

TROIS CŒURS SIMPLES : VISIONS DE L'IDIOTIE CHEZ GUSTAVE FLAUBERT, GEORGE MOORE ET JAMES JOYCE

FABIENNE GASPARI

Université de Pau et des Pays de l'Adour

1. Les filiations littéraires entre Gustave Flaubert, George Moore et James Joyce ont été largement étudiées : l'influence de Flaubert sur Joyce et Moore a fait l'objet de quelques articles et chapitres, de même que les relations intertextuelles entre Moore et Joyce¹. Les deux écrivains irlandais ont exprimé leur admiration pour l'écrivain français reconnu comme une source d'inspiration majeure ; l'univers et l'esthétique flaubertiens constituent une référence indiscutable dans leurs propres œuvres. Il s'agira ici de mesurer cette influence en étudiant trois textes brefs, un « conte », « Un cœur simple » (*Trois contes*, 1877) de Flaubert et deux nouvelles, « The Window » (*The Untilled Field*, 1903) de Moore et « Clay » (*Dubliners*, 1914) de Joyce. Il s'agira également de dessiner une évolution du réalisme flaubertien au modernisme joycien et, ce, dans le traitement particulier de l'idiotie en lien avec le langage, la lecture et l'interprétation ou plus généralement l'élaboration du sens. Le choix d'héroïnes à première vue simples d'esprit est un point commun évident qui conduit à une analyse de l'idiotie telle qu'elle est évoquée dans ces trois nouvelles. Ces femmes, célibataires et solitaires, situées en marge de la société, se retrouvent au centre d'interrogations qui permettent de redéfinir la notion même d'idiotie et, plus largement, la place de ce type de personnage dans une communauté, place qui conjugue exclusion et centralité. En effet, cette idiotie ou singularité (comme le rappelle Clément Rosset, *idiôtès* a le sens de « simple, particulier, unique »²) justifie le fait qu'elles deviennent des héroïnes, à la fois point focal et point de fuite autour duquel vient s'articuler le récit. Dans un premier temps, cette étude montre que l'idiotie est au premier abord manifestée par le biais d'un ensemble de limitations. Flaubert, Moore et Joyce présentent des existences engluées dans le quotidien, des corps infirmes et un emploi du langage caractérisé par la répétition. Or ce rapport au langage n'en est pas moins présenté comme un rapport singulier, pétri de

- 1 Concernant les liens entre Flaubert et Moore, on peut citer Walter Ferguson, *The Influence of Flaubert on George Moore* ; Georges-Paul Collet, « L'influence de Flaubert », *George Moore et la France*. Pour ceux entre Flaubert et Joyce, on mentionnera les textes réunis par Claude Jacquet et André Topia dans « Scribble 2 » : *Joyce et Flaubert* ; la thèse de Romain Rivaux, *De la résistance du texte de Dubliners : vers la vision rhizomatique d'un écrit joycien de jeunesse* (plus particulièrement le chapitre « De "Un cœur simple" à "Clay" »). Enfin, parmi les travaux rapprochant Moore et Joyce, on retiendra l'article de Patrick A. Mac Carthy, « The Moore-Joyce Nexus: An Irish Literary Comedy » ainsi que l'analyse récente de Mark Corcoran-Kelly, « More Moore in Joyce than Joyce in Moore ».
- 2 C. Rosset, *Le Réel*, 42 : « *Idiôtès*, idiot, signifie simple, particulier, unique ; puis, par une extension sémantique dont la signification philosophique est de grande portée, personne dénuée d'intelligence, être dépourvu de raison. »

silence. L'analyse porte donc, dans un second temps, sur la perte du sens en lien avec le jeu entre discours des personnages et discours du narrateur et, chez Joyce, en lien avec les réticences et énigmes d'une écriture « simple » dont la singularité moderniste se révèle au lecteur sur le mode de l'épiphanie. Enfin, interroger la relation singulière de l'idiote au langage, c'est aussi montrer dans un troisième temps que, dans « Un cœur simple » et dans « The Window », les personnages ont un rapport particulier à l'iconographie religieuse. Leurs visions et leur idolâtrie, malgré l'ironie du discours, font des idiots des « saintes ». Elles conduisent à une réflexion sur l'image et la lecture, sur l'interprétation à donner à ces histoires et à une forme d'idiotie qui serait finalement celle du lecteur.

Prises dans la gangue du quotidien

2. Les trois écrivains choisissent pour héroïne une femme du peuple, une femme simple, peu éduquée, appartenant au monde paysan ou ouvrier. Félicité a passé un demi-siècle au service de Mme Aubain, Maria est fille de cuisine dans une institution qui emploie les prostituées et les alcooliques à des travaux de blanchisserie, et Bidy élève des poules. Ce choix pointe au premier abord vers un ensemble de limites, celles qui sont imposées par une condition sociale soumettant ces personnages à des travaux manuels ingrats et celles qui découlent d'un manque d'éducation. La simplicité de la servante flaubertienne est souvent considérée comme une forme de stupidité, et l'on pourrait dire la même chose du personnage joycien. Maria dans « Clay » et Bidy dans « The Window » sont, comme Félicité, des personnages enfermés « dans une “gangue” qui fait d'elle[s] une fonction : servante[s], évidée[s] de toute autre composante »³. Les trois récits déroulent leur existence au sein d'une structure rigide pointant vers le vide et la paralysie. Toutes trois se trouvent prises dans la répétition qui vient verrouiller le cours de leur vie. Les premières lignes du texte de Flaubert et de celui de Joyce soulignent cet enfermement :

Pendant un demi-siècle, les bourgeoises de Pont-Levêque envièrent à Mme Aubain sa servante Félicité.

Pour cent francs par an, elle faisait la cuisine et le ménage, cousait, lavait, repassait, savait brider un cheval, engraisser les volailles, battre le beurre, [...].⁴

The matron had given her leave to go out as soon as the women's tea was over and Maria looked forward to her evening out. The kitchen was spick and span: the cook said you could see yourself in

3 S. Triaire, *Une Esthétique de la déliaison*, 323.

4 G. Flaubert, *Trois Contes*, 43.

the big copper boilers. The fire was nice and bright and on one of the side-tables were four very big barmbracks. These barmbracks seemed uncut; but if you went closer you would see that they had been cut into long thick even slices and were ready to be handed round at tea. Maria had cut them herself. [...] The women would have their tea at six o'clock and she would be able to get away before seven.⁵

La première phrase d'« Un cœur simple » installe un cadre temporel très précis, celui de cinquante ans de bons et loyaux services. L'appartenance à la classe des domestiques définit d'emblée l'existence de Félicité et le second paragraphe développe sur un mode itératif les tâches rythmant cette existence. Le recours au sommaire et l'accumulation des verbes à l'imparfait permettent d'établir la liste des aptitudes de Félicité, ce que souligne l'idée implicite contenue dans la première phrase, selon laquelle Félicité est efficace ou, plus clairement, qu'elle est une forme de bonne à tout faire. La servante se trouve ainsi figée dans un rythme – existentiel et narratif – qui est celui de l'automatisme.

3. Joyce élabore le personnage de Maria sur des notions similaires, mais les choix narratifs et stylistiques sont différents. Contrairement au conte de Flaubert qui reconstruit à grands traits le passé de Félicité (déception amoureuse, deuils successifs), le texte de « Clay » débute *in medias res*. La nouvelle de Joyce offre, parmi les trois œuvres étudiées ici, la forme la plus condensée (environ six pages), tandis que Flaubert consacre près de trente-cinq pages à son personnage (la nouvelle de Moore fait vingt pages). Cette forme extrêmement condensée choisie par Joyce et caractéristique des nouvelles du recueil de *Dubliners* (à l'exception du dernier texte, « The Dead ») fait de « Clay » un texte extrêmement allusif. L'économie narrative qui caractérise l'écriture de ces nouvelles est évidente dans les lignes citées ci-dessus. La description réaliste du lieu où travaille Maria ne peut remplir pleinement son rôle que si l'on en déduit un certain nombre d'éléments permettant de caractériser le personnage. On comprend en lisant la dernière phrase du premier paragraphe que le personnage évoqué ici se nomme « Maria » et surtout qu'elle est chargée de l'organisation du lieu décrit : c'est elle qui a coupé le gâteau en tranches, c'est elle qui a astiqué les casseroles. Cette fée du logis est responsable d'une routine bien réglée qui n'est pas comme dans le texte flaubertien établie sur une liste de tâches indiquées par des verbes à l'imparfait. Cette routine peut être construite à partir de l'état du lieu, « spick and span » et « nice and bright » ainsi qu'à partir de l'emploi de « would » dans le quatrième paragraphe qui renvoie à un emploi du temps bien défini, une organisation stricte du temps.

4. Les choses se passent différemment dans « The Window » où le récit entre dans le vif du sujet

5 J. Joyce, *Dubliners*, 95.

et se dispense dans les premières lignes de toute présentation du personnage qui permettrait d'en déduire quelques éléments biographiques. C'est sur un dialogue entre un prêtre et le personnage féminin principal que la nouvelle s'ouvre et cet échange introduit d'emblée le sujet de la nouvelle, l'obsession de Biddy qui souhaite financer et faire ériger un nouveau vitrail dans l'église du village en cours de reconstruction. Ce n'est qu'à la quatrième page que quelques informations biographiques sont données. Songeant à l'argent que Biddy pourrait lui apporter, le prêtre évoque son activité (l'élevage de volailles) et les raisons ayant contraint le personnage, devenue infirme après une chute, à l'exercer : « But after her accident she was no good for anything except minding fowls. »⁶

5. Bonne à tout faire, fée du logis, bonne à rien : ces femmes peu éduquées se trouvent réduites à gagner leur vie en effectuant des travaux répétitifs et leurs propres limites intellectuelles les condamnent à demeurer prises dans ces automatismes. La « candeur » de Félicité est aussi le signe de son intelligence « bornée » (60), Biddy est stupide (« the stupid old woman », 71), et Maria se trouve, en un laps de temps très court, confrontée à une série d'échecs et d'oublis. Le gâteau qu'elle vient d'acheter est volé, elle ne comprend pas ce qui se passe pendant un jeu auquel elle doit participer les yeux bandés, et elle se trompe dans les paroles d'une chanson. Ces esprits simples se retrouvent également enfermés dans des descriptions sommaires ajoutant aux limites intellectuelles des infirmités physiques : Biddy est bossue, Félicité est sans âge, telle une « femme en bois, fonctionnant de manière automatique » (45), elle devient sourde. Si Maria est décrite un peu plus longuement dès le second paragraphe, elle n'en est pas moins réduite à quelques traits réitérés de façon caricaturale : « Maria was a very, very small person indeed but she had a very long nose and a very long chin » (95). La simplicité de la syntaxe du portrait élaboré sur « be » et « have », le contraste entre « small » et « long » qui souligne un déséquilibre dans les proportions du corps, et la répétition de « very » servent la caricature. Sa petite taille est mentionnée avec insistance, comme pour indiquer un rétrécissement corporel à l'image du cercle restreint de ses pensées et de son univers : « minute body », « diminutive body », « nice tidy little body » (97).

6. Joyce et Moore font de ces caractéristiques physiques une marque identitaire : le long nez et le long menton de Maria forment une boucle lorsqu'elle rit (on en trouve trois mentions, dont deux dans le même paragraphe), le corps de Biddy, pas tout à fait bossu, est tordu par une étrange contorsion (« she was jerked forward from the waist », 73), ses épaules sont plus hautes que la normale. Aux lignes droites de Félicité, femme en bois, font écho la boucle qui, on le verra, verrouille la bouche, le discours de Maria, ainsi que l'étrange torsion du buste de Biddy. Ces trois femmes sont

6 G. Moore, *The Untilled Field*, 73.

donc prises dans un ensemble de limites physiques que la description met en avant en simplifiant le trait tout en le grossissant. Leur virginité ou pureté, variante de leur simplicité, vient s'ajouter à ces limites pour signifier l'incomplétude et le manque au cœur de leur existence. Si elles montrent leurs qualités de servantes zélées, les casseroles étincelantes de Félicité et de Maria signalent aussi la portée restreinte de leurs aptitudes.

7. L'insistance sur les infirmités du corps qui se font le miroir d'une pauvreté intellectuelle vient verrouiller un peu plus le portrait de ces femmes, tirant l'idée de leur nature simple vers un retour à une existence élémentaire, proche de celle de l'animal. Le narrateur flaubertien commente ainsi les effets de la surdité de Félicité : « le petit cercle de ses idées se rétrécit encore. » (70). Mme Aubain s'exclame : « Mon Dieu ! comme vous êtes bête ! » (70). L'introduction du terme « bête », autre façon de faire référence à la candeur de Félicité, amène aussi le personnage du côté de l'animalité. N'est-elle pas d'ailleurs une bête de somme, si on s'en réfère du moins aux premières lignes du texte ? Son dévouement envers sa maîtresse est, selon le narrateur, « bestial » (66). On retrouve dans le discours du prêtre chez Moore la comparaison entre Bidy et un chien (« *shrinking like a dog* » [80], « *as a dog comes to its master* » [89]). Certes, Félicité et Maria sont dévouées, bonnes, prenant soin des enfants et jouant un rôle maternel, mais le texte les replace dans un contexte où les instincts l'emportent sur la raison.

8. Au-delà de ce lien avec une forme d'animalité établie de façon claire, il existe dans le texte de Moore, et plus particulièrement dans celui de Joyce, une affinité plus subtile avec un élément clé du conte de Flaubert : le perroquet, introduit dans le dernier tiers de l'histoire, est un événement majeur qui fait basculer la vie de Félicité ainsi que le sens du récit et sa définition de la simplicité ou idiotie du personnage. Sa voix « aiguë » (45) et le cercle rétréci de ses pensées trouvent un équivalent dans la voix du volatile, dans les quelques formules qu'elle lui enseigne et dans le dialogue qu'elle entretient avec lui : « Ils avaient des dialogues, lui, débitant à satiété les trois phrases de son répertoire, et elle, y répondant par des mots sans plus de suite, mais où son cœur s'épanchait » (70). Femme et oiseau tendent à se confondre pour former une étrange entité, les ailes du bonnet de Félicité et celles du perroquet frémissent ensemble. Chez Moore, ce lien est visible dans la vision récurrente que le prêtre a de Bidy qui égrène son chapelet, entourée de sa volaille caquetant autour d'elle. Alors qu'elle décrit le vitrail qu'elle souhaite financer, elle s'interrompt à trois reprises pour appeler sa basse-cour avec des cris monosyllabiques et répétitifs : « *Bea-bea-beaby !* » (75). Ce discours, fortement marqué par une forme de psittacisme, est typique du personnage : obsédée par le vitrail et par les visions qu'il déclenche, Bidy se répète et lasse son auditoire (« *gabbling on* », « *chatter[ing]* »),

76). Dans la nouvelle de Joyce, c'est Maria elle-même qui ressemble au perroquet, avec son nez crochu, ses yeux gris-vert qui rappellent peut-être ceux de l'oiseau et sa petite voix chevrotante (« tiny quavering voice », 102). Le parallèle avec une forme d'animalité sert dans un premier temps à définir la simplicité comme un retour à l'élémentaire, un état primitif de la femme bête. Dans un second temps, il introduit une réflexion sur le psittacisme des personnages qui est une autre forme d'enfermement, celle des pensées et du discours dans une simplicité elle aussi fondée sur la répétition.

Le silence est d'argile

9. Ces histoires de cœurs simples reposent sur l'exposition d'un rapport singulier au langage retrouvé dans l'idiome des personnages ainsi que dans le discours du narrateur et les jeux sur la focalisation. Chez Moore, on le verra plus loin, l'essentiel des considérations au sujet du personnage de Bidy sont celles du prêtre dont les réflexions se trouvent mêlées au récit. C'est son regard de plus en plus perplexe qui encadre les descriptions prenant pour objet la vieille femme. Quant à la simplicité du discours de cette dernière, elle est visible dans la partie dialoguée :

« And they musn't be sparing of their reds and yallers; and there must be angels with wings spread out. » (75)

« It is there I do be kneeling, and I'd like to see the Virgin and St John with her. And don't you think, your reverence, we might have St Joseph as well, with our Lord in the Virgin's arms? And I think, your reverence, I'd like Our Lord coming down to judge us, and Him on His throne on the day of Judgment up at the top of the window. » (80)

« A beautiful young man was outside, his hair was yellow and curly, and he was dressed in white. He came into the room first, and he was followed by other saints, and they had harps in their hands, and they sang for a long while. » (89)

La répétition de « must » dans le premier extrait, de « I'd like » et « think » dans le second, puis de « be » dans le troisième, ainsi que l'accumulation syntaxique qui découle de la reprise de « and », révèlent la pauvreté syntaxique et sémantique du discours de Bidy. Cette répétition crée aussi, de manière quelque peu paradoxale, l'impression d'une présentation simple, élémentaire et extrêmement précise, presque enfantine. Dans le troisième extrait, il s'agit de l'ultime transe, le Seigneur rendant visite à Bidy dans sa propre demeure. Ce qui devrait relever d'un événement exceptionnel

est présenté de façon directe, sans fioriture ni commentaire, dans un compte-rendu factuel. Cette présentation produit deux effets très différents : d'une part, on voit bien que la vieille femme est convaincue de la réalité de cet événement et, d'autre part, on perçoit dans ce qui tient d'une *reductio ad absurdum* le fossé entre l'intensité d'une telle vision et la banalisation opérée par le discours du personnage. Une expérience singulière se trouve ainsi ramenée à une forme d'insignifiance, parce que le discours qui la rapporte semble innocent, transparent et extrêmement simpliste. De ce fossé naît une tonalité ironique qui renvoie à la candeur du personnage. Les mêmes procédés sont à l'œuvre lorsque, venant relayer le dialogue, c'est le récit qui donne accès à la conscience de Bidy et à ses sensations lorsqu'elle commence à avoir des visions.

10. Le rapport au discours de l'idiotie est plus complexe chez Flaubert et chez Joyce que chez Moore où, comme nous l'avons vu, ce discours demeure circonscrit et identifiable à sa source, c'est-à-dire Bidy. Il l'est même lorsque les visions du personnage sont rapportées par le récit, grâce à des indications précisant que Bidy est bien la conscience focale : « she heard », « she saw » sont alors parmi les marqueurs de cette focalisation et fournissent un cadre aux hallucinations auditives et visuelles. Pourrait-on dire que l'écriture de Flaubert et celle de Joyce composent avec l'idiotie pour révéler, dans un premier temps, la perte du sens et un glissement vers l'insignifiance ? Il serait ici intéressant de s'interroger sur les liens entre l'idiotie et les silences de l'écriture flaubertienne et ceux de l'écriture joycienne. En effet, de nombreux critiques se sont penchés sur ces silences et leurs analyses semblent offrir des pistes intéressantes pour aborder la question de l'idiotie dans son lien avec l'écriture. Chez Flaubert tout d'abord, on peut retenir l'étude de Philippe Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, fondée sur l'idée d'une mise en scène par Flaubert de « la parole infirme »⁷. Comme le souligne Dufour, Félicité souffre d'aphasie et « Un cœur simple » est « le récit d'un silence »⁸, malgré les bribes de phrases répétées par le perroquet et l'étrange dialogue que la servante entretient avec le volatile. Ce silence joue un rôle particulier, car il ne renvoie pas simplement à un naufrage du sens, mais fait du silence une forme d'« héroïsme » :

Il en résulte une absolue ambiguïté du texte : Félicité écarte tout jugement moral. Est-elle sainte ou stupide ? Elle est de ce fait exonérée de la parole de l'autre. Simple présence, elle embarrasse le commentateur.⁹

Flaubert cherche à rendre la parole intérieure d'une femme ou plus exactement les silences qui l'habitent, sans pour autant parler à sa place et substituer le discours d'un narrateur omniscient à celui,

7 P. Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, 5.

8 P. Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, 54.

9 P. Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, 54.

rudimentaire, de la servante. À partir d'une étude des brouillons, Dufour explique que c'est finalement la parole de l'écrivain qui est contaminée par le silence. Ainsi se trouvent effacées, par exemple, les notations trop explicites sur la psychologie de Félicité, de même que sont supprimées des répliques du personnage qui ne correspondent pas à ce qu'elle est vraiment : « Même les quelques répliques qui subsisteront semblent tracées à contrecœur. La phrase de Flaubert bégaie, gagnée à son tour par l'aphasie. »¹⁰ Pour dire Félicité et ses silences, le récit se concentre plutôt sur son comportement. Cherchant à ancrer le récit dans la conscience de ce personnage aphasique qui, au fil du récit, devient également sourde, Flaubert semble plus prêter attention à ce qui relèverait d'un langage du corps.

11. « Livre du silence, livre des silences », comme l'écrit Jean-Michel Rabaté, *Dubliners* est l'exemple d'une écriture fondée sur des « réticences » et des « refus »¹¹ qui donnent à cette œuvre par ailleurs qualifiée de réaliste son caractère d'écriture expérimentale et moderniste. Sous une apparente simplicité ou transparence, ces nouvelles présentent un sens souvent incomplet, indéterminé, énigmatique. « He carefully avoids telling you a lot that you don't want to know »¹² : cette formule souligne ce qui est tu et Ezra Pound propose une définition en creux de l'écriture joycienne. Si Joyce partage également avec Flaubert une vision de l'artiste fondée sur le détachement et l'impersonnalité¹³, il articule son écriture sur un traitement complexe du discours indirect libre dans le cadre de ce qui a été qualifié de courant de conscience ou « stream of consciousness », caractéristique essentielle des auteurs modernistes. Pour André Topia qui a analysé les « affinités sélectives » entre les deux écrivains, l'écrivain irlandais épouse plus encore le langage de son personnage, « se coule plus scrupuleusement que Flaubert dans l'idiome propre de son personnage pour le transmettre tel quel, tel en tout cas que ce dernier pourrait dire les choses si c'était lui qui parlait »¹⁴. Il en résulte pour le lecteur une hésitation à la lecture du récit dont on ne sait pas toujours à première vue s'il est focalisé ou non, les frontières entre discours du narrateur et discours du personnage paraissant brouillées.

12. Concernant « Clay », il suffit de reprendre l'incipit cité dans la première partie pour s'aperce-

10 P. Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, 54.

11 J-M. Rabaté, « Le silence dans *Dubliners* », 13.

12 E. Pound, Lettre à J. Joyce, cité par J-M. Rabaté, « Le silence dans *Dubliners* », 13.

13 Flaubert écrit : « L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas » (Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 18 mars 1857, G. Flaubert, *Correspondance*, 324). Joyce, lui, affirme : « The artist, like the God of the Creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails. » (J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, 215)

14 A. Topia, « Flaubert et Joyce : les affinités sélectives », 34.

voir que la « parcimonie scrupuleuse »¹⁵ du discours reflète les limites du personnage, subtilement suggérées. Le récit à la troisième personne contient des formules toutes faites comme « spick and span », « nice and bright », la description est très factuelle, simple dans sa syntaxe fondée sur la reprise de « to be ». L'emploi de l'article défini « the » transforme le décor sur lequel le texte s'ouvre en une réalité composée d'éléments déjà identifiés et repérés par rapport à un observateur qui la considère comme familière. Ces caractéristiques notées par Topia donnent au discours à la troisième personne (discours d'un narrateur omniscient) une étrange coloration. Le lecteur a l'impression que l'idiome limité du personnage, signe de la faiblesse de son intellect, a contaminé celui du narrateur :

Tout se passe comme si s'était soudain produit un appauvrissement, un rétrécissement radical du narrateur, comme s'il n'était pas possible de raconter l'histoire de Maria autrement que dans les termes dont elle dispose.¹⁶

En retour, cette contamination fonctionne comme un commentaire sur ce qui serait l'équivalent d'une infirmité ou paralysie langagière et intellectuelle affectant le personnage. Comparant l'incipit d'« Un cœur simple » et celui de « Clay », Topia y décèle la même structure, « une matrice sous-jacente » qui verrouille le cours du récit, scelle le destin du personnage pris dans la gangue de son existence et de son esprit. Mais il y a chez Joyce une manipulation de l'idiome du personnage à des fins parodiques – une forme de ruse qui, avec le jeu sur le silence, constitue la stratégie de l'artiste – que l'on ne trouve pas dans « Un cœur simple ».

13. Dans *Dubliners*, la matrice contenue dans les premières lignes n'est révélée qu'après coup, bien que le déroulement de la nouvelle réglé par un incipit programmatique finisse par apparaître comme un développement de cette matrice. Il a souvent été noté que la notion d'épiphanie au fondement du projet d'écriture joycien était bien plus souvent une révélation dont le lecteur – plutôt que les personnages – faisait l'expérience. Et c'est en ce sens que l'on pourrait dire que l'écriture joycienne, composant avec l'idiotie du personnage, joue avec la faculté de compréhension du lecteur qui passe de l'obscurité à la lumière et prend conscience de ce qui a pu lui échapper, de ce qu'il a manqué. Topia redéfinit l'épiphanie joycienne qui n'est pas au final pour le lecteur une illumination soudaine mais le déploiement d'un sens déjà présent au départ :

le dévoilement progressif d'une structure qui était partiellement cachée au début et qui passe de l'invisible au visible, se cristallisant soudain de telle sorte qu'on se demande comment on avait pu ne

15 « I have written [*Dubliners*] for the most part in a style of scrupulous meanness » (J. Joyce, Lettre à Grant Richards, 5 mai 1906, R. Ellmann, ed., *Letters*, 83).

16 A. Topia, « Flaubert et Joyce : les affinités sélectives », 36.

pas la voir, alors qu'il apparaît rétrospectivement que les choses étaient aveuglantes depuis le début et ne pouvaient se passer autrement.¹⁷

C'est bien ainsi que fonctionne « Clay » : en effet, prise dans la gangue de son existence, paralysée, Maria ne saisit pas le sens d'un événement sur lequel se conclut la nouvelle. Au cours du repas auquel elle a été invitée, elle participe à un jeu divinatoire, rituel typique des célébrations d'Halloween. Les yeux bandés, elle touche des objets et, au lieu d'aller vers la bague (annonçant le mariage), le livre de prières (promettant l'entrée au couvent), l'eau (signe d'un exil prochain), elle sent sous ses doigts une substance qu'elle ne reconnaît pas et qui n'est pas nommée. Le lecteur, partageant en quelque sorte l'aveuglement de la protagoniste, n'en sait pas plus à première vue, et se retrouve stupide, comme Maria.

14. Mais, en réalité, un travail interprétatif méticuleux permet d'identifier cette substance, un morceau d'argile, et d'analyser le silence et le malaise des autres personnages qui ont, eux, compris ce qui se passait : la symbolique de cette substance renvoie à la mort prochaine de celle qui l'a touchée. Signifiant absent du récit même, l'argile est pourtant là dès le titre, installant dès le premier mot le déterminisme du texte et venant sceller le destin du personnage avant même qu'il ait été relaté. « Clay » contient donc le sens de l'énigme finale pour qui saura relier ce titre au silence des dernières lignes, en d'autres termes pour qui cessera d'être, comme l'est Maria, idiot(e). La nouvelle se joue donc de la candeur du lecteur, le terme de candeur renvoyant de par son étymologie à la notion d'éclat, l'éclat de l'épiphanie, pour peu, bien entendu, qu'elle se produise. Et un indice supplémentaire pourra être trouvé dans « A Little Cloud »¹⁸ où la citation extraite d'un poème de Byron lu par Little Chandler, « within this narrow cell reclines her clay, / That clay were once... » (79) fournit une piste pour deviner la nature de cette substance touchée par Maria : ces vers lient explicitement mort et argile tout en venant éclairer le titre « Clay ». L'élaboration du sens se construit sur des allers-retours et un processus de déduction. L'article de Lisa Fluet, « Stupidity Tries: Objects, Things, and James Joyce's "Clay" », revient sur la fonction de l'argile, que seul le titre nomme, et propose de reconsidérer la stupidité de Maria en regard de sa réaction lorsqu'elle touche cette substance qu'elle n'identifie pas. Ce contact avec l'objet, son opacité et sa résistance, qui préfigurent la mort physique, mais renvoient aussi à cette obscurité constitutive du personnage, induit une forme de stupefaction (« Maria's moment of object-induced stupefaction »¹⁹). Fluet l'associe à la réaction du lecteur lorsque, plus généralement, le sens lui échappe, « those frequently discomfiting moments in

17 A. Topia, « Flaubert et Joyce : les affinités sélectives », 45.

18 Cette nouvelle, avec « Counterparts » située juste après, précède « Clay ».

19 L. Fluet, « Stupidity Tries », 199.

reading when we are uncertain of the meaning of a word, a historical reference, the structure of a sentence, the relevance of a detail. »²⁰ Bien entendu, le lecteur cherchera à sortir de cette lecture première/primaire ou « reading-in-stupidity »²¹. Revenant sur les épiphanies joyciennes, Fluet montre qu'elles relèvent bien plus de l'activité critique que de la perception soudaine d'un sens caché par les personnages :

Epiphany thus conceived makes critics smart – able to establish a knowing relationship to what they read, in direct contrast to the stupidity of a character like Maria, who « fails » to abstract an intangible meaning from her tactile confrontation with the material.²²

L'erreur finale de Maria qui, sans s'en rendre compte, répète le premier couplet d'une chanson d'amour et oublie de chanter le second relève du lapsus. Une fois de plus, son auditoire passe sous silence cette erreur qui vient rappeler sa virginité et son célibat, son enfermement dans la répétition et son aveuglement.

Idiotes ou dévotes ? : le perroquet et le vitrail, ou le délire à l'œuvre

15. Malgré ce verrouillage couplé au déploiement d'une inéluctable dégradation de leurs existences, qu'elle soit effective (pour Félicité et Bidy) ou annoncée (pour Maria), deux des textes (« Un cœur simple » et « The Window ») offrent une échappée et proposent une forme d'ouverture. Une hésitation sur le sens qu'il s'agit d'attribuer à l'idiotie des personnages sous-tend ces histoires : leur simplicité oscille longtemps entre candeur et stupidité, mais devient finalement synonyme de candeur. La candeur, définie comme une forme d'innocence, de naïveté, de sincérité ou encore de pureté de l'âme, retrouve chez Flaubert toute la force de son étymologie, celle de blancheur éclatante. On a, d'une part, le cœur pur, blanc comme neige, de Félicité et, d'autre part, l'éclat des couleurs du perroquet (vert, rose, bleu et doré) qui finit par provoquer chez la servante un éblouissement lorsque l'oiseau se confond avec le Saint-Esprit représenté sur une image d'Épinal à l'église : « Avec ses ailes de pourpre et son corps d'émeraude, c'était vraiment le portrait de Loulou. » (73). De même, elle est éblouie lorsque le soleil illumine l'œil de verre de l'oiseau empaillé et en fait « jaillir un grand rayon lumineux qui la me[t] en extase. » (75) Dans son étude de la « déliaison » chez Flaubert, Sylvie Triaire montre que, en dépit de cette pétrification à laquelle le condamnent sa

20 L. Fluet, « Stupidity Tries », 199.

21 L. Fluet, « Stupidity Tries », 199.

22 L. Fluet, « Stupidity Tries », 212-213.

propre simplicité ainsi que le récit dominé par le mode itératif, le personnage finit par « baïller »²³. Le terme d'extase utilisé par Flaubert pour décrire les transports de Félicité exprime bien cette sortie du corps qui arrache la servante à la stase de son existence. Premièrement, fixité et automatisme fonctionnent comme le cadre d'une vie par ailleurs faite de cassures (échec amoureux, deuils successifs, surdité qui isole). Deuxièmement, l'arrivée du perroquet et le rapport extraordinaire avec Félicité, rapport qui perdure même une fois Loulou empaillé, sont la source d'une expérience unique :

grâce au perroquet, les « frontières » de Félicité s'ouvrent, sur la confusion des genres, terrestre et céleste, mort et résurrection taxidermique, jusqu'à l'hallucination finale, qui entrouvre la réalité de l'agonie à la possibilité de la vision.²⁴

16. L'aphasie du personnage et le psittacisme du perroquet semblent alors prendre une autre valeur, celle d'un « contre-langage heureux » selon Dufour²⁵. La proximité sonore entre « Paraclét » (désignant l'esprit sain) et « perroquet » pourrait justifier l'équation entre Loulou et l'esprit sain, comme un retour aux sources du langage, une nouvelle manière de comprendre la langue dans sa matérialité sonore. Car Loulou ne vient-il pas remplacer la colombe pour devenir le symbole de Pentecôte ? Le dialogue absurde avec Félicité, « renvoyant à l'avant-Babel », échappe à la répétition mécanique et finit par faire sens si on l'envisage comme le dévoilement d'une « langue onirique »²⁶, sans syntaxe, faite de monosyllabes mises en avant dans leur qualité première, c'est-à-dire leur épaisseur sonore, une langue des origines : « L'aphasie ressemble à une quête : elle remonte à la source du langage, elle oublie le savoir des mots pour en revenir à la parole pure de l'enfant qui rit à la fontaine. »²⁷

17. Ce retour à la parole pure est également accompagné de visions associées à l'image du perroquet et l'histoire de Félicité constitue une interprétation particulière de la sainteté trouvée au centre d'une vie obscure et humble. Le conte se conclue sur une hallucination présentée comme une ultime révélation mystique. Félicité, bien que devenue aveugle, rend son dernier soupir en croyant voir un immense perroquet dans les cieux : « et, quand elle exhala son dernier souffle, elle crut voir, dans les cieux entrouverts, un perroquet gigantesque, planant au-dessus de sa tête. » (78) La distance et le doute amenés par l'expression « elle *crut* voir » (c'est nous qui soulignons) maintiennent ouverte la

23 S. Triaire, *Une Esthétique de la déliaison*, 324.

24 S. Triaire, *Une Esthétique de la déliaison*, 325.

25 P. Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, 8.

26 P. Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, 57.

27 P. Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, 58.

signification de ces dernières lignes. Comme l'explique Pierre-Marc de Biasi, « rien n'est tenté par l'auteur pour attribuer à cette fin la valeur d'un sens »²⁸ et c'est au lecteur de choisir (ou de ne pas choisir) entre deux interprétations. La première serait de donner à ces dernières lignes un sens ironique justifié par les prises de position de Flaubert quant à la question religieuse dans une époque marquée par l'ordre moral : Félicité meurt idiote, en proie à des hallucinations ridicules. La seconde serait de retenir un sens profondément religieux qui fait de cette histoire un conte relatant la transfiguration d'une simple d'esprit en sainte mystique²⁹. Loulou permet à Flaubert de donner à son récit une orientation autre, d'écrire cette vie de sainte pour compléter le projet fondateur du recueil *Trois contes*, également composé de « St Julien l'Hospitalier » et d'« Hérodiade ». Selon Julian Barnes, cet autre choix interprétatif – Flaubert veut-il montrer la toute-puissance du verbe ou bien sa tragique impuissance ? – ramène d'une autre manière l'idiotie au premier plan, cette fois-ci celle du lecteur :

The point at which you suspect too much is being read into a story is when you feel most vulnerable, isolated, and perhaps stupid. Is a critic wrong to read Loulou as a symbol of the Word? Is a reader wrong – worse, sentimental – to think of that parrot at the Hôtel-Dieu as an emblem of the writer's voice? That's what I did. Perhaps this makes me as simple-minded as Félicité.³⁰

18. Moore joue sur la même ambiguïté dans « The Window ». Comme le titre l'indique, c'est un vitrail qui vient remplacer l'idée de « cœur simple » mise en exergue par Flaubert. Au lieu de la synecdoque introduisant le personnage flaubertien, Moore privilégie un objet qu'il va placer au centre de son récit et qu'il dote d'une signification à la fois littérale et figurée : le vitrail est certes un objet réel, mais au départ il n'existe que comme sujet de conversation et préoccupation essentielle du personnage principal, il est donc un objet de désir. Contrairement au titre de Flaubert qui représente de façon métaphorique l'héroïne éponyme, « The Window » efface le personnage de Bidy : le sujet ne serait pas Bidy, mais le vitrail lui-même, ou plutôt l'icône religieuse, ce qu'il s'agira d'expliquer ici. Il faudrait ajouter que si le sens de « window » qui s'impose après la lecture est celui de « vitrail », on peut également lui conserver le sens plus général de « fenêtre », car le véritable sujet de cette nouvelle est celui du regard porté sur le personnage : est-elle idiote ou dévote ? Là est la ques-

28 P-M. de Biasi, Introduction, *Trois Contes*, 31.

29 La question peut se poser d'une réinterprétation du Sermon sur la Montagne (Mathieu 5 :7) et de la phrase prononcée par Jésus « Heureux les pauvres en esprit, car le royaume des cieux est à eux ! » (où « pauvre » a plutôt le sens d'« humble ») et qui, déformée, est souvent citée ainsi : « Heureux les simples d'esprit » donnant alors à « simple » le sens d'« idiot ». Par ailleurs, on relève dans la seconde moitié du XIX^e siècle en France un intérêt particulier pour la figure du simple d'esprit (au sens de « pauvre en esprit », l'être humble et innocent) en lien avec les apparitions divines : les petits bergers de la Salette en 1846 et surtout la bergère des Pyrénées, Bernadette Soubirou, et les dix-huit apparitions mariales de 1858 à Lourdes.

30 J. Barnes, *Flaubert's Parrot*, 19. Barnes fait référence au perroquet que Flaubert a emprunté pour le poser sur son bureau au moment de la composition d'« Un cœur simple » et qui est exposé à l'Hôtel-Dieu à Rouen.

tion. Le titre de la nouvelle introduit le thème de la religion et l'on sait que Moore dans *The Untilled Field*, comme Joyce d'ailleurs dans *Dubliners*, écrit des histoires anti-cléricales sur la paralysie intellectuelle générée par le catholicisme en Irlande. Mais la lecture de « The Window » conduit à reconsidérer cet anti-cléricalisme et à déconstruire ou du moins à nuancer le jugement critique de Moore quant à la pratique religieuse en Irlande. La nouvelle alterne conversations et visions. Les conversations entre Bidy et le prêtre ont pour sujet le projet de la vieille femme qui désire financer le vitrail et de celui de l'homme d'église qui, lui, veut restaurer l'édifice religieux et, pour ce faire, obtenir des dons. Il s'agit bien d'un seul et même projet en toute logique mais, l'obsession de Bidy défiant cette logique, le vitrail prend pour elle le pas sur la reconstruction de l'église.

19. Comme Flaubert dans « Un cœur simple », Moore introduit une réflexion sur l'image et la réceptivité d'un esprit simple à sa puissance et il l'associe également à la question de la lecture. Idiotie, dévotion et idolâtrie sont étroitement mêlées. Félicité ne sait pas lire et tient sa seule éducation littéraire d'une géographie en estampes dont les gravures lui sont expliquées par les enfants de sa maîtresse. Toute signification doit pour elle s'incarner en une image visuelle et elle ne parvient pas à ce degré d'abstraction qui lui permettrait de comprendre les Évangiles dans leur sens figuré ou de déchiffrer une carte :

Le prêtre fit d'abord un abrégé de l'Histoire Sainte. Elle croyait voir le Paradis, le déluge, la Tour de Babel, des villes tout en flammes, des peuples qui mouraient, des idoles renversées ; et elle garda de cet éblouissement le respect du Très-Haut et la crainte de sa colère. (54)

Elle se pencha sur la carte ; ce réseau de lignes colorées fatiguait sa vue, sans lui rien apprendre ; et Bourais l'invitant à dire ce qui l'embarrassait, elle le pria de lui montrer la maison où demeurait Victor. (60)

La confusion introduite par une lecture littérale annonce le délire final, la transformation du perroquet empaillé en icône du Saint-Esprit. Bidy a, elle, composé une image du vitrail idéal qu'elle ne cesse de décrire à qui veut bien l'écouter. De schématique au départ, la description se fait plus précise. Bidy explique ce qu'elle souhaite voir sur le vitrail et, ce, à sept reprises. Son souhait de figurer l'enfer par des chaudrons est une preuve de sa lecture littérale des écrits saints. Cette lecture est vite rectifiée et remplacée par un élément plus figuratif :

« And 'tis only them that do be dying in mortal sin that go into boiling pots. » The cauldrons that Bidy wished to see them in, the agent said, would be difficult to introduce – the suffering of the souls could be more artistically indicated by flames. (81-2)

La dernière description est en fait la reprise d'un dessin de Fra Angelico comme le comprend l'agent chargé de la fabrication du vitrail et il faut l'expertise d'un spécialiste d'histoire de l'art pour ramener l'image rêvée à une image réelle. Il lui envoie une biographie du Saint que les enfants lui lisent, car elle perd la vue. Comme pour Félicité, les enfants servent de médiateur entre Bidy et le livre, ce qui constitue peut-être une façon de lier ces deux cœurs simples en inversant le rapport attendu entre l'enfant, devenu éducateur et relayant le sens de l'image et du texte, et l'adulte ignorant.

20. Au premier abord primitif et primaire, ce rapport à l'image repose pourtant sur un système extrêmement codé, celui d'une iconographie religieuse à laquelle l'idolâtrie de Félicité comme celle de Bidy, leur candeur face à l'image, redonnent toute sa puissance. Un accent est mis dans les deux textes sur la force des couleurs. La question de l'identification et de l'imitation, telle une variation sur le psittacisme du discours, est ici essentielle. Félicité s'identifie à sa petite protégée lors de sa communion et l'imité. Bidy, lorsqu'elle décrit le vitrail telle qu'elle l'imagine, met en place un dispositif visuel dans lequel elle s'inclut pour finalement en faire partie intégrante au cours de ses expériences mystiques :

her dream began again of the saints and angels she hoped she'd see one day looking down upon her.
(70-71)

« It is there I do be kneeling, and I'd like to see the Virgin and St John with her. » (80)

Biddy was lifted into their heavenly life, and among them she was beautiful and clad in shining garments. (84)

Une fois le vitrail posé, Bidy vit des transports semblables à ceux de Félicité, des extases qui viennent elles aussi remettre en question son statut d'idiote du village. Vêtue d'un manteau bleu vif, elle est la Vierge attendant que le seigneur la choisisse, un corps se donnant en spectacle dans l'église. La vieille femme « stupide », « folle », « vaniteuse » finit par incarner un mystère, tout particulièrement pour le prêtre qui l'observe. Son regard fonctionne comme un cadre pour la description des errances de la dévote : ce regard, au départ agacé et méprisant, change lorsque l'agent devant ériger le vitrail compare Bidy à une sculpture médiévale. Elle devient alors elle-même image, icône, et le texte s'élabore sur une alternance entre ses visions (elle est la conscience focale) et le spectacle qu'elle offre au prêtre (c'est alors lui qui est le focalisateur). Les évanouissements de la vieille femme conservent un double sens : malaises physiques ou transports mystiques³¹, il est impossible de trancher, bien que la seconde interprétation semble l'emporter. Il est intéressant de noter

31 Pour une analyse du personnage de la « mystérique », voir Auteur, 2000.

que Moore choisit de confier au personnage du prêtre le soin d'interpréter ces comportements qu'il est aussi censé réguler, car on peut y voir un commentaire sur le catholicisme, sur la façon dont un de ses représentants considère les excès de la dévotion et sur son incapacité à les contenir.

21. La répétition de « wonder » pour introduire son regard révèle que les questions l'emportent sur l'analyse et tire même le sens du spectacle offert par Biddy vers une image de la sainte en extase, « wonder » signifiant alors une forme d'émerveillement :

She seemed a little astray, a little exalted, and Father Maguire watched her as she knelt with uplifted face, telling her beads. He noticed that she held the same bead a long time between her fingers. Minutes passed, but her lips did not move; and her look was so enraptured that he began to wonder if Paradise were being revealed to her.

And while the priest wondered, Biddy listened to music inconceivably tender. (83)

Absorbée dans sa contemplation du vitrail, Biddy devient à son tour objet de contemplation, bien plus fascinante que l'objet lui-même. En raison de cette insistance sur le regard du prêtre, le titre de la nouvelle retrouve alors le sens de « fenêtre » ici associé à la question du cadre et du regard entraînant un jeu sur les perspectives. Au début de la nouvelle, la fenêtre est liée au souvenir que le prêtre a de la vocation de Biddy. Alitée suite à la chute qui la laisse infirme, c'est en regardant par la fenêtre qu'elle a l'idée d'élever des volailles, afin ensuite de remercier Dieu de l'avoir remise sur pied... : « Now if it be the will of God for me to get about again, I'll see what I can do with chickens, and if I do well with them I'll do something for Him afterwards. » (73) L'accent parodique sur la fenêtre qui déclenche cette étrange vocation place au cœur du récit la question de la vision et de l'interprétation. Tout concourt à faire de l'histoire de Biddy l'histoire d'une sainte même si, comme chez Flaubert, il est impossible de faire abstraction de toute tonalité ironique. Biddy est certes une « mystérique » et sa religiosité l'expression d'une névrose, mais c'est plutôt l'échec du prêtre à réprimer les élans mystiques de cette figure déviante qui est ici visé. Les derniers mots concluant le récit sur le regard intrigué posé sur elle indiquent la transfiguration de l'idiote en une figure énigmatique : « And the two men stood looking at her, trying vainly to imagine what her happiness might be. » (89)

22. Le thème de l'idiotie qui, on l'a vu, dépasse la simple représentation de la figure de l'idiote, permet d'observer sous un angle particulier la filiation entre trois écrivains souvent associés et d'interroger les modalités de leur écriture. Félicité, Biddy et Maria, ces trois cœurs simples, représentent, chacune à leur manière, un exemple de la figure de l'idiote. Toutes trois sont enfermées

dans les limites posées par des histoires qui dépeignent leurs existences confinées et obscures et scellent le destin de corps et d'esprits pris dans la gangue du quotidien et de la répétition. Mais elles s'offrent aussi dans leur simplicité même comme des personnages singuliers qui, bien qu'associés à un naufrage du sens, ouvrent aussi les textes à la révélation d'un sens nouveau ou caché. Pour rendre compte de leur idiotie, l'écriture doit composer avec leur idiome et leurs silences, avec une forme d'opacité que chaque auteur choisit de rendre d'une manière singulière. Flaubert, Moore et Joyce créent un rapport particulier entre le personnage et le langage, et montrent le fonctionnement du « signe fruste au service du cœur simple »³², pour reprendre une expression de Dufour sur le conte flaubertien. Le récit à la troisième personne et ses jeux sur la focalisation et les frontières entre discours et récit, voix du narrateur et voix du personnage, permettent d'explorer la forme textuelle prise par ce questionnement que cristallisent les figures de l'idiotie. Les expérimentations modernistes de Joyce transforment l'épiphanie en un mode de lecture qui fait le procès de l'idiotie. Ce n'est finalement pas Maria qui a accès au sens et à l'illumination, mais le lecteur devenu interprète après avoir brièvement partagé la stupidité de l'héroïne. Chez Flaubert et Moore, ce sens nouveau conduit à une redéfinition de l'idiotie devenue candeur ou éclat de lumière, relation singulière à l'iconographie religieuse avec les (folles) visions et les envolées mystiques des idioties dévotes, sans que l'on puisse très clairement départager folie et sainteté, ni même définir le ton des récits, entre émerveillement et ironie.

Œuvres citées

BARNES, JULIAN. *Flaubert's Parrot*. 1984. New York: Vintage Books, 1990.

BIASI, PIERRE MARC DE. Introduction. *Gustave Flaubert. Trois Contes*. 1877. Paris : GF Flammarion, 1986.

COLLET, GEORGES-PAUL. *George Moore et la France*. Paris : Minard, 1957.

CORCORAN-KELLY, MARK. « More Moore in Joyce than Joyce in Moore ». Ed. Conor Montague, and Adrian Frazier. *George Moore. Dublin, Paris, Hollywood*. Dublin: Irish Academic Press, 2012. 111-122.

DUFOUR, PHILIPPE. *Flaubert ou la prose du silence*. Paris : Nathan, 1997.

32 P. Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, 146.

- FERGUSON, WALTER. *The Influence of Flaubert on George Moore*. London: Oxford University Press, 1934.
- FLAUBERT, GUSTAVE. *Trois Contes*. 1877. Paris : Flammarion, 1986.
- FLAUBERT, GUSTAVE. *Flaubert, Correspondance*. Paris : Gallimard, 1998.
- FLUET, LISA. « Stupidity Tries: Objects, Things, and James Joyce's "Clay" ». *Éire-Ireland: A Journal of Irish Studies* 46 (1-2) (2011): 194-223.
- JOYCE, JAMES. *Dubliners*. 1914. London: Penguin Books, 1992.
- JOYCE, JAMES. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. 1916. New York: The Viking Press, 1964.
- JOYCE, JAMES. *Letters*. Ed. Richard Ellmann. London: Faber and Faber, 1975.
- MAC CARTHY, PATRICK A. « The Moore-Joyce Nexus: An Irish Literary Comedy ». Ed. Janet Egleson Dunleavy. *George Moore in Perspective*. London: Colin Smythe, 1981. 9-11.
- MOORE, GEORGE. *The Untilled Field*. 1903. Dublin: Gill and Macmillan, 1990.
- RABATÉ, JEAN-MICHEL. « Le silence dans *Dubliners* ». *Cahiers Victoriens et Édouardiens* 14 (1981) : 13-27.
- RIVAUX, ROMAIN. *De la résistance du texte de *Dubliners* : vers la vision rhizomatique d'un écrit joycien de jeunesse*. Thèse de Doctorat. SCD Tours, 2012. <http://www.theses.fr/2012TOUR2001/document>.
- ROSSET, CLÉMENT. *Le Réel : traité de l'idiotie*. Paris : Minuit, 1977.
- TRIAIRE, SYLVIE. *Une Esthétique de la déliaison. Flaubert*. Paris : Honoré Champion, 2002.
- TOPIA, ANDRÉ. « Flaubert et Joyce : les affinités sélectives ». « *Scribble 2* » : *Joyce et Flaubert*. Ed. Claude Jacquet et André Topia. Paris : Minard, 1990. 33-63.