtes un ». La petite fille est également étonnée par le contraste entre la courtoisie cérémonieuse de cet énergumène avec les inconnus, indépendamment de leur rang, et sa spontanéité impétueuse avec les intimes, et elle en conclut que cette « contradiction glorieuse » entre l'homme public (sa personnalité) et l'homme privé (son caractère) est une des données essentielles de son âme d'artiste⁵.

5 . "In glorious contradiction with himself, G.M.'s personality and character were pre-eminently those of the artist – of how creative an artist is clear in almost all his many books" (1956 : 24).

2.1. Le café de la Nouvelle Athènes

Au Moyen Âge, les jeunes gens partaient à la recherche du Graal ; de nos jours, la quête du jeune homme cherchant à s'instruire, c'est le café⁶.

La première partie des *Confessions* retrace l'enfance et l'adolescence du narrateur, sa petite enfance dans le Mayo, son renvoi du collège jésuite anglais, les tentatives de son père de faire de lui un soldat, les années de dissipation londonienne où il poursuit sa première vocation de peintre, d'abord dans un collège d'art, où il côtoie, entre d'autres, Whistler et, à la mort de son père, dans son propre studio et puis, dès sa majorité, son départ pour Paris. Tout cela fait partie de la saga Moore, ainsi que le séjour parisien, où, au bout de quelques années dans les studios, découragé par son manque de talent, il abandonne la peinture pour l'écriture et s'épanouit au café de la Nouvelle Athènes.

George Moore au café de la Nouvelle Athènes, 1878 ou 1879,
Edouard Manet, Metropolitan Museum of Art, New York,
gift of Mrs. Ralph J. Hines, 1955, domaine public, no. 55193

Jean Noël qualifie les *Confessions* de chef-d'œuvre de spontanéité, mais en même temps de « livre le plus organisé qui soit [qui] fait éclater un moule littéraire pour aussitôt s'en reconstruire un autre. Il y voit également l'influence des *Lauriers sont coupés*, où « la petite vie de l'âme est dévoilée et rendue lisible pour la première fois » (lettre de

6 . "In the Middle Ages young men went in search of the Grail, to-day the café is the quest of a young man in search of artistic education." (*Reminiscences*, 1904).

Moore à Dujardin lors de sa lecture des *Lauriers sont coupés*). Il en conclut que la parution des *Confessions* en 1888 fait de Moore le chef de file du mouvement esthétique qui y trouvait « de quoi satisfaire la triple aspiration à laquelle se résumera bientôt l'esprit des "Nineties" (la Belle Époque) : le besoin d'indépendance, la soif d'expérimentation et l'impérialisme du moi » (169).

3. Moore et l'impressionnisme

L'« impressionnisme » de Moore doit également être placé dans son contexte. D'abord, comment entendait-il le terme lui-même ? Ce qu'il dit de Monet est un bon point de départ :

- [2] *Impressionnisme* est un mot souvent employé à tort et à travers, car à vrai dire, toute peinture authentique est pénétrée d'impressionnisme ; mais, tel qu'il est employé actuellement – dans le sens de l'« enregistrement instantané des apparences fugitives » – Monet est le seul peintre qu'on peut raisonnablement qualifier d'impressionniste (traduction personnelle)⁷.

Comme chacun sait, c'est Louis Leroy qui est le premier à appliquer le terme à la peinture pour décrire un des tableaux de Monet (*Impression du soleil levant*, 1872, voir ici même l'article de Max Saunders : 155-170). De nos jours, il est associé aux peintres du Salon des Refusés, créé par Napoléon III, pour offrir un espace aux jeunes peintres qui se détournaient de la manière académique.

Pour le commun des mortels, Édouard Manet est devenu *impressionniste* en 1863, le jour où son tableau, « Déjeuner sur l'herbe », a été refusé par le Salon officiel, faisant de lui le chef de file des jeunes peintres *modernistes* qui se réunissent d'abord au café Guerbois, puis, à partir de 1874 au café de la Nouvelle Athènes. D'après ce que dit Moore à son sujet, Manet serait, en réalité, plus *naturaliste* qu'*impressionniste* :

- [3] Dans sa peinture, Manet s'inspire de la nature, se fiant à son intuition afin de trouver la bonne voie parmi le dédale tortueux des voies possibles. Et son intuition ne lui fait jamais défaut ; la nature rejoint sa propre vision des choses et sa façon de la reproduire sur la toile est tout aussi inconsciente que l'est le fonctionnement de son système digestif, fort dans sa

7. " Impressionism is a word that has lent itself to every kind of misinterpretation, for in its exact sense all true painting is penetrated with impressionism, but, to use the word in its most modern sense - that is to say, to signify the rapid noting of illusive appearance - Monet is the only painter to whom it may be reasonably applied" (*Modern Painters*, 1891: 84) .

conviction que l'artiste ne doit pas chercher à réaliser une quelconque synthèse, mais se doit de peindre uniquement ce qu'il voit. Cette fusion extraordinaire entre la nature et la vision de l'artiste n'existe pas chez Degas, qui réalise même ses portraits à partir de croquis et de notes. (*Confessions*, chapitre VI : 90, traduction personnelle, voir en annexe : 174).

Si, comme la plupart des membres du groupe, Manet s'intéresse aux problèmes posés par la lumière et le mouvement (voir l'article de Max Saunders, sur l'influence des avancées technologiques de l'époque), il n'est impressionniste que dans la mesure où il revendique le droit de rester fidèle à sa vision personnelle, à sa *propre subjectivité*, sa volonté première restant de capter *la vérité des objets et des êtres* (« Je peins ce que je vois, et non ce qu'il plaît aux autres de voir »). Autrement dit, pour citer Moore, « comme tout vrai peintre, Manet est pénétré d'impressionnisme ». Par analogie, on pourrait alors dire de Moore, pour qui Manet est la référence absolue, que « *comme tout vrai écrivain, il est pénétré d'impressionnisme* ».

Cette interprétation du terme est conforme à l'analyse de Jean Noël qui, tout en choisissant *Réalisme et Libération du moi* pour le titre du chapitre qui traite de l'évolution du roman à la fin du dix-neuvième siècle, propose, pour cet ensemble assez disparate, le terme *d'impressionnisme*. Il entend par là une écriture qui manifeste une certaine soumission aux « impressions », c'est-à-dire aux sensations et aux impulsions affectives. Quant à la critique, fondée sur les impressions immédiates, elle aboutirait, chez Moore, à un véritable sensualisme esthétique :

Pour définir ses impressions devant une œuvre écrite, Moore finit en effet par emprunter un terme caractéristique au langage des peintres, le mot « qualité ». Ce n'est pas le « style » d'une œuvre qu'il entend par là. La « qualité » pour lui subsiste jusque dans une traduction. C'est une sorte de « charme », mais de charme, si l'on peut dire, matériel. C'est bien ainsi que les peintres l'entendent. Il dit : « La « qualité » de l'esprit de Shelley ressemble au bleu du ciel, la qualité de Landor ressemble au marbre, celle de Balzac à la soie » (Noël : 180).

On voit qu'un des traits de ce *sensualisme esthétique* est de chercher à s'exprimer à travers des transpositions d'un art à un autre art. C'est, en effet, un des traits repérés par le critique littéraire Ferdinand Brunetière qui, cinq ans après l'article de Louis Leroy dans *Le Charivari*,

inaugure le terme d'*impressionnisme littéraire* dans son article sur Alphonse Daudet, publié dans la *Revue des deux Mondes* en 1879 :

Que si maintenant de ces divers procédés vous vous rendez un compte bien exact, nous pourrions définir déjà l'impressionnisme littéraire comme une transposition systématique des moyens d'expression d'un art, qui est l'art de peindre, dans le domaine d'un autre art, qui est l'art d'écrire ! (« *Les Rois en exil* de M. Alphonse Daudet », spm).

Si Moore n'a jamais utilisé le terme *impressionniste* pour décrire sa propre écriture, ou celle du petit groupe d'écrivains réunis autour de Zola, ce qu'il dit des naturalistes correspond à peu près à ce que Brunetière appelle l'*impressionnisme littéraire*. En fait, ce qui réunit le petit groupe de peintres et d'écrivains qui fréquentent le café de la Nouvelle Athènes c'est, avant tout, la quête de la liberté d'expression, en l'occurrence, le droit de rejeter les représentations stéréotypées du Second Empire, et de s'inspirer directement de la nature et de la vie. Toujours est-il que les méthodes de Zola et des Goncourt d'un côté, celles de Manet et de Degas de l'autre, sont diamétralement opposées. Les premiers procèdent par *accumulation*, les seconds par *omission*. Dans l'extrait ci-dessous, où Moore fait l'éloge de Manet, il est clair qu'il considère son peintre préféré comme un des précurseurs des symbolistes :

- [4] Ce n'est pas la chose elle-même, mais l'idée de la chose qui évoque l'idée. Schopenhauer avait raison : nous ne désirons pas la chose, mais l'idée de la chose. La chose elle-même est sans valeur ; et les écrivains moralistes qui l'embellissent avec une ornementation pieuse sont aussi répréhensibles que Zola avec ses arabesques érotiques. Il faut abstraire l'idée de la matière informe et, pour ce faire, c'est le recours au symbole qui est le plus efficace. Le symbole de la chose ou la chose elle-même ? Voilà le grand dilemme artistique [...]. Ce n'est pas par l'accumulation de détails inutiles, mais grâce à la *sélection magique et insolite d'un trait de pensée ou d'un aspect du paysage* qu'on accède aux sommets de l'effet poétique (*Confessions* : chap. IX, spm, traduction personnelle, version originale en annexe (désormais *vo*) : 171).

La définition ci-dessus, qu'on peut situer vers 1888, illustre la distance prise par rapport au « naturalisme » de Zola et des Goncourt. Dans *Modern Painters*, une demi-douzaine d'années plus tard, Moore aura pris suffisamment de distance pour en faire le bilan :

- [5] Je suis le cadet des naturalistes et l'aîné des symbolistes. Les naturalistes se sont inspirés de l'art pictural, les symbolistes de la musique, et depuis les symbolistes, il n'y a plus aucun mouvement artistique – fin de partie. Le jour où Huysmans, Paul (Alexis) et moi-même ne serons plus, il sera aussi impossible d'écrire un roman naturaliste que de ressusciter un mégathérium. Où est Hennique ? Le jour où Monet disparaîtra, il sera aussi impossible de peindre une toile impressionniste que de ressusciter un ichtyosaure. Le petit monde des idées se renouvelle tous les quarts de siècle et le prochain petit monde qui émergera me sera incompréhensible, aussi incompréhensible que celui de Monet le fut pour Corot⁸ (*Memoirs of my Dead Life*, 1906 : 48 ; traduction personnelle, vo : 174).

4. L'air du temps

À en croire Moore, les mouvements artistiques ne seraient pas le produit d'une génération spontanée, mais s'expliqueraient par les besoins expressifs du moment, leur fonction principale étant d'offrir une saisie synchronique, une représentation éphémère de l'état d'âme d'un peuple à un moment donné de son évolution⁹. Nul besoin d'expliquer pourquoi le miroir que le Nouveau tend à l'Ancien rencontre résistance et incompréhension. Les termes *impressionnistes* et *naturalistes* ne seraient alors que des étiquettes imparfaites pour désigner des espèces à l'intérieur du genre *moderniste*, terme à valeur de « shifter » (cf. Jespersen) – le romantisme, le réalisme, le naturalisme, l'impressionnisme, le symbolisme ont tous été *modernistes*. Le choix du terme *moderniste* pour désigner le cycle qui suit immédiatement l'impressionnisme serait ainsi une erreur épistémologique et une source regrettable de confusion – du moins à mon

8. Dans *G.M. Memories of George Moore* (1956), Nancy Cunard décrit une rencontre avec Aragon et une conversation à propos de l'art contemporain, qui confirme qu'en 1926 le petit monde qui avait émergé (Tzara, Picabia, Cocteau, Picasso, Miro, Eluard, etc.) lui était totalement inaccessible. Quant à Proust, qui lui donne également du fil à retordre, G.M., toujours égal à lui-même, le compare à un homme « qui essaie de labourer un champ avec des aiguilles à tricoter » (154).
9. Il s'agit sans doute d'une reformulation des idées d'Hippolyte Taine (« la race, le milieu et le moment »), un des maîtres à penser d'Émile Zola. *De l'intelligence* paraît en 1870. Aarsleff (1981) insiste sur l'influence des idées de Taine sur la pensée de Michel Bréal. C'est une théorie qui traverse l'histoire des idées depuis le traité des *Airs, Eaux, Lieux* d'Hippocrate, dont une variante est la théorie des climats de Montesquieu. En anthropologie, cela correspond au contexte de situation de Malinowski. La dernière version de cette approche serait sans doute *La triple hélice* de Richard Lewontin, « gènes, organisme, environnement » (2000).

avis. Lorsque Ferdinand Brunetière taxe Daudet d'impressionnisme littéraire, il parle du malaise qu'il ressent personnellement en tant que conservateur et représentant de l'institution par rapport à l'ambition novatrice de Daudet, et son désir d'imposer sa propre vision subjective du monde. Il est intéressant de constater que Moore, qui reprend – sans doute à son insu – les propos de Ferdinand Brunetière lorsqu'il écrit : « l'objectif et le triomphe du réaliste furent de mettre le stylo de l'écrivain en concurrence avec le pinceau du peintre et le burin du graveur » (*Reminiscences*), parle non pas d'*impressionnisme* mais de *réalisme*.

Lorsqu'on cherche à rétablir la chronologie des idées, la métaphore la plus commode est celle du mouvement cyclique de la marée. Chaque mouvement est préparé par les novateurs et visionnaires du cycle précédent, et le Nouveau rencontre invariablement une résistance acharnée de la part de l'Ancien. En ce qui concerne le courant qui réunit les réalistes, les naturalistes et les impressionnistes, le maître à penser le plus souvent cité par les critiques est Schopenhauer. Mais si l'on prend la *subjectivité* dont parle Manet comme le dénominateur commun, il faudrait remonter à Rousseau et à Kant et, d'après certains historiens des idées, jusqu'à Descartes, Hobbes et Port-Royal. Il ne faudrait pas négliger non plus l'apport du romantisme anglais. Dans les *Confessions*, G.M. raconte sa passion précoce pour Shelley et la manière dont le poète a guidé les lectures de son adolescence :

- [6] L'étude de la poésie de Shelley m'a amené à lire pratiquement toute la poésie lyrique anglaise ; l'athéisme de Shelley m'a conduit à la lecture de Kant, Spinoza, Godwin, Darwin et Mill. Alors on comprendra que si je dois ma première âme à Shelley, je lui dois également ses premiers envols¹⁰ (traduction personnelle).

Dans les *Confessions*, on apprend que, dans les années de dissipation qui précédèrent immédiatement son départ pour Paris, le narrateur ne sortait jamais sans son exemplaire de Kant. C'est ainsi

10 . "The study of Shelley's poetry had led me to read very nearly all the English lyric poets; Shelley's atheism had led me to read Kant, Spinoza, Godwin, Darwin, and Mill. So it will be understood that Shelley not only gave me my first soul, but led all its first flight", *Confessions* : 8).

que le jeune autodidacte qui débarque au café de la Nouvelle Athènes en 1874, possède déjà les bases nécessaires pour prendre le train en marche et pour participer pleinement aux débats. Mais, ce qui est plus important, c'est son aptitude naturelle à intégrer toutes les idées avant-gardistes dans son système esthétique. De retour à Londres après les huit années parisiennes, le hasard fait qu'il élit domicile dans le même quartier que le psychologue Havelock Ellis, avec qui il se lie presque immédiatement d'amitié. Est-ce le futur auteur des *Studies in the Psychology of Sex* qui lui recommande la traduction de l'ouvrage à succès d'Edouard von Hartmann *Philosophy, the Unconscious* (1884), ou l'avait-il déjà lu lors de la publication de la traduction française en 1877 ? Toujours est-il que c'est à la lumière de toutes ces lectures – surtout celles de Kant, de Schopenhauer et de von Hartmann – qu'il faut comprendre la teinte pré-freudienne des *Confessions*, dont cet extrait des premières pages, où le narrateur avoue l'inavouable : le sentiment de joie qui l'avait envahi à l'annonce de la mort de son père bien aimé :

- [7] Tout ce que j'ai de biens terrestres ou d'esprit naturel, je l'ai reçu de toi : et était-ce moi qui étais heureux ? Non, ce n'était pas moi ; je n'étais pour rien dans la pensée qui me vint inconsciemment ; ma voix [individuelle] ne pouvait te donner que louanges et mots d'affection, et la voix qui avait dit « Je suis heureux » n'était pas ma voix, mais celle de la *volonté de vivre* qui a grandi en nous depuis la poussière élémentaire. Ah ! *Terrible et impérieuse est cette voix de la volonté de vivre* ; mais que celui qui en est innocent me jette la première pierre ! (spm., édition de 1904 : 10, vo : 172, éliminé de l'édition de 1916).

Ce que Nancy Cunard appelle la « contradiction glorieuse » de son cher G.M. peut également s'expliquer par un être décomplexé dont le *moi* ayant appris, grâce à la pratique d'une auto-analyse intensive, à ménager la chèvre de son *ça* et le chou de son *surmoi*, se retire du combat en adoptant le point de vue du spectateur désabusé – c'est un point qui sera développé par la suite.

5. La subjectivité dans le langage

Ce bref excursus a servi à rappeler que les idées sont en perpétuelle construction et que, ce qu'en 1874 Louis Leroy appelle avec mépris l'*impressionnisme* existe en germe depuis que Descartes dit « Je pense, donc je suis » et depuis que Hobbes rappelle que *les mots ne*

renvoient pas aux choses, mais aux idées des choses. Dans le cadre limité du présent article, il suffit de signaler que nous devons sans doute le premier assaut contre le positivisme ambiant de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle au philologue Michel Bréal, lorsqu'en 1866, dans sa leçon inaugurale au Collège de France, il parle pour la première fois des *idées latentes du langage*, posant ainsi l'existence de l'inconscient individuel et collectif, ce qui annonce l'opposition saussurienne entre *Langue* et *Parole*, formulée un demi-siècle plus tard¹¹. Au moment même où Bréal s'exprimait au Collège de France, sur l'autre rive de la Seine, le petit groupe des Batignolles réuni autour de Manet, débattait des paramètres de la nouvelle peinture et de la nouvelle littérature.

En 1874, lorsque George Moore élit domicile au café de la Nouvelle Athènes (son « université »), Saussure, le disciple de Michel Bréal a 17 ans, Freud en a 18, Durkheim, 16 et Bergson 15. Il n'en demeure pas moins que les uns et les autres auraient été parfaitement à leur place dans le petit groupe d'artistes et d'écrivains qui en avaient fait leur quartier général. Toutes proportions gardées, ils étaient tous préoccupés par le même problème, et même si chaque domaine avait son propre angle d'approche et sa propre terminologie, parmi les nombreux dénominateurs communs, il y avait le problème central de *l'instant de conscience vive* et du rôle de la subjectivité du sujet agissant – préoccupation indissociable de l'expérience et de la représentation de l'espace et du temps.

Il est clair que ces problèmes ne se posent pas de la même manière pour les peintres, dont le domaine est l'espace, pour les romanciers, pour qui la question centrale est celle de la dialectique entre la personne et le temps. Dans le présent article, j'ai volontairement mis entre parenthèses les romans (naturalistes et symbolistes) pour me pencher sur les écrits que l'universitaire Jean Noël, spécialiste de Moore, regroupe sous la catégorie de *rêveries réminiscentes* (1966 : 353). C'est dans *Mémoires de ma vie morte* (*Memories of my Dead Life*, 1906), que Moore, d'après ce dernier (347), réalise le portrait intellectuel et moral le plus achevé de lui-même, qu'il révèle pour la première fois l'étendue de sa préoccupation avec la mort :

11 . Il est clair que Bréal, qui remet la volonté au centre de l'acte de langage, connaît bien Kant et Schopenhauer. Il est peu probable, en revanche, qu'il ait pu connaître les travaux d'Eduard von Hartmann : *Philosophie des Unbewussten* ne paraît que trois ans plus tard, en 1869.

- [8] A peine atteignons-nous l'âge de la réflexion, la pensée de la mort n'est jamais très éloignée de notre esprit. C'est un sujet auquel nous pensons toujours. Nous nous couchons en songeant qu'un autre jour a passé, que nous sommes d'un autre jour plus près de notre tombe. Le moindre incident suffit à nous faire resonger à la mort¹² (traduction personnelle).

Cette conception plutôt mortifère de la vie va de pair avec une conscience exacerbée de la nature fugitive du temps et de l'existence comme lieu éphémère de passage :

- [9] Impression de passage, de l'effacement de toute vie individuelle. On soupire lorsqu'on prend conscience que tout cela est vrai, que la vie passe, une aurore après l'autre, un clair de lune après l'autre, un soir après l'autre, et que nous sommes des moucheron à la surface du fleuve, des éphémères et rien de plus en dépit de tous nos poètes et de nos prêtres¹³ (traduction personnelle).

5.1. L'être dans le temps

Cette façon augustinienne de prendre la mesure du temps nous renvoie au chapitre XI des *Confessions* – une des lectures de G.M. –, qui s'avère être un bon point de départ pour l'analyse de cette conception particulière du temps. En effet, Moore décrit un être qui tend vers le non-être (*effacement de toute vie individuelle*), happé dans la spirale du temps circulaire (*une aurore après l'autre, un clair de lune après l'autre, un soir après l'autre*), prisonnier de l'angoisse de l'écoulement perpétuel de l'instant (*impression de passage*).

- [10] Rien ne dure ; la vie n'est que changement. Ce que nous appelons la mort n'est que changement. La mort et la vie se chevauchent, s'entremêlant inextricablement, rien n'a de sens : la vie n'est qu'un flux, un changement dans lequel les choses arrivent¹⁴ (traduction personnelle).

12. "As soon as we reach the age of reflection the thought of death is never long out of our minds. It is a subject on which we are always thinking. We go to bed thinking that another day has gone, that we are another day nearer our graves. Any incident suffices to remind us of death" (*Memoirs of my Dead Life* : 296).

13. "An impression of passing away, of the effacement of individual life. One sighs, remembering that it is even so, that life passes, sunrise after sunrise, moonlight upon moonlight, evening upon evening, and we like May-flies on the surface of a stream, no more than they for all our poets and priests" (*Memoirs of my Dead Life* : 269).

14. "Nothing endures; life is but change. What we call death is only change. Death and life always overlapping, mixed inextricably, and no meaning in anything, merely a stream of change in which things happen" (*Memoirs of my Dead Life*, chap. XI : 261).

Dans la mesure où, pour la conscience, la seule réalité est l'instant de passage où le *pas encore* se transforme en *déjà*, la conception aristotélicienne du temps expérientiel, divisé en passé, présent et futur s'avère être un leurre, car « le temps n'a pas d'être en lui-même, il n'existe que dans l'esprit » (*Confessions* : XI, 20, 26). La seule chose qui dure, c'est l'attention (*intentio*) par laquelle l'esprit réalise la synthèse vécue de la *memoria* (le souvenir du passé), du *contuitus* (l'instant de conscience vive) et de l'*expectatio* (l'anticipation du futur) (3.1.2).

FIGURE 1

La représentation schématique ci-dessus a l'avantage de montrer clairement la différence entre l'école naturaliste de Zola qui situe ses récits sur l'axe horizontal du temps chronologique et un « impressionniste » ou « symboliste » comme Moore, qui se place sur l'axe vertical, tantôt dans la *transcendance* de l'imaginaire, tantôt dans l'*immanence* de l'instant de conscience vive.

Dans le cadre de la théorie guillaumienne (*Temps et langage*, 1929), la transcendance serait prise en charge par le *temps descendant*, l'immanence par le *temps ascendant* :

Le temps descendant est l'image objective du temps. Si, en effet, nous proposons de considérer le temps objectivement, c'est-à-dire indépendamment des possibilités qu'il apporte à notre activité personnelle, le temps apparaît prendre naissance dans le futur éloigné, s'écouler de là en direction du présent, puis passer, franchir le présent, et dès lors fuir irrévocablement dans le passé.

À cette image strictement objective du temps s'oppose une image inversée, subjective : celle du temps qui s'ouvre devant nous pour que nous puissions y inscrire notre activité et notre durée persistante. La vision ainsi obtenue du temps est une vision subjective, en liaison étroite avec la considération de l'activité de la personne dans le temps, et, au lieu de se propager dans le sens descendant, elle se propage dans le sens ascendant. Chacun peut en faire, par une introspection aisée, la vérification. Le temps dans lequel je me propose d'agir s'ouvre et se crée devant moi selon un mouvement d'ascendance (1990 [3 fév. 1944]).

5.1.1. *le temps ascendant*

La vision *ascendante, immanente*, est hétérogène dans la mesure où, selon Guillaume, elle implique à la fois (i) *permanence* et *continuité* : on avance avec le temps – et (ii) *changement* – en agissant, on introduit la discontinuité dans la continuité de la marche progressive des événements. C'est la situation complexe que les systèmes verbo-temporels des langues essaient de résoudre.

Pour l'artiste, il s'agit de trouver un compromis entre la permanence de la *présence au monde* et le changement qui survient avec le *déroulement des instants successifs*. Le problème ne se présente pas de la même façon pour le peintre, qui cherche à fixer sa vision du monde en termes spatiaux, que pour l'écrivain, pour qui la matière première est le temps, qu'il doit capter à l'aide de signes linguistiques. En bref, il s'agit de la préoccupation centrale de l'impressionnisme à proprement parler : comment capter la *multiplicité des impressions* dont est composé l'instant de conscience vive, en tenant compte de la vision subjective de l'artiste et de la *nature fugitive de l'environnement* spatio-temporel dans lequel se trouve la chose à représenter. L'exemple idéal-type d'une recherche de solution à ce dilemme est la série d'études qu'a fait Monet de la Cathédrale de Rouen.

C'est un problème auquel tout romancier qui souhaite dépasser son rôle de chroniqueur des faits est confronté. Dans son article déjà cité, Brunetière repère un certain nombre de procédés, dont sans doute le plus intéressant est l'emploi que fait Daudet de l'imparfait que Guillaume appelle « perspectif » :

[...] Il s'agit maintenant de composer et de fixer les tableaux C'est pour cela que M. Daudet mettra le plus souvent la narration à l'imparfait. Au premier coup d'œil, vous ne voyez là qu'une singularité de style, une fantaisie d'écrivain. Si vous y regardez de plus près, c'est un procédé de

peintre. L'imparfait ici sert à prolonger la durée de l'action exprimée par le verbe, il l'immobilise sous les yeux du lecteur. « Sans le sou, sans couronne, sans femme, sans maîtresse, il faisait une singulière figure en redescendant l'escalier ». Changez un mot et lisez : « Sans le sou, sans couronne, sans femme, sans maîtresse, il fit une singulière figure en redescendant l'escalier ». Le parfait est narratif, l'imparfait est pittoresque. Il vous oblige à suivre des yeux le personnage pendant tout le temps qu'il met à descendre l'escalier [...] (op. cité).

Dans l'esthétique de Moore, le problème consiste à avoir le courage de rester, en chaque instant, fidèle à sa vision du monde, ce qui le condamne, pour citer l'homme de lettres G.K. Chesterton (qui d'ailleurs ne comprend rien), à être dans « un état permanent d'honnêteté provisoire » (*He is in a perpetual state of temporary honesty*). Pour Moore, en effet, il n'y a pas de vérité en dehors de l'instant de conscience vive – c'est un des rares traits qu'il aurait en commun avec Ford Madox Ford (voir ici même l'article de Marine Bernot). C'est ce qu'on comprend à partir de ce qu'il dit de Manet qui, avec Walter Pater, demeure son guide spirituel et son maître à penser :

[11] Il me faut absolument souligner le courage de Manet, car sans courage l'art n'existe pas. Nous avons tous entendu dire « je n'aimerais pas avoir ces pensées-là », et à quiconque rechignerait d'aller jusqu'au bout de chacune des pensées qui lui viennent à l'esprit, ne serait-ce que malgré lui, je déconseillerais vivement une carrière artistique. L'art de Manet est l'art le plus courageux du monde. On chercherait en vain chez lui les subterfuges auxquelles ont recours pratiquement tous les autres peintres. Il peignait ce qu'il voyait avec une candeur qui avoisinait l'innocence, sans jamais tenir compte de ce qu'il ne voyait pas. [...] Son génie consistait à omettre tout ce qui ne l'intéressait pas. (*Reminiscences* : 15, spm, ma traduction, vo : 174).

5.1.2. Agir par la parole : la rançon de l'honnêteté temporaire

Pour Moore, il s'agit donc, à l'instar de Manet, de braver les idées reçues, en livrant à ses lecteurs une *chronophotographie* précise des mouvements de son âme, sans se soucier de la manière dont ces instants d'« honnêteté temporaire » pourraient se retourner contre lui. Ainsi, lorsqu'il prend de la distance par rapport au naturalisme de Zola, non seulement il va jusqu'au fond de sa pensée,

mais il l'exprime sans se soucier de la réaction de son ancien mentor. L'exemple ci-dessous n'est qu'un petit échantillon de la manière dont le malheureux Zola en prend pour son grade :

- [12] Ce que je reproche à Zola, c'est son absence de style. On y trouve de tout, de Chateaubriant à des reportages du *Figaro*. [...] Et son dernier roman *l'Œuvre* (1886), quel délayage, et tout cela pour un franc la ligne dans le « Gil Blas ». [...] (*Confessions* : 61, traduction personnelle, vo : 172).

Dans *Impressions and Opinions* (1891), Moore donne un compte rendu hilarant de la manière dont cet accès « d'honnêteté temporaire » se retourne contre lui. La parution des *Confessions* en feuilleton dans la *Revue indépendante* coïncide avec la publication de la traduction d'un de ses romans « naturalistes », *La femme du cabotin*. Paul Alexis, qui se charge de la correction des épreuves, a négocié, à la demande de l'éditeur (pour des raisons évidentes de vente), une préface de Zola – une demande légitime étant donné qu'à la demande de l'éditeur Vizetelly, GM avait préfacé la plupart des traductions des romans de Zola, avec qui il correspondait régulièrement. Malheureusement, dans le monde discontinu où Moore avance d'instant en instant, cet accès de sincérité « n'existe plus », il est donc surpris d'être convoqué par lettre chez le vénérable Maître qui, il va sans dire, lui explique pourquoi, avec la meilleure volonté du monde, il lui sera impossible de cautionner le roman par une préface. Pour essayer de le convaincre, Moore se justifie en expliquant son obligation, en tant qu'*impressionniste*, de capter les « élans fugitifs de son esprit »¹⁵ :

- [13] – Ne voyez-vous pas, mon cher ami, que dans ce livre, on ne trouve pas ce que je pense réellement de la vie et des choses, il s'agit plutôt d'une tentative de *réduire en mots les élans fugitifs de mon esprit, de dévoiler sa mécanique intime, d'exposer le nuancier fugace de ses couleurs* ? Ne vous est-il jamais arrivé de changer votre façon de penser ? De découvrir que votre esprit est un ferment de contradictions ?

– Non, répond Zola, je ne change pas d'avis facilement. [...] En ce qui me concerne, une opinion est comme un meuble lourd et encombrant ; l'une se déplace aussi difficilement que l'autre (*Impressions and Opinions*, « My Impression of Zola » : 72, traduction personnelle, vo : 172).

15. À sa décharge, dans *Impressions and Opinions*, Moore explique qu'il ne faut pas prêter attention à la critique d'un artiste créateur, car elle n'est que « l'ingénieuse transformation d'une faiblesse (faiblesse peut-être connue de lui seul) en un mérite éclatant ». La critique est « l'histoire de l'âme du critique (the story of the critic's soul) plutôt qu'une science exacte (Noël : 171).

Cette fidélité aux « élans fugitifs de son esprit » correspond, bien entendu, à la psychologie du personnage, qui avance gaillardement en discontinuité, d'instant en instant, en proférant des avis qui, s'ils correspondent à l'humeur du moment, ne correspondent en rien à sa pensée profonde, comme il l'explique naïvement à Zola. L'extrait des *Confessions* ci-dessous fournit un autre exemple de son insouciance :

[14] Deux traits dominant dans mon caractère – une haine originelle pour mon pays natal et une haine violente pour la religion de mon éducation. Tous les aspects de mon pays me sont profondément désagréables et je ne peux pas penser au lieu où je suis né sans éprouver un sentiment avoisinant la nausée. J'ai une aversion instinctive pour mes compatriotes ; ils sont à la fois loin de moi et répugnants¹⁶ (traduction personnelle).

Il s'agit clairement, non d'un *avis*, mais d'un *aveu* ; G.M. est un peu comme un enfant au confessionnal, qui avouerait au prêtre ses « mauvaises pensées » – dans les *Confessions* il promet de « lever le voile sur son vrai visage ». En 1884, son attitude envers son pays natal est, bien entendu, plus complexe. On parlerait aujourd'hui d'une relation amour-haine (cf. *Terre d'Irlande*). À l'époque, G.M., un peu par provocation, comme un amant qui voudrait se venger d'une maîtresse qui l'aurait trahi, fait grand étalage de son admiration pour l'Angleterre et les Anglais et, comme Pierre, il renie son pays et sa religion. Quelques années plus tard, outré par l'attitude des Anglais lors de la guerre des Boers (il reste le fils de son père et un Moore de Moore Hall), il rentre en Irlande, déclarant :

[14] L'Angleterre est à présent le plus laid des pays. Oh, j'ai bien changé dans mon attitude envers l'Angleterre. J'essaie d'oublier qu'à une certaine époque j'avais une attitude bien différente, car lorsque je pense à moi-même à cette époque, (mon moi d'autrefois), je me déteste autant que je déteste l'Angleterre¹⁷ (traduction personnelle).

16 "Two dominant notes in my character—an original hatred of my Native country, and a brutal loathing of the religion I was brought up in. All the aspects of my native country are violently disagreeable to me, and I cannot think of the place I was born in without a sensation akin to nausea. These feelings are inherent and inveterate in me. I am instinctively averse from my own countrymen; they are at once remote and repulsive." (*Confessions* : 96).

17 "England is, at present, the ugliest country. Oh, I have changed towards England. I try to forget that I once thought differently, for when I remember myself (my former self) I hate myself as much as I hate England" (*Ave* : 193).

Jean Noël, qui observe la même versatilité, le décrit comme « littéralement en proie à l'impression immédiate ». Il voit également dans ses attitudes contradictoires « le signe matériel de sa sincérité » :

La solution qui surnage dans l'effervescence de l'instant qui passe est toujours la seule vraie. Aujourd'hui la religiosité des poètes symbolistes le touche comme s'il était croyant, le lendemain on voit qu'il rejette le catholicisme, que le protestantisme même l'exaspère. Assez souvent, il donnerait l'impression d'être un disciple de Schopenhauer, mais il peut soudain vous lancer au visage la profession de foi d'un païen épris du monde sensible et croyant à sa réalité. Le jour où il affiche un grand mépris des systèmes esthétiques, c'est probablement qu'il est en train d'abandonner un système avant d'en avoir construit un autre. Ses opinions changent vite. À trois ou quatre ans de distance, il loue ce qu'il a condamné [...] (op. cit. : 212).

Il est évident que ces déclarations intempestives et contradictoires – même s'il s'agit d'une forme un peu particulière de courage et d'intégrité intellectuelle – ne sont pas de nature à plaire, ni à ses compatriotes, ni aux Anglais, qui doivent tous estimer que G.M. « manque trop d'occasions de se taire ».

5.2. Le fond de tableau

On a déjà constaté qu'avec le temps qui passe, G.M., de son propre aveu, détourne son regard du monde extérieur, se consacrant de plus en plus aux plaisirs de la remémoration des expériences passées et à la contemplation de sa vie intérieure :

[15] Le merveilleux ne cesse point : quand on est jeune, on s'émerveille du monde extérieur : plus tard, on trouve extraordinaire la vie intérieure [...] ¹⁸ (traduction peronnelle).

Dans les écrits « non fictionnels », on trouve, néanmoins, surtout dans les incipits des *Mémoires*, des exemples de passages descriptifs où l'écrivain délaisse momentanément son théâtre intérieur (*memoria* et *expectatio*) pour la contemplation du monde phénoménal (*contuitus*). L'extrait suivant offre l'équivalent d'un tableau impressionniste où la plume de l'écrivain remplace avec succès « le pinceau du peintre et le burin du graveur » :

18. "Marvels never cease; in youth one finds the exterior world marvellous, later on one finds one's inner life extraordinary [...]" (*Memoirs of my Dead Life* : 295).

[16] Ce dimanche matin, assis à ma fenêtre, je contemple distraitement les moineaux – turbulents points noirs qui hantent le vieil arbre au coin de King's Bench Walk – je commence à discerner comme une brume vert pâle dans les branches du vieux tilleul. Oui, c'est bien du vert dans les branches ; et soudain, je me trouve poussé par une pulsion – la pulsion du printemps a envahi la plante de mes pieds et leur soudaine élasticité me donne envie d'aller voir Londres. Quel délice de traverser Temple Gardens et de m'arrêter – des volées de pigeons tombent des toits – de hélér un Hansom cab, de saluer l'arbrisseau au passage, derrière l'église de St Clement's Danes. La qualité du vert est exquise contre le mur noirci par la fumée de la ville. Londres se laisse regarder plus facilement le dimanche qu'en semaine ; affalé sur le siège, on est en tête à tête avec la ville. Dans la ruelle, célèbre pour ses écrits libertins, Londres est en beauté. Le bleu et blanc du ciel apparaissent au-dessus des pignons du dix-septième siècle et, en un rien de temps, nous voilà dans Drury Lane. Le beau temps a fait sortir le petit peuple de l'obscurité des courettes et des venelles ; des cordes à sauter tournoient en boucle. Les enfants risquent à chaque instant de se faire écraser. Les petites marchandes ambulantes se reposent, emmitouflées de châles, heureuses comme des lapins sur le seuil des terriers ; en petits groupes taciturnes, les hommes fument, l'œil fixé sur la porte close du débit de boissons. [...] ("Spring in London", *Mémoires de ma vie morte*, traduction personnelle, vo : 175).

Dans ce passage, on remarque, en effet, un certain nombre de traits propres à l'écriture dite impressionniste – même si en 1906, Moore a officiellement abandonné le naturalisme pour le symbolisme. La description de Londres invite, en effet, à la visualisation d'une série de tableaux où l'on sent l'influence des années que Moore a passées dans les ateliers londoniens et parisiens¹⁹.

Dès la première phrase, le lecteur est installé dans la conscience perceptive du narrateur-auteur et c'est le déroulement ininterrompu de la perception qui remplace la forme usuelle du récit, informant le lecteur de ce que perçoit le narrateur, de ce qu'il ressent, et de ce qui lui passe par la tête. Une des conséquences de ce genre particulier,

19 . C'est un trait que le très perspicace Ferdinand Brunetière associe à l'écriture impressionniste : « Chaque scène alors devient un tableau, chaque épisode une toile suspendue sous les yeux du lecteur. Chaque tableau d'ailleurs est complet en lui-même, isolé des autres, comme dans une galerie, par sa bordure, par son cadre, par un large pan de mur vide. Seulement, dans chacun de ces tableaux, ce sont les mêmes personnages qui reparaissent et la même action qui continue de se dérouler » (op. cit.).

qui avoisine la technique du monologue intérieur, est la nécessité de « faire voyager » l'*instance regardante* (en termes cinématographiques, on procède à une sorte de *travelling avant*). Les personnages de Valery Larbeau se déplacent à pied et en train, il en va de même pour les héros de Joyce qui parcourent la ville de Dublin en long et en large toute la journée, la plupart du temps à pied. Dans l'extrait ci-dessus, dominé par la *deixis*, le narrateur (Moore), sous l'impulsion de la montée de la sève du printemps, quitte son poste d'observation à la fenêtre et sort se promener dans la ville. Jean Noël, également particulièrement frappé par ce passage, pense qu'en réalité le narrateur ne bouge pas de son poste d'observation, et que sa déambulation dans la ville est imaginaire ; si c'est le cas, il s'agit d'une bonne illustration de la ressemblance entre la *deixis ad oculos* et la *deixis am phantasma*. Pour les autres traits propres à cette écriture, on remarquera :

- (i) l'encadrement de la fenêtre, opposant l'intérieur (celui qui regarde) à l'extérieur (l'objet du regard). C'est une configuration qui annonce le cadrage du cinéma et dont ont souvent recours les romanciers de l'époque (cf. Henry James). Dans le cas présent, le cadre de la fenêtre incite le lecteur à se représenter Londres dans une série de clichés qui se différencient des photographies par le choix des détails retenus et les omissions (cf. Manet et les principes du symbolisme). Notons que le premier cadrage, qui introduit le narrateur immobile devant sa fenêtre est remplacé presque immédiatement par la position allongée dans le cabriolet d'où il regarde le ciel.
- (ii) le choix du présent simple narratif (peu courant en anglais dans ce type de récit), en convenance avec le dessein d'écraser la distance entre l'*instance regardée* et l'*instance regardante*.
- (iii) l'intervention du discours direct (« Oui, c'est bien du vert dans les branches »), ce qui a pour effet d'écraser la distance entre l'acte d'écriture et l'acte de lecture.
- (iv) une préférence pour des énoncés courts *coordonnés* (et non *subordonnés*) qui suivent le mouvement de la perception,
- (v) la valeur *déictique* de l'article défini : *the sparrows, the old tree, the corner of King's Bench Walk, the branches of the old lime, the sapling behind St. Clement's Danes, the blue and white sky, the fine weather, the children, the men, the public house*, qui désigne

les choses dans le champ de vision de l'instance regardante (cf. le fond de tableau, Guillaume 1919),

- (vi) le recours à des tirets pour régler le problème des pensées médiates (– *restless black dots that haunt the old tree at the corner of King's Bench Walk* –) et les événements de second plan, signalés par l'emploi du présent progressif (– *pigeons are sweeping down from the roofs* –).

Cette façon de s'inscrire dans le temps ascendant, qui anticipe la technique cinématographique de la « caméra sur l'épaule », est assez rare dans les récits « autobiographiques » de Moore, de plus en plus à l'aise avec la liberté du point de vue panoramique de la mémoire et de l'imaginaire.

6. Le temps dans la pensée : mémoire et imaginaire

L'âme se rappelle, de l'extérieur vers l'intérieur
(Saint Augustin)

Le temps descendant de Guillaume présuppose un sujet passif, logé dans l'instant de conscience vive, contemplant, en simple spectateur, les événements qui surgissent du futur, pour défiler devant ses yeux vers le passé : ce *qui n'est pas encore*, survient à l'existence, l'espace d'un instant, pour redevenir aussitôt *ce qui n'est plus*. Cette conception pose la double dimension d'un *non-être* (devenir perpétuel) et d'un *être* (capacité de rétention du temps). Dans le système augustinien (voir figure 1), le temps linéaire est envisagé comme un mouvement de détente (*distensio*) qui tire l'esprit vers les choses qui s'écoulent dans le temps et aboutissent à une représentation spatialisée, répartie en passé, présent et futur. À ce mouvement horizontal de détente, s'oppose un mouvement vertical d'intension (*intentio*) qui projette la conscience vers la transcendance (cf. figure 1), « vaste aujourd'hui » de l'imagination (*memoria* et *expectatio*), où les images empreintes du passé sont engrangées dans les couches plus ou moins profondes de l'inconscient. Ces images sont prêtes à resurgir dans les rêves, et à être convoquées sous forme de souvenirs par la conscience, où elles fournissent la matière première pour des projections dans le futur, domaine de l'imaginaire.

Si, dans les romans naturalistes de Moore, imagination et mémoire sont réduites à la portion congrue, c'est sans doute sous l'influence de la doctrine de Zola (« vérité et science ») et le désir de

la nouvelle recrue d'être un bon élève. On sent également dans les *Confessions*, qui marquent la fin de cette époque, ce même souci de *vérité et de science*. Préoccupé qu'il est par la tâche de dire *toute la vérité et rien que la vérité*, et par le souci de « lever le voile sur son vrai visage », Moore est peu disposé à s'intéresser au problème de la dialectique entre mémoire et imagination, ou par l'idée, qu'il développe par la suite, que le souvenir d'une expérience puisse être supérieur à l'expérience elle-même. On discerne néanmoins cette idée en germe, lorsqu'en quittant Paris en 1881, il regrette d'être obligé de remplacer les *délices présents* (« practical delight ») par la maigre consolation d'un *beau souvenir* (« beautiful memory »). Mais, au fur et à mesure que les années passent, G.M. accorde de plus en plus d'importance à cet aspect de sa vie intérieure :

[17] Les délices présents sont peut-être derrière moi, mais pourquoi en être si triste ? La vie est toujours belle, pour les vieux comme pour les jeunes ; les vieux ont un plaisir que les jeunes ne connaissent pas, celui du souvenir. *C'est par nos souvenirs que nous nous connaissons nous-même ; sans souvenir, notre vie n'a guère plus de sens que celle des animaux*²⁰ (traduction perrsonnelle, spm).

Cette prise de conscience n'est pas sans conséquences, car si l'homme est libre de ses actions, il n'en va pas de même pour les souvenirs de ses actions, car à la différence des actions, qui sont emportées l'instant d'après par la marche inexorable du temps, leurs traces sous forme d'empreintes indélébiles restent à jamais engrangées dans la citadelle de la mémoire – parfois enfouies dans les couches profondes, parfois près de la surface, prêtes à resurgir à chaque instant. C'est un des arguments que Moore utilise avec Doris, la jeune femme qu'il a poursuivie de Londres jusqu'à la Côte d'Azur, dans l'espoir de la séduire²¹ :

20 . "The delights of the moment are perhaps behind me, but why should I feel sad for that? Life is always beautiful, in age as well as in youth; the old have a joy that the youths do not know – recollection. It is through memory we know ourselves; without memory it might be said we have hardly lived at all, or only like animals" (: 134).

21 . Il s'agit, en fait, de Maud Alice Burke (1872-1948), l'épouse du magnat Sir Bache Cunard et l'amour de la vie de George Moore. Une rumeur courait, rumeur que Moore d'ailleurs n'a jamais démentie, selon laquelle il serait le père biologique de sa fille Nancy. D'après les indications données par G.M. lui-même, Jean Noël situe l'escapade sur la Côte d'Azur au printemps 1894-5 ; Nancy est née le 10

- [18] – Mais, ne me suis-je pas donnée à toi, chéri ?
 – Non, Doris, pas comme je l'espérais. Ce voyage risque de devenir un *souvenir amer qui ne s'effacera jamais* ; il ne faut pas penser uniquement au jour présent, mais aux jours à venir. *Nous devons engranger les souvenirs comme l'écureuil engrange ses noisettes*. Il nous faut nos réserves d'hiver. Si nous ne trouvons pas de solution à cet horrible dilemme, je serai comme un amateur d'art qui garderait le souvenir d'un vase précieux qu'un artisan lui aurait mis entre les mains et que, par mégarde, il aurait brisé, ou qu'on lui aurait dérobé. [...] ²² (spm, ma traduction).

La métaphore de la mémoire comme un sanctuaire ou comme un musée d'objets précieux revient souvent sous des formes variées :

- [18] J'ai pensé à celle que j'avais aimée si longtemps et que je ne reverrai plus. Je me suis pris à considérer *le souvenir comme un sanctuaire*, où nous pouvons adorer sans honte [...] ²³ (spm, traduction personnelle).
- 19] Marie Pellegrin *est intronisée dans ma mémoire comme une miniature dans un étui*. Il suffit d'appuyer sur un ressort pour que surgisse devant mes yeux la forme exquise de sa petite tête avec le teint mat de son visage, les yeux sombres et la chevelure noire de jais ²⁴ (spm, traduction personnelle).

6.1. Le point de vue de Sirius

C'est, en effet, dans *Mémoires de ma vie morte* (1906) que la question de la mécanique de la mémoire est explorée dans tous ses coins

mars 1896. Le récit de cette aventure ("The Lovers of Orelay"), un des plus charmants du recueil, a été censuré pour des raisons qui nous échappent totalement aujourd'hui. Grasset, qui a réédité l'œuvre en 2009, n'a pas jugé utile de rétablir le texte original, ce qui est très dommage, surtout que Moore se consolait à l'idée que les chapitres amputés réparaitraient un jour.

22. "But you do possess me, dear?" "No, Doris, not as I wish. This journey will be a bitter memory that will endure forever; we must think not only of the day that we live, but of the days in front of us; we must store our memories as the squirrel stores nuts, we must have a winter hoard. If some way is not found out of this horrible dilemma, I shall remember you as a collector remembers a vase which a workman handed to him and which slipped and was broken, or like a vase that was stolen from him; [...]" (MDL : 95).
23. I thought of her whom I had loved so long and should never see again. *I thought of memory as a shrine where we can worship without shame, of friendship, and of the pure escapement it offers us from our natural instincts* (172, "A remembrance", Chap. X).
24. Marie Pellegrin *is enshrined in my memory like a miniature in a case. I press a spring, and I see the beautifully shaped little head, the pale olive face, the dark eyes, and the blue-black hair* (56).

et recoins. Comme dans la majorité des récits non-fictionnels de Moore, la linéarité horizontale des successivités est remplacée par un temps vertical où les événements et les états remémorés ne sont jamais repérés par rapport à la chronologie du temps du calendrier, mais livrer dans un désordre apparent, qui cache forcément un ordre d'une autre nature échappant à l'observation directe – ordre fondé sur celui des associations d'idées et de l'intensité émotionnelle.

Une première objection s'impose par rapport à cette analyse, à savoir que la représentation du temps descendant, telle qu'elle est définie par Guillaume, présente le *moi*, happé entre un *déjà* et un *pas encore*, dans le rôle de spectateur passif du temps qui fuit vers le passé et *ipso facto* vers le néant. La réponse est que la meilleure façon d'échapper à l'angoisse de l'étroitesse du présent est de prendre de la distance en se détachant du moi-ici-maintenant de l'instant présent. C'est une solution que Moore a découverte à l'école. En parlant de son refus d'apprendre quoi que ce soit à l'école, il dit :

[20] Quelle oisiveté, déterminée et incorrigible! La tête entre les mains, je fixais affectueusement un livre, laissant ainsi libre cours à mes pensées pour errer dans un univers fait de rêves exotiques et de phantasmes évanescents²⁵ (traduction personnelle).

Ce remède palliatif contre l'ennui et l'angoisse existentielle, découvert à l'école, se transformera en une habitude, dont, au vu des avantages qu'offre la possibilité d'une double existence, l'adulte ne cherchera jamais à se débarrasser. C'est en analysant ses motivations pour son retour en Irlande en 1902 que Moore dévoile cette double vie à ses lecteurs :

[21] Pourtant, si je dois faire un compte rendu complet de mon séjour à Dublin, il me semble essentiel de parler de *ma relation particulière avec la conscience que j'ai de moi-même* ("my self-consciousness") et, étant donné que chaque être humain est unique, mon second moi-même risque d'être bien différent de celui des autres. Je laisse au lecteur le soin de décider si tel est le cas, lorsque je lui aurais fait part de la manière dont mon second moi-même a été mon fidèle compagnon tout au long de ma vie, m'aidant à égayer la monotonie des promenades ennuyeuses prises

25. "What determined and incorrigible idleness! I used to gaze fondly on a book, holding my head between my hands, and allow my thoughts to wander far into dreams and thin imaginings" (*Confessions* : 8).

pour la santé, inondant mon visage de sourires pendant que je déambule dans les rues. On a dû se poser des questions, et c'est la première fois que je livre le secret de ce visage réjoui. Mes promenades se déroulent au rythme des comédies qui surgissent les unes après les autres dans mon esprit – ou devrais-je dire des saynètes comiques, car entre les saynètes il subsiste toujours des espaces vides, dans lesquels je joue moi-même les rôles dignes des plus grands comiques de l'histoire du théâtre de boulevard. Les dialogues qui jaillissent, aussi étincelants qu'une matinée de mai, sont bien différents des dialogues que j'ai le malheur de rédiger, stylo en main, car dans mes romans, je ne sais écrire que des tragédies, et dans la vie je ne joue que des comédies légères et la seule explication que je trouve pour cette personnalité dédoublée est que j'écris selon mon âme et agis selon mon apparence [...] (*Ave* : 75, spm, traduction personnelle, vo : 177-178).

C'est, ainsi que la conscience de l'artiste est prise dans un va-et-vient entre l'immanence de l'instant présent du *premier moi* et la transcendance, position où campe le fidèle compagnon de l'artiste, son *second moi*. C'est à partir de ce point de vue de Sirius, que, détaché des contraintes de la réalité phénoménale, le moi conscient (l'artiste) est libre de vagabonder dans un passé et un futur virtuels, recréés à sa guise.

6.1.2. *Le vaste aujourd'hui de la conscience*

Cette position, qui permet en outre d'échapper à la course inexorable vers le néant du temps linéaire, installe la conscience dans le temps vertical, qui est le temps cyclique des événements récurrents. C'est ainsi, que s'explique l'organisation matérielle des *Mémoires* en treize chapitres, rappelant les treize mois lunaires et le cycle récurrent des saisons. Les deux premiers chapitres servent de prélude, le premier (« Spring in London ») s'ouvrant dans la lumière éclatante d'une matinée d'avril, un dimanche matin; le second (« Flowering Normandy ») peignant la beauté de la campagne normande en mai. Les teintes plus sombres et une cadence plus lente marquent les chapitres onze et douze (« Bring in the Lamp » et « Sunday Evening in London »), signalant l'arrivée de la saison morte, annoncée par les soirées qui tombent plus tôt, les températures qui chutent dès le mois de septembre et la consolation d'un feu de cheminée. Sur un ton élégiaque, le treizième chapitre (« Resurgam ») marque la fin du cycle, sous le sceau de la rupture, de la mort et de la renaissance. Le chapitre

commence par une description de l'angoisse d'un voyage de retour au Mayo, où Moore se rend au chevet de sa mère mourante ; mais ce retour aux lieux de son enfance et la beauté du paysage baigné par le soleil du mois de mai, engendrent, grâce à la communion avec la nature, une réconciliation entre la mort et la vie par l'intermédiaire d'une renaissance.

Le motif qui conviendrait le mieux pour définir la structure du recueil est celui du serpent se mordant la queue : « là où est ma fin est mon commencement ». Ceci explique le refus de se situer dans le temps linéaire du calendrier : le mois de mai du treizième chapitre ne se repère pas par rapport au mois d'avril de l'année précédente, mais par rapport au mouvement de la terre qui tourne autour de son axe : le nouveau cycle est déjà commencé. Il en va de même pour l'incipit du premier chapitre, qui évoque le *lever du jour* au début du printemps ("spring" : « essor ») et le douzième, qui se termine à la *tombée du jour* en septembre ("fall" : « chute »). C'est ainsi que le mouvement cyclique des saisons et des années est souligné par le rythme de va-et-vient entre la lumière du jour et l'obscurité de la nuit. Étant donné l'influence que Moore avait sur Joyce, on peut se demander si ce dispositif formel (qui ne doit rien au hasard) n'a pas donné des idées à l'auteur de *Ulysses*.

6.2. Le souvenir

Au fur et à mesure que les années passent, ce goût de Moore pour la rêverie devient de plus en plus prononcé. Il se désengage progressivement de la réalité phénoménale pour prendre refuge dans sa vie intérieure où la remémoration des événements passés lui procure plus de plaisir que l'anticipation des événements à venir et la jouissance de l'instant. Rappelons comment le regard fixé sur son livre de classe, l'enfant s'évadait dans un univers imaginaire.

On remarque, en effet, que c'est souvent par le truchement de la contemplation des éléments de l'univers phénoménal que l'artiste parvient à se mettre dans cet état de semi-transe. Parmi ces éléments, l'eau – lac, fleuve, canal – s'avère être un des catalyseurs privilégiés, ce qui n'a rien d'étonnant chez un homme qui a passé son enfance au bord d'un lac, les pieds dans l'eau. L'image de souvenirs qui re-

montent tout d'un coup à la surface, après avoir sommeillé longtemps dans les tréfonds, n'est qu'un exemple de l'importance de la symbolique que représente Lough Carra²⁶ dans le psychisme de Moore. En parlant de la panique que certains éprouvent à se laisser envahir par les fantômes du passé, Moore observe que ces propres fantômes se bornent à lui faire penser que « les rivières n'ont pas été créées pour transporter les bateaux, mais pour laisser aller nos souvenirs à vau-l'eau²⁷ (*Mémoires* : 66). Dans le dernier récit des *Mémoires*, "Resurgam", c'est la vue du canal longeant le chemin de fer qui ouvre les vannes :

[22] Mes pensées voltigeaient comme les hirondelles qui, sans doute, venaient tout juste d'arriver, et dans leurs vols elliptiques et rapides, elles pourchassaient les pucerons sur les berges du vieux canal. Ce canal, envahi d'herbes, le long du chemin de fer, me ramenait au tout début de ma vie²⁸ (traduction personnelle).

6.2.1. De la deixis ad oculos à la deixis am phantasma

Parfois, il suffit que l'artiste fixe son regard dans le vide pour que les souvenirs jaillissent d'eux-mêmes :

[23] Immobile, les yeux ouverts dans le noir, un souvenir me revient tout d'un coup, celui de Villiers, qui est arrivé quand le dîner était presque fini, accompagné d'un jeune homme [...] ²⁹ (traduction personnelle).

Dans "La table d'hôte de Ninon", d'où est tiré cet extrait, le récit de la fin tragique de Ninon est contenu dans un moment de rêverie encadré par deux représentations de ce que le narrateur voit de sa fenêtre, la première au début de la soirée, la seconde à la fin. En guise de prologue, une phrase-paragraphe au présent le situe, contemplatif devant sa fenêtre, en symbiose avec le monde :

26. Une des nouvelles les plus achevées de Moore, "The Lake", paraît en 1905, un an avant les *Mémoires*.

27. "The Reverend Donne has it that certain ghosts do not raise the hair but the flesh; mine do no more than to set me thinking that rivers were not created to bear ships to the sea, but to set our memories flowing" (*Memoirs of my Dead Life* : 66).

28. "My thoughts ranged like the swallows; the birds had no doubt just arrived, and in swift elliptical flights they hunted for gnats along the banks of the old weedy canal. That weedy canal along which the train travelled took my thoughts back to the very beginning of my life..." *Memoirs of my Dead Life* : 276).

29. "As I sit looking into the darkness, a memory suddenly springs upon me. Villiers, who came in when dinner was half over, brought a young man with him" (*Memoirs of my Dead Life* : 92).

[24] Le jour se meurt, lourd et langoureux. La respiration d'une nuit tiède enveloppe la ville, et tandis que la clarté s'estompe et que le bruit s'étouffe, l'appel strident de la vie se met à résonner dans l'oreille et dans la tête³⁰ (traduction personnelle).

Suit une parenthèse rétrospective au prétérit pour situer le récit dans son contexte (« J'étais rentré chez moi de bonne heure... »), puis installé à la fenêtre, il se plonge dans un livre sur la peinture flamande jusqu'à ce que la pénombre l'empêche de lire. Soulagé parce que sa lecture avait rouvert quelques plaies anciennes, il lève les yeux pour contempler le jardin, laissant libre cours à ses rêves (« je contemplai les jardins et laissai les songes monter dans mon cœur et l'emplir »). La parenthèse fermée, le récit se poursuit au présent : « Je suis à présent content d'échanger mon livre contre les douces hallucinations du crépuscule ».

Mais pour accéder à cet état hallucinatoire où les tableaux du passé apparaissent et disparaissent spontanément (« Des tableaux du passé apparaissent et disparaissent sans mon intervention »), il faut commencer par prendre pleinement conscience des délices qu'offre le moment présent ; et l'on accède à cet état méditatif en se concentrant exclusivement sur les objets qui apparaissent dans le champ de vision. C'est par une sorte de tour de prestidigitation que le tableau créé *ad oculos* donnera accès aux séries de tableaux *am phantasia*³¹. La reprise du thème initial de la peinture (« Si j'avais une palette... ») dans la conclusion témoigne de l'influence des conventions de la composition musicale. La description *ad oculos* de l'incipit se présente en effet comme le monologue intérieur d'un peintre devant son chevalet, pinceau à la main, qui perçoit, qui exécute et qui décrit :

[25] Je vois une bande de feuillage peinte en travers de la Tamise, mais cette bande s'affaisse pour découvrir une nappe d'eau grise sans le moindre reflet. Des hangars et une cheminée d'usine se dressent, fantomatiques et gris, d'un gris si froid qu'on pourrait le rendre en mélangeant le noir avec le blanc, sans avoir à rajouter de la terre d'ombre pour chauffer le ton.

30. "The day dies in sultry languor. A warm night breathes upon the town, and in the exhaustion of light and hush of sound, life strikes sharply on the ear and brain" (*Memoirs of my Dead Life* : 75).

31. Je renvoie à la distinction que fait Karl Bühler (1933) entre *deixis ad oculos* et *deixis am phantasma*.

Derrière les hangars et la cheminée, le ciel est fuligineux et immobile mais au-dessus, il prend un ton crème, et des nuages s'y mobilisent. A droite et à gauche de la cheminée, quatre lumières, deux de chaque côté, de leur regard traversent la rivière ; l'une d'elles s'éteint, toujours la même, et l'instant d'après se rallume. Barrant ma fenêtre, tel un éventail de plumes, un ravissant rameau vient ondoyer. C'est la seule partie du tableau dont le détail soit travaillé. J'observe son doux balancement à peine perceptible, et suis presque tenté d'en compter les feuilles. Au-dessous, à l'arrière-plan, dans les jardins, entre la branche et le fleuve, la nuit va s'assombrissant ; au milieu d'un camaïeu de verts, passe la tache noire du vêtement d'un homme en marche, et au même niveau, sur le gracieux rameau qui ondoie, un moineau attardé sautille de tige en tige, réveillant ses compagnons dans sa quête d'un perchoir idéal. Dans les Temple Gardens, les pigeons se sont endormis, et je parviens à distinguer leurs nids sous les chapeaux d'ardoise coniques qui surplombent les tours (*Mémoires de ma vie morte* : 75-76, traduction personnelle, vo : 176).

C'est par cet exercice de *deixis ad oculos* – une sorte d'*intentio* augustienne – que l'artiste, remplaçant presque à contrecœur le pinceau du peintre par la plume de l'écrivain, réussit à se dégager de l'encombrant monde matériel pour accéder au « diaporama » des tableaux du passé :

- [23] Je me dégage du présent, grossier, vulgaire et fade comme d'un vêtement usagé et je vois le passé comme un mini-spectacle qui se déroule devant mes yeux avec les démêlés et les crève-cœur d'autrefois ; j'observe tout cela avec une curiosité détachée, semblable à celle que j'apporterais à la mimique réglée d'une pièce de théâtre³² (traduction personnelle).

Quelques remarques s'imposent :

- (i) le mini-spectacle qui défile devant les yeux d'un spectateur passif correspond exactement à la définition du *temps descendant* de Gustave Guillaume (voir ci-dessus).
- (ii) en parlant de sa « curiosité détachée », Moore opte pour le point de vue *transcendant* de celui qu'il appelle ailleurs « son fidèle compagnon, ce second moi-même », celui qui « ne peut concevoir l'existence que comme une comédie dans laquelle il est lui-même protagoniste ».

32. "[...] The gross, jaded, uncouth present has slipped from me as a garment might, and I see the past like a little show, struggles and heartbreakings of long ago and watch it with the same indifferent curiosity as I would the regulated mimicry of a stage play" (*Memoirs of my Dead Life* : 76).

- (iii) de son propre aveu, vers 1890, Moore est passé du naturalisme au symbolisme (voir ci-dessus). Il est donc animé moins par le souci d'enregistrer les apparences fugitives de l'instant, que de trouver intuitivement « la bonne voie parmi le dédale tortueux des voies possibles » ; et, grâce au trait de pensée ou au détail adéquat, parvenir à une *représentation* fusionnelle entre l'*expérience* et son *expression*.
- (iv) l'ambition symboliste des *Mémoires* est affirmée par le recours à l'image du rameau qui structure l'œuvre à la manière du leit-motiv wagnérien. Cette observation mériterait, bien entendu, une analyse plus fouillée.
- (v) la teneur particulière du récit vient de l'hétérogénéité de l'instance narrative répartie en : (i) *instance regardante*, déclencheuse et spectatrice des images qui défilent devant ses yeux, (ii) *instance regardée* : le jeune homme, protagoniste principal du mini-drame et (iii) le conteur ou « régisseur de plateau ».

C'est donc grâce à un rituel initiatique que l'artiste parvient à un état de semi-transe laissant venir les images jusqu'à ce que l'une d'elles impose le thème du récit :

[24] Des tableaux du passé apparaissent et disparaissent sans mon intervention : la plupart sont des souvenirs familiers, mais l'un d'eux remonte pour la première fois – pendant quinze ans, ce souvenir est resté submergé ; à présent, tel une herbe aquatique ou un nénuphar, il remonte à la surface – c'est le boudoir de la comtesse Ninon de Calvador ! Son boudoir, ou si l'on préfère, son salon, la pièce où l'on m'annonça il y a bien des années, quand j'allai lui rendre visite. J'étais alors un jeune homme, fort mince, avec des épaules tombantes et ces cheveux blond vénitien qu'aimait à peindre Manet [...] ³³ (traduction personnelle).

À la différence de Zola, Moore ne s'attarde pas sur la description détaillée du boudoir mais, par association d'idées, commence par

33. "Pictures from the past come and go without an effort of will; many are habitual memories, but the one before me rises for the first time—for fifteen years it has lain submerged, and now like a water weed or flower it rises—the Countess Ninon de Calvador's boudoir! Her boudoir or her drawing-room, be that as it may, the room into which I was ushered many years ago when I went to see her. I was then a young man, very thin, with sloping shoulders, and that pale gold hair that Manet used to like to paint" (*Memoirs of my Dead Life* : 76-77).

décrire le jeune homme peint par Manet. C'est par le truchement de cette image qu'il fixe le cadre temporel : « J'étais venu avec un énorme bouquet pour Ninon, car c'était le jour de sa fête... », et il enchaîne sur la première impression qu'il a de Ninon :

Édouard Manet, 1879, huile sur toile, National Gallery of Modern Art, Washington D.C. Collection of Mr and Mrs Paul Mellon, 2006, domaine public, n° 128.24.2

Édouard Manet, 1879, pastel sur toile, Metropolitan Museum of Art, New York, bequest of Mrs H.O. Havemeyer, 1929, domaine public, no. 29.100.55

[25] Et je fus surpris, quelque peu déçu même, de rencontrer une grosse brune au cou plissé et à la poitrine branlante. On n'aurait guère pu s'imaginer Ninon vêtue autrement que d'un *peignoir*, un peignoir bleu paraissait même inévitable³⁴.

La narration se caractérise, non seulement par le filtrage des choses décrites par la conscience perceptive du jeune homme, mais

34 . "[...] and was surprised and somewhat disappointed to meet a large brunette with many creases in her neck, a loose and unstayed bosom; one could hardly imagine Ninon dressed otherwise than in a *peignoir*—a blue *peignoir* seemed inevitable." [...] (*Memoirs of my Dead Life* : 77).

par la sélection des faits rapportés – souvent des anecdotes à propos de la petite colonie d'artistes qui gravitaient autour du café de la Nouvelle Athènes. Parmi les personnes présentes ce soir-là, figurent Villiers de L'Isle-Adam, Verlaine, Huysmans et Cabaner. Le raconteur donne vie à sa narration en introduisant une jeune femme qui devient l'interlocutrice du jeune homme, ce qui permet de procéder à l'alternance de dialogue et de description d'une narration classique. À la différence de Ford Madox Ford, qui n'accorde que peu de cas à l'exactitude des faits, et qui brode sans vergogne, Moore insiste énormément sur la véracité de ses souvenirs... « Ces histoires, insiste-il à propos de son escapade avec Doris ("The Lovers of Orelay"), sont des souvenirs, non des inventions [...] ; invention et remémoration font aussi mauvais ménage que la chèvre et le chou³⁵. Cette déclaration, répétée assez souvent pour qu'on la prenne au sérieux, pose le problème des frontières entre *invention*, *mémoire* et *imagination*.

6.3. Memoria, contuitus, expectatio

Dans le cadre d'une relation support/apport, le *support* est clairement l'imagination, les *apports* la mémoire et l'invention. Sans la « faculté que possède l'esprit de se représenter des images » (définition du *Grand Robert* pour le terme *imagination*), il n'y a ni *mémoire*, ni *invention*. L'autre facteur qui intervient est le rôle que joue la volonté. Moore, en effet, distingue implicitement entre les souvenirs dont il a le contrôle et ceux qui lui échappent : « Je paierai cher, dit-il, à la fin d'une longue *séance* de réminiscences, pour un autre souvenir, mais la mémoire ne se laisse pas commander³⁶ ». Le terme *séance* n'est pas choisi au hasard, car elle tient compte du rituel (une forme d'*intentio*) par lequel il accède à l'état contemplatif, où les images du passé apparaissent et disparaissent automatiquement³⁷. Ce genre de souvenir, qui rappelle le sens étymologique du terme *imagination* (image venant dans un rêve, G.R.) avoisine une vision hallucinatoire où le sujet est

35. "These stories are memories, not inventions, [...] and invention and remembrance do not agree any better than the goat and the cabbage ("The Lovers of Orelay" (*Memoirs of my Dead Life* : 201).

36. "I would give much for another memory, but memory may not be beckoned" (*Mémoires de ma Vie Morte* : 94).

37. C'est une méthode qui ressemble à celle préconisée par Ignace de Loyola : « la composition du lieu » (*Exercices spirituels* : 145).

presque dans un état de transe médiumnique. Il se caractérise par la difficulté de la transposition et l'enregistrement des scènes rêvées :

[26] Si j'avais une palette j'assortirais le bleu du peignoir au gris déteint du ciel, je ferais un tableau de ce faubourg au crépuscule ; si j'avais une plume, j'écrirais des vers sur ces gens d'autrefois ; mais le tableau serait une pauvre chose en comparaison de mon rêve, et les vers seraient boiteux. Il suffirait que je cherche une plume, et ce plaisir de la méditation, qui est encore en moi, qui dure encore, s'évanouirait. Mieux vaut rester assis à la fenêtre et jouir de ce qui reste de mon humeur nocturne et de mon souvenir. L'humeur a presque passé, le désir d'agir s'approche (traduction personnelle).

L'artiste ne peut procéder à « l'enregistrement instantané des apparences fugitives » sans interrompre, un peu comme l'homme 38 de Porlock de Coleridge, le flot des images qui défilent. C'est ainsi que le décalage obligé entre l'expérience et l'expression repose sur un autre type de souvenir, qui dépend, lui, de la volonté. Il ne s'agit pas pour autant de mettre en cause la sincérité de Moore, mais d'essayer de comprendre, d'une part, le décalage entre l'expérience vécue et le souvenir de cette expérience et, d'autre part, le tour de passe-passe grâce auquel la « bande filmique » des souvenirs est transposée en récit. C'est un problème qui n'échappe pas à Ferdinand Brunetière :

Je me représente M. Daudet à l'œuvre. Il tient la plume, et ses yeux ne sont pas fixés sur son papier : c'est qu'il suit à travers l'espace un fantôme encore indécis, un paysage encore flottant ; ni les contours du portrait, ni les lignes du tableau ne sont encore bien nettes ; les voilà cependant qui commencent à se dessiner, évoqués pour ainsi dire de l'ombre qui les enveloppait par la persistance impérieuse et douce à la fois du regard qui les fixe ; un premier contour s'est dégagé nettement et, d'un geste nerveux, presque involontaire, fugitif comme l'apparition elle-même, M. Daudet l'a noté ; les traits se compliquent les uns les autres, s'entrecroisent et se brouillent même : M. Daudet continue toujours, et telle est

38. "Had I a palette I could match the blue of the peignoir with the faint grey sky. I could make a picture out of that dusky suburb. Had I a pen I could write verses about these people of old time, but the picture would be a shrivelled thing compared with the dream, and the verses would limp. The moment I sought a pen the pleasure of the meditation, which is still with me, which still endures, would vanish. Better to sit by my window and enjoy what remains of the mood and the memory. The mood has nearly passed, the desire of action is approaching..." (*Mémoires de ma Vie Morte* : 93-94).

la sûreté de l'œil et de la main, ou plutôt la correspondance exacte de leurs sensations, l'action continue des objets extérieurs sur l'œil et de l'impression de l'œil sur le mouvement de la main, que de cet entre-croisement et de ce fouillis, une dernière ligne, un dernier mot, tout à coup, fait surgir l'ensemble vivant. C'est ici le don de M. Daudet, celui sans lequel tous les autres seraient en pure perte, le don de l'illusion et de la vie [...] (op. cité).

La méthode de composition que Brunetière attribue à Daudet offre un éclairage précieux sur le problème du vrai et du faux dans les récits autobiographiques de Moore. Ainsi, lorsque sa mémoire lui fait défaut à propos d'une conversation qui, d'après Yeats, aurait eu lieu avec son cousin Edward, il peut dire en toute sincérité : « Toutes les autres scènes décrites dans ce livre ont été retracées fidèlement, même les dialogues ont été reproduits mot pour mot », car il parle, non pas des faits survenus dans la réalité phénoménale, mais des scénarios inventés par son fidèle compagnon, qui sont si distrayants qu'ils finissent par être consignés d'une manière indélébile dans sa mémoire, comme les extraits des pièces de Shakespeare qu'on a appris par cœur à l'école. Voilà l'explication de la soi-disant exactitude des faits réels rapportés dans *Hail and Farewell*. Moore garde le *souvenir des mots nés des images*, ces saynettes imaginaires où le second moi-même « ridiculise les confrères dublinois, en leur attribuant des conversations loufoques et en transformant la vie littéraire dublinoise en une inoubliable légende désopilante »³⁹. En effet, comme le rappelle Saint Augustin, les faits ne sont plus, il ne reste que les images créées à partir « des traces des pas » des événements :

[...] dans un récit véritable d'événements passés, la mémoire ne reproduit pas les réalités qui ne sont plus, mais les mots nés des images qu'elles ont laissées en passant par nos sens, comme les traces de leurs pas. Mon enfance évanouie est dans le passé, évanoui comme elle. Mais quand j'y pense, quand j'en parle, je revois son image dans le temps présent, parce qu'elle est encore dans ma mémoire (chap. XVIII).

39. D'après le poète dublinois Austin Clarke, trop jeune pour avoir été le témoin direct des années où G.M. a régné sur la ville : "He had mocked at his fellow writers, invented ludicrous conversations for them and succeeded in turning literary Dublin into a delightful, irresistible legend " (*Once around the Black Clock*, 1962)..

La clef du mystère semble être les saynettes imaginaires dont parle Moore dans *Ave* [18], inventées par cet enfant terrible, son « second moi-même, auteur des « comédies qui surgissent les unes après les autres dans (s)on esprit » et qui égayaient sa solitude. Lorsqu'il s'agit des saynettes qui fournissent les anecdotes dont *Hail and Farewell* est émaillé, les images du passé servent de canevas sur lequel sont brodées des images d'un futur hypothétique. L'extrait suivant commence par un dialogue entre G.M. et son cousin Edward Martyn, à propos de la réintroduction de la musique de Palestrina dans la liturgie de l'Église – un projet cher au cœur d'Edward et une source d'amusement inépuisable pour son cousin, qui vient d'apprendre que les braves gens de Dublin, incommodés par la musique de Palestrina, ont tous déménagé dans une autre église, chassant les bourgeois fidèles et ainsi, privant l'une et l'autre de leurs revenus :

[27] En tournant malencontreusement le couteau dans la plaie, j'ajoutai :
 « Une histoire qui plaira énormément à Dujardin et quel amusement j'aurai à lui raconter, dans son jardin ombragé à Fontainebleau, comment Edward, désireux de faire quelque chose pour son église, a réussi à en vider deux. Pendant toute la durée du temps qu'il lui faut pour descendre l'allée, il cherchera à comprendre comment Edward aurait pu s'imaginer, l'espace d'un instant, que les messes de Palestrina relevaient de la musique sacrée. La seule musique pénétrée du sentiment religieux, dira-t-il, est le chant grégorien. [...] (*Ave*, chap. IX. 593, traduction personnelle).

Ce n'est qu'un exemple, parmi les nombreux exemples dans *Hail and Farewell*, où l'*invention* est explicitement assumée : la conversation avec Dujardin n'a pas eu lieu, on le sait, mais c'est comme si. Il s'agit d'un genre original de fiction, qui, si je ne me trompe, ne se trouve que chez Moore. Il s'explique par la liberté du point de vue transcendant adopté par le narrateur. Le cadre limité de cet article ne permet pas l'examen exhaustif de toutes les instances.

7. Conclusion

Pour un certain nombre de raisons, il est difficile, dans une trentaine de pages, de rendre justice au rôle qu'a joué George Moore dans le renouveau de l'écriture créative qui a été le reflet de la transformation de la société des dernières années de l'époque victorienne. Une de

ces raisons est l'impossibilité de dissocier l'œuvre et le personnage, (cf. Adrian Frazier (2000), de décrire l'œuvre sans raconter la vie de l'auteur.

George Moore explique d'ailleurs comment la mort de son père lui avait donné le pouvoir de se métamorphoser, « de créer un être complet et absolu à partir de la fraction de [s]on être autorisée par les contraintes familiales ; ce moi futur, ce George Moore idéal, [l]'appelait, [l]'ensorcelait comme un spectre » (1888). Malheureusement, la plupart des spécialistes sont si fascinés par la réussite de ce projet qu'ils tendent à oublier l'œuvre. Hormis quelques exceptions, notamment l'universitaire Jean Noël, la critique des spécialistes reste, de ce fait, anecdotique.

Est-ce pour cela qu'il est généralement ignoré (hormis, bien entendu le petit groupe des spécialistes de la George Moore Society) par la volumineuse littérature critique consacrée à l'époque ? Il semble curieux en effet de réduire le groupe des écrivains dits « impressionnistes » de langue anglaise à James, Conrad et Ford (voir ici même l'article de Max Saunders). Les guillemets de protestation qui encadrent le terme *impressionniste* soulèvent un troisième problème, c'est-à-dire la manière dont ce terme, et également celui de *modernisme* ont été galvaudés. Dans la mesure où chaque époque est, par définition, *moderne* par rapport à l'époque précédente, en 1888, *Confessions of a Young Man*, n'était pas moins moderne que *Mrs Dalloway* ne l'était en 1925, ou encore, *Le voyage sentimental* de Sterne en 1768. Quant au terme « impressionnisme » – si l'on s'en tient à Ferdinand Brunetière – le premier à avoir appliqué le terme à l'écriture –, il s'agit, en restant dans les généralités, d'un effort concerté de la part de l'écrivain de pénétrer le mur invisible (la cloison de verre) qui sépare le conscient de l'inconscient, en se fiant, non pas comme le faisaient les romantiques, aux sentiments, mais aux *impressions sensibles* (Kant), ce qui a conduit Moore à mettre en place ce que Jean Noël appelle une *sensualité esthétique*.

EA 2649

Bibliographie

AARSLEFF Hans (1981) « Bréal, la sémantique et Saussure, de la grammaire la linguistique », *Histoire Epistémologie Langage*, tome 3, fasc. 2 : 115-133.

- BERGSON Henri (1888), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Alcan.
- BRÉAL Michel (1897), *Essais de sémantique, science des significations*, Librairie Hachette et C^{ie}, Paris.
- CLARKE Austin (1990 [1962]), *Twice round the Black Church*, Moytura Press, Dublin.
- CUNARD Nancy (1956), *GM, Memories of George Moore*, Rupert Hart-Davies, London.
- FRAZIER Adrian (2000) *George Moore, 1852-1933*, Yale University Press.
- GAIGE C. (éd) (1929), *Letters from George Moore to Edouard Dujardin (1886-1922)*, William Kirkpatrick Magee.
- GREY Tony (1996), *A Peculiar Man, life of George Moore*, Sinclair Stevenson Ltd., London.
- GRUBGELD Elizabeth (1994) *George Moore and the Autogenous Self. The Autobiography and Fiction*, Syracuse University Press, New York.
- GUILLAUME Gustave (1990 [1943-1944]), « Leçon du 3 février 1944, série A », *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume, 1943-1944, série A, Esquisse d'une grammaire descriptive de la langue française II*, publiées sous la direction de R. Valin, W. Hirtle et A. Joly, Presses de l'Université Laval, Presses Universitaires de Lille, Québec et Lille (133-146).
- HAVELOCK ELLIS, Henry (1894), *Man and Woman: A Study of Human Secondary Characteristics*, Walter Scott ,Ltd., Charles Scribner's Sons, London and New York.
- HAVELOCK ELLIS, Henry (1900-1920), *Studies in the Psychology of Sex* (vols. I - VI), The University Press, London and Leipzig.
- HART-DAVIES Rupert (éd.) (1957), *George Moore, Letters to Lady Cunard, 1895-1933*, Rupert Hart-Davies, London.
- HARTMANN (von) Edouard ([1869] 1877) *Philosophie de l'inconscient*, traduit de l'allemand par D. Nolan, Librairie Germer Baillière, Paris.
- JAMES William (1890), *The Principles of Psychology*, vols I et II, Henry Holt, New York.
- KANT Emmanuel ([1781] 1944) *Critique de la raison pure*, préface Charles Sessus (éd.), Quadrige, P.U.F., Paris.
- LOYALA (de) Ignace ([1554] 1991) *Exercices spirituels, précédés de testament*, traduit de l'espagnol par Pierre Jennessaux S.J., Arléa, Arles.

- MARIE Aristide (1936) « George Moore, Autour du Val-Changis », *La Forêt symboliste Esprits et visages*, Editions Firmin Didot, Paris.
- MOORE George ([1888] 1917), *Confessions of a Young Man*, The Modern Library, New York.
- MOORE George (1889), *Confessions d'un jeune Anglais*, Nouvelle librairie parisienne, Albert Savine, Paris.
- MOORE George ([1891] 1913), *Impressions and Opinions*, T. Werner Laurie LTD, Clifford's Inn, Londres.
- MOORE George (1893), *Modern Painting*, The Walter Scott Publishing Co., LTD, Londres et Felling-on-Tyne.
- MOORE George (1906), *Reminiscences of the Impressionist Painters*, Maunsel, Dublin.
- MOORE George ([1906] 1914), *Memoirs of my Dead Life*, D. Appleton and Company, New York.
- MOORE George ([1906] 1921), *Mémoires de ma vie morte. Galantries, méditations, souvenirs, soliloques et conseils aux amants, avec des réflexions variées sur la vertu et le mérite*, édition revue et augmentée, 1921), traduit de l'anglais par G. Jean-Aubry. Éditions Grasset, « Les Cahiers verts », n°13, 1922, Paris.
- MOORE George ([1911-1914] 1947), *Hail and Farewell*, vols I-III, William Heinemann Ltd., Londres.
- MITCHELL Susan (1916), *George Moore*, Maunsel & CO. LTD., Dublin et Londres.
- NOËL Jean C. ([1962] 1987), *George Moore, l'homme et l'œuvre (1852-1933)*, Etudes Anglaises, 24, Didier, Paris.
- NOËL Jean C. (1987), "George Moore and Ireland in *Memoirs of My Dead Life* (1906)", *Études irlandaises*, n°12-1, 1987 : 59-69.
- PATER Walter ([1885], 1966), *Marius, the Epicurean*, Everyman Library.
- SCHOPENHAUER Arthur ([1819], 1885), *Le monde comme volonté et comme représentation*, traducteur Auguste Burdeau, Librairie Félix Alcan.
- TRABUCCO JOSEPH (1964), traducteur/éditeur, *Confessions*, Augustin d'Hippone (397-401), Garnier Frères, Paris.
- WOOLF Virginia (1942) *The Death of the Moth and other Essays*. Harcourt Brace & Company, United Kingdom.
- YEATS William Butler (1935), *Dramatis Personæ*, Cuala Press, Dublin.