L'Évangile selon Joyce : le dédale des voies et la polyphonie des voix

Dairine O'Kelly

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ml/5244>

DOI : 10.4000/ml.5244

ISSN : 2274-0511

Éditeur

Association Modèles linguistiques

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2017

Pagination : 77- 106

Référence électronique

Dairine O'Kelly, « L'Évangile selon Joyce : le dédale des voies et la polyphonie des voix », *Modèles linguistiques* [En ligne], 76 | 2017, document 4, mis en ligne le 03 juin 2019, consulté le 01 juillet 2021.
URL : <http://journals.openedition.org/ml/5244> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ml.5244>

L'Évangile selon Joyce : le dédale des voies et la polyphonie des voix

Dairine O'Kelly

1. L'Évangile de Joyce

1.1. *Ulysse*, un triomphe de marketing

*“Ils disent tous que c'est immense mais quand
tu prends le livre sur les étagères, à partir
de la page 10 c'est du papier Canson”¹.*

Dans un sondage organisé par France Culture en octobre 2017 pour savoir quel livre les auditeurs n'ont jamais réussi à terminer, l'*Ulysse* de James Joyce est arrivé largement en tête². Contrairement à toute attente, ce résultat n'aurait aucunement contrarié l'auteur, qui l'aurait pris comme la preuve d'avoir assouvi l'ambition qu'il avait d'écrire le Livre saint, l'Évangile du vingtième siècle – un livre qu'on range, comme la *Bible* et les œuvres complètes de Shakespeare, sur les rayonnages des bibliothèques publiques et privées, comme gage d'objet culturel « incontournable ». Comme toute Écriture sainte, *Ulysse* ne doit pas être immédiatement accessible aux profanes³. Aux États-Unis, où les gens sont sérieux, l'initiation au texte sacré se fait le plus souvent à l'aide de l'impressionnant *Ulysses Annotated* (1974) de Don Gifford, dans le cadre de groupes de lecture (*Ulysses* group-reading sessions), qui s'inspire de toute évidence des “Bible reading

-
1. « Cinq conseils pour parvenir à lire *Ulysse* de James Joyce », blog de France Culture, Hélène Combis-Schlumberger, 04.11.17.
 2. Les pages de l'exemplaire d'Ernest Hemingway, un des plus enthousiastes des admirateurs contemporains de l'œuvre, ne sont pas encore coupées. Il avait sans doute l'intention de s'y mettre quand il aurait eu un moment !
 3. Joyce n'était pas à une contradiction près : il avait prédit, à un autre moment, que dans cent ans, *Ulysse* serait le livre de chevet des garçons de café – un peu comme les exemplaires de la *Bible de Gédéon* dans les hôtels américains.

groups”⁴. Joyce aurait été enchanté, lui qui prétendait que, pour bien saisir toutes les références et les nombreux clins d’œil qui émaillent le texte, il fallait en faire au moins 9 (neuf) lectures (autant de lectures que de vies de chat). Dans une lettre à un de ses plus généreux mécènes, Harriet Shaw Weaver, il se vante, en effet, d’avoir « inséré suffisamment d’énigmes et de casse-tête pour condamner à perpétuité les futurs chercheurs à d’interminables disputes sur la signification de [s]es dires », en expliquant que c’était la seule façon pour lui « d’assurer [s]on immortalité » (trad. personnelle)⁵.

L’organisatrice du sondage, Hélène Combis-Schlumberger, propose aux auditeurs une solution moins contraignante, à savoir (en attendant de se radicaliser, je suppose), de se contenter de la présentation sur la quatrième de couverture de la traduction française :

Le 16 juin 1904, à Dublin. À partir des déambulations, élucubrations, rencontres et solitudes de trois personnages, Leopold Bloom, Stephen Dedalus et Molly Bloom, Joyce récrit l’*Odyssée* d’Homère. L’architecture d’*Ulysse* est un incroyable tissage de correspondances : le roman foisonne d’échos internes, de réminiscences, de choses vues et entendues, digérées et métamorphosées. En même temps que Proust, Joyce écrit le grand roman de la mémoire et de l’identité instable. Dans ce livre qui tient de l’encyclopédie et de la comédie humaine, l’auteur convoque tous les styles, tous les tons – y compris comique –, du monologue intérieur au dialogue théâtral. La lecture d’*Ulysse* est de ces expériences déterminantes qui changent notre perception du roman comme notre vision du monde (Gallimard).

Bien que rien ne soit faux dans cette présentation – Joyce parle, en effet, de l’aspect encyclopédique de l’œuvre – elle passe à côté d’un des aspects du dessein presque mégalomane de l’auteur, dont l’ambition fut d’écrire :

l’épopée de deux races (Israël-Irlande) et, en même temps, le cycle du corps humain, et aussi le récit d’un jour ordinaire (la vie). C’est également

4. Je signale aux futurs lecteurs un excellent dossier de 324 pages, en annexe de la traduction revue par Jacques Aubert (Gallimard 1995), sans oublier pour autant la présentation de l’œuvre qui suit l’introduction de Valéry Larbaud à la première traduction du *Portrait de l’artiste* (1924). Il faudrait ajouter également les nombreux sites web, les articles en ligne, les extraits disponibles sur Youtube ; un “do-it-yourself” *Ulysses* est parfaitement possible de nos jours.
5. “I’ve put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant, and that’s the only way of insuring one’s immortality” (1919, cité par Richard Ellmann, 1959).

une espèce d'encyclopédie. Mon intention est, non seulement de rendre le mythe *sub specie temporis nostri*, mais aussi de permettre à chaque aventure (parce que chaque heure, chaque organe, chaque art est interconnecté et en relation avec le plan somatique du tout) de façonner et même de créer sa propre forme d'expression (lettre à Harriet Weaver, 21 septembre 1921, citée par R. Ellmann, trad. personnelle)⁶.

1.2. Joyce écrivain « rock and roll »

« l'auteur convoque tous les styles, tous les tons – y compris comique – du monologue intérieur au dialogue théâtral » (Gallimard).

« chaque aventure (parce que chaque heure, chaque organe, chaque art est interconnecté et en relation avec le plan somatique du tout) de façonner et même de créer sa propre forme d'expression » (Joyce).

Je pars d'emblée du constat que le recours au monologue intérieur n'est qu'un des nombreux procédés utilisés par Joyce – le seul endroit du récit où il existe à l'état pur, non délayé, est le dernier chant (XVIII), où le narrateur disparaît, donnant libre cours au flot de pensées de sa Pénélope, Molly Bloom : 24 193 mots, sans alinéa, sans aucun signe diacritique⁷. Dans la mesure où Molly est immobile dans son lit, ce monologue intérieur a peu en commun avec ceux de Dujardin et de Larbaud (voir ici même les articles de Heckmann et de Joly sur la marche structurante). Dans un premier temps, je m'intéresserai donc à la manière dont Joyce structure son texte, réservant la question du monologue intérieur au troisième volet de ce travail (« la polyphonie des voix », *Modèles linguistiques*, 2018, vol. 78). La situation est rendue en effet plus complexe par le fait qu'à partir de la fin du chant VI⁸, le

6. Cette déclaration d'intention est à opposer à la modestie de celle d'Édouard Dujardin (voir ici même, l'article d'Yvonne Heckmann (45-76).

7. Pour la vaste majorité des lecteurs, qui n'ont pas en tête les rythmes et les mélodies du parler irlandais (Hiberno-English) et qui ne peuvent pas en conséquence déchiffrer le texte, il est recommandé de faire comme les mélomanes qui écoutent les performances en suivant la partition. Il existe une pléthore de choix, dont la plupart disponibles sur internet : Siobhán McKenna, Barbara Jefford, Angeline Ball, Niamh Cusack, Marcella Riordan, etc. ; en français, je peux recommander la version de *La compagnie du chien bleu*. Cela s'écoute, en effet, comme un morceau de musique – un régal.

8. Je préfère, en effet, le terme « chant » à celui de « chapitre ». Il correspond mieux à l'intention de Joyce qui, rappelons-le, a enlevé toutes les indications (numéros et titres) avant la première parution. Je découvre tardivement que ce fut également le choix de Valéry Larbaud.

ton change, et Joyce bascule dans une série de pastiches ; les propos des personnages sont ainsi parasités par la voix moqueuse du narrateur, qui déploie ses talents de ventriloque à leurs dépens.

En fait, Joyce finit par turlupiner son lecteur. Je dois donc me résigner à restreindre drastiquement mon champ d'investigation à l'essentiel. Dans cette première partie, je m'en tiendrai donc à une description du plan général ; je poursuivrai par un certain nombre de données propres à la vie et au milieu social de Joyce, afin de situer en contexte les passages analysés. En effet, les spécialistes de Joyce oublient souvent l'influence de Wagner sur l'esthétique du crépuscule celtique. Dans un second volet (*Modèles linguistiques*, vol. 77, 2018), j'aborderai la dimension spatio-temporelle (le dédale des voies), et les différents plans d'énonciation (la polyphonie des voix) ; je terminerai par une évaluation très personnelle de l'œuvre et de sa place dans la littérature irlandaise et la littérature mondiale.

1.3. Structuration du récit

Sans doute pour compenser un récit qui part tous azimuts, *Ulysse* suit à la lettre les conventions des trois unités du théâtre antique :

- *unité d'action* : toutes les péripéties conduisent aux retrouvailles entre le fils et le père spirituel (« unité de péril ») : Stephen Dedalus (Irlande) et Leopold Bloom (Israël) se croisent et se racontent à plusieurs reprises dans la journée, et sans se reconnaître : Bloom aperçoit Stephen d'abord par la vitre d'une voiture, puis ils se croisent pour la première fois dans les bureaux de l'*Irish Homestead*, champ VII (Éole) ; la reconnaissance est réservée au chant XIV (« Les bœufs du soleil »).
- *unité de temps* : l'action ne doit pas dépasser une révolution du soleil (règle des 24 heures) : le rideau se lève à 8 heures du matin et tombe à 3 heures du matin (19 heures au total).
- *unité de lieu* : l'action se déroule dans un seul endroit : on ne sort pas de la ville de Dublin et de sa banlieue.

La distribution des rôles suit également les mêmes règles :

- le protagoniste : Stephen Dedalus (barde / Télémaque / Jésus / le fils prodigue / Hamlet / Siegfried...)
- le deutéragoniste : Leopold Bloom (Ulysse / le père / Saint Joseph / le bon Samaritain)

- le tritagoniste : Molly Bloom (Pénélope / la mère / Marie-Madeleine – « la maman et la putain »).
- le chœur : les gens de Dublin dans leur ensemble.

À propos du trio Stephen, Leopold, Molly, le spécialiste de Joyce, John Henry Raleigh (1987) observe :

Pour ce qui est de la triade centrale dans *Ulysse*, aucun autre grand romancier dans la culture occidentale ne dispose ses personnages principaux d'une manière aussi schématique. Au vu de l'importance accordée au menu détail du quotidien, Joyce semble vouloir insérer son récit dans un cadre spatio-temporel universalisant, tout en dotant ses protagonistes d'une dimension allégorique. Dans la mesure où, parmi les numéros magiques fondamentaux, le chiffre trois est non seulement un des plus puissants, mais un des plus archaïques, le choix d'une triade – qu'on soit superstitieux ou non –, est d'emblée informé de signification. Pour s'en tenir aux deux sens qui auraient particulièrement compté pour Joyce, on dénombre : (i) la Trinité de la sainte famille (père, mère, fils) avec, en regard, la famille humaine et (ii) la glose artistotélicienne des Pythagoriciens : « l'univers entier et toutes les choses dont il est composé sont déterminées par ce nombre Trois. La fin, le milieu et le commencement forment le nombre de l'univers, et ces trois termes représentent le nombre de la triade » (*Traité du ciel*, livre I).

À ces deux significations principales, Raleigh ajoute les triades suivantes : le monde qui comprend le *ciel*, la *terre* et les *eaux*, l'homme, qui comprend le *corps*, l'*âme* et l'*esprit*, la vie en tant que *naissance*, *vie* et *mort*, le temps divisé en *passé*, *présent* et *futur*, les trois Parques, les trois Grâces et les trois Furies, les dieux à trois têtes... sans oublier : les trois personnes grammaticales, la Trinité chrétienne (le *père*, le *fils* et le *Saint-Esprit*) et l'emblème de l'Irlande, le *shamrock*.

Raleigh voit dans le trio Stephen-Bloom-Molly un seul être androgène qui enfermerait entre ces deux extrêmes (*alpha* Stephen / *omega* Molly) un vaste moyen terme, Bloom. Selon ce schéma, Bloom occuperait, non seulement l'axe horizontal, mais la majeure partie de la dimension verticale.

Afin de justifier cette représentation, Raleigh insiste sur l'amplitude dans le récit de l'inconscient de Bloom par rapport à celui de Stephen, et compare le mouvement de l'œuvre à celui d'un pendule, dont le corps pesant de Bloom oscillerait du pôle-Stephen au pôle Molly (« Ulysses: Trinitarian and Catholic », 1987 : 101).

Par ailleurs, Joyce reste plus au moins fidèle à la chronologie homérique. Le tableau ci-dessous montre que les trois « chants » de « Telemachia » forment une sorte de prologue, faisant la jointure entre le *Portrait d'un artiste*, où Stephen est le héros, et *Ulysses*, où il cède sa place à Bloom.

DUBLIN, 16 juin 1904

TÉLÉMAQUE											
1. 08H00 Télémaque	2. 10H00 Nestor	3. 11H00 Protée									
La tour Martello	Départ pour Dalkey	La plage de Sandymount									
L'ODYSSÉE											
4. 08H00 Calypso	5. 10H00 Lotophages	6. 11H00 Hadès	7. 12H00 Élée	8. 13H00 Lestrygons	9. 14h00 Charybde et Scylla	10. 15H00 Les Rochers Errants	11. 16H00 Les Sirènes	12. 17H00 Le Cyclope	13. 20H00 Nausicaa	14. 22H0 Les Bœufs du Soleil	15. Minuit Circé :
7 Eccles St. Molly dort dans son lit	Départ de la maison Les rues de Dublin	Le cimetière de Glasnevin	Les bureaux du <i>Freeman</i>	Davy Byrne's bar	La Bibliothèque nationale	Les rues de Dublin	Salon de musique à l'Hotel Ormond	Le pub de Tom Kiernan	La plage de Sandymount	La maternité nationale du Mater	Nighttown, les bordels de Monto
RETOUR À ITHAQUE											
18. 03H00 Pénélope	17. 02H00 Ithaque	16. 01H00 Eumée									
7 Eccles St Molly dort dans son lit	Retour à la maison	Les rue de Dublin et l'abri des voituriers									

Les flèches indiquent le sens de la lecture ; les « chants » 16-18 vont de droite à gauche (faute de place). À noter que les titres de « chapitres » n'apparaissent pas dans les premières éditions (Joyce les a enlevés la veille de la publication). Mon édition personnelle (1960, Bodley Head) est divisée en 3 parties : I (1-3), II (4-15) et III (16-18) ; les sous-parties sont séparées les unes des autres par un cul-de-lampe. Il en va de même pour la première traduction d'Auguste Morel, revue par Valéry Larbaud (je dispose de l'édition de 1948, éd. Gallimard). La nouvelle traduction, sous la direction de Jacques Aubert (1995) rétablit les titres.

Cette présentation sous forme de tableau fait ressortir le soin avec lequel Joyce a bâti son récit. À l'instar du récit homérique, les aventures de Télémaque (Stephen) forment une sorte de prologue à part, et le vrai début des aventures d'Ulysse (Leopold Bloom) ne commence qu'au chant IV « Calypso » (*Odyssée*, livre II). Des petites touches signalent au lecteur la simultanéité des parcours de Stephen et de Bloom : un nuage aperçu déclenche chez l'un et l'autre des pensées sombres⁹.

	8H00 à 10H00	10H00 à 11H00	11H00-12H00
Stephen Dedalus	Petit déjeuner au tour Martello, Sandycove <i>"A cloud began to cover the sun slowly, wholly, shadowing the bay in deeper green. It lay beneath him, a bowl of bitter waters."</i>	TÉLÉMAQUE cours à l'école de Dalkey	Promenade sur la plage de Sandymount IMMORTALITÉ
	TÉLÉMAQUE ↓	NESTOR ↓	PROTÉE ↓
	CALYPSO	LOTOPHAGES	HADÈS
Leopold Bloom	Petit déjeuner de Molly, 22 Eccles Street <i>"A cloud began to cover the sun slowly, wholly, Grey. Far. No, not like that. A barren land, bare waste."</i>	courses dans la ville de Dublin	Enterrement de Dignam MORTALITÉ

Bloom aperçoit Stephen, qui se rend à la plage

L'ODYSSÉE

Tout converge sur les « retrouvailles » de Dedalus (fils) avec son père spirituel (Bloom) qui, au début de la journée, ne se connaissent que de vue ; mais, dans la tradition wagnérienne, le thème de cette rencontre est annoncé proleptiquement au chant VI (« Hadès »), lorsque Bloom, de la voiture qui transportent les Dublinois au cimetière de Glasnevin pour assister à l'enterrement de leur ami Paddy Dignam, aperçoit le fils de Simon Dedalus dans la rue – moyen astucieux d'aligner les chants III et VI et d'ajouter une petite touche d'ironie dramatique : le lecteur a des informations ignorées par les occupants de la voiture. En effet, le lecteur sait que Stephen s'est brouillé avec Buck Mulligan (« Was that cad Mulligan with him ?

9. Cf. la présentation de Valéry Larbaud dans l'introduction de la première traduction du *Portrait* (1929).

/ Cette petite frappe de Mulligan était avec lui ? », demande Simon Dedalus, le père de Stephen), qu'il a fini ses cours à Dalkey, touché ses « émoluments » et qu'il se rend à la plage de Sandymount avec la vague intention de passer dire un petit bonjour à son oncle Richie (parallèle avec le trajet de Télémaque oblige). Il s'agit également d'une manière de mettre en regard la mortalité (l'enterrement de Dignan) et l'immortalité (les préoccupations philosophiques de Stephen) :

[1] [...] The carriage swerved from the tramtrack to the smoother road past Watery lane. Mr Bloom at gaze saw a lithe young man, clad in mourning, a wide hat.

– There's a friend of yours gone by, Dedalus, he said.

– Who is that?

– Your son and heir.

– Where is he? Mr Dedalus said, stretching over across (85)¹⁰.

[...] *La voiture s'écarta des voies du tramway et emprunta la partie plane de la chaussée après Watery Lane. M. Bloom aux aguets aperçut [un jeune homme fluët en deuil, coiffé d'un] chapeau à large bord.*

– Il y a une personne de votre connaissance qui vient de passer, Dedalus, dit-il.

– Qui donc ?

– Votre propre fils et héritier.

Où est-il ? fit M. Dedalus en se déportant vers la vitre opposée (2004 : 175).

Cet extrait, où le narrateur joue le rôle de réalisateur-metteur en scène, est typique du mode narratif de Joyce. Hormis les quelques passages de discours « intérieur », et la création de nouveau substantif à partir de mots composés (ex. "tramtrack"), il n'y a rien dans les six premiers chants qui puisse perturber le lecteur avisé. Mais il ne faudrait pas oublier que le récit dans son ensemble repose sur un véritable enchevêtrement d'intertextualités, nécessitant, non seulement une familiarité avec la ville de Dublin¹¹, mais une certaine

10. Les citations extraites d'*Ulysse* sont numérotées de 1 à 17 ; les références de pages correspondent à la pagination de la première édition de 1922 (disponible en ligne : Page:Ulysses, 1922.djvu/...). La date indique la version de la traduction : 1929, pour celle d'Augustin Morel, 2004, pour celle de la dernière édition dirigée par Jacques Aubert ; mes modifications personnelles sont signalées par des mises entre crochets. Ces modifications ne portent aucun jugement sur la compétence des traducteurs – ma familiarité avec l'univers de Joyce (camarade de classe de mon grand-père) m'apporte quelques facilités.

11. Très atteinte par ce qu'Alfred Hitchcock appelle "the ice-box factor", j'essaie de comprendre comment Stephen, qui part de Dalkey, arrive à croiser la voiture sur Ringsend Road. S'il avait pris le train avec l'intention de se promener sur la plage de Sandymount, il serait descendu à la station de Landsdown Road, dernier arrêt

connaissance de l'histoire et l'univers de croyance des Irlandais, sans parler de la culture populaire commune de poèmes et de chansons, de devinettes, de comptines, dont les bribes qui émaillent le récit pourraient se comparer au mouchetage d'une balle de tweed irlandais ou aux cailloux du Petitpoucet. Ces taches de couleur, adaptation joycienne du leitmotiv wagnérien, parfois réduits à quelques mots, constituent une sorte de code secret, posant parfois un réel problème quant à l'accessibilité du texte, même pour le lecteur anglophone, sans parler du problème posé au traducteur, qui passe forcément à côté d'une bonne partie de ces petites « mouches sur la toile d'araignée » du texte. En effet, la texture (dans le sens de Halliday, 1976) correspond parfaitement à la structure *rhizomique* théorisée par Gilles Deleuze (voir ici même l'article d'Yvonne Heckmann)¹². Parmi les nombreux modèles de la structure inspirée par le génial philosophe, le schéma ci-dessus (Blog.synereo.com, "types of networks") semble en parfaite adéquation avec le dessein joycien : les motifs paraissent comme autant de petites taches de laine colorée, disposé sans logique apparente sur une balle de tweed irlandais.

Certains critiques essaient de relier chaque chapitre à un organe du corps ou à un des sept sens. Declan Kiberd (*Ulysses and Us*, 2009)

avant Westland Road. Dans ce cas, Ringsend Road implique un détour inutile. Nous savons que Joyce, alias Stephen, faisait des kilomètres à pied, mais, il faudrait 2h 30 pour faire ce trajet à pied – peut-être a-t-il pris le bus ? Dans ce cas, il serait descendu à Ballsbridge, pas besoin non plus de passer par Ringsend Road. Autre problème : le lieu où Bloom et ses amis montent dans la voiture me semble être Ballsbridge, car ils empruntent Tritonville Road : le cimetière de Glasnevin est de l'autre côté de la ville, au nord de la Liffey ; Ringsend Road est au sud. Joyce, qui pratique l'ellipse, préférant régler ce genre de problème par les échanges entre les personnages, semble conscient de mon problème : — *Quel chemin nous fait-il prendre ?* demanda M. Power, interrogeant l'une et l'autre portières — *Irishtown*, dit Martin Cunningham. Ringsend, Brunswick Street (136). Ce serait intéressant, au vu de la fonction narrative de cette vignette, de savoir si cette scène n'a pas été rajoutée tardivement, au moment où Joyce resserrait les boulons. Il faut bien connaître Dublin pour trouver cette rencontre improbable. Ce serait une question passionnante pour les spécialistes de l'écriture génétique.

12. Un blog "Poldy's iPod : music in *Ulysses*" établit une liste de 353 références à partir de Don Gifford's *Annotated Ulysses*. (ulyssespages.blogspot.com/p/blog-page.htm). Cette liste est loin d'être complète.

assigne une activité à chaque épisode. Pour ma part, j'ai tenté de disposer les épisodes sur le cadran d'une horloge, convaincue, en effet, que Joyce, comme les écrivains impressionnistes de la génération précédente, cherche à s'évader du temps *linéaire* et à s'investir dans le temps *circulaire*, en d'autres termes, à quitter l'horizontalité pour la verticalité :

1.4. Pourquoi Ulysse ?

Pour les camarades dublinois de Joyce, le choix du héros d'Homère devait surprendre. À la différence de son ami Gogarty,

Joyce, excellent latiniste, ignorait le grec, ce qui devait être horriblement vexant pour ce jeune homme susceptible et vaniteux¹³. Pour pallier cette lacune, il avait toujours prétendu que la culture hellénique était trop éloignée de celle de l'Irlande contemporaine pour être utile (voir la biographie de son ancien camarade de classe Constantine Curran).

Il ne faut pas oublier qu'à l'époque, les ténors du Renouveau celtique (Lady Gregory, Yeats, Martin, Moore, Stephens et *tutti quanti*), étaient fortement influencés par Wagner, qui avait donné le la en s'appropriant les légendes d'origine germanique (*L'anneau du Nibelung*) et celtiques (*Tristan et Yseult*, *Perceval*). Lady Gregory avait donc choisi le héros de l'épopée irlandaise *Táin Bó Cúailnge* (*La Raffle des Vaches de Cooley*), Cúchulainn ; Yeats et Moore avaient emprunté un des épisodes du cycle fenian, *Tóraigheacht Dhiarmada agus Ghrainne* (*La poursuite de Diarmuid et Grainne*), pour une pièce de théâtre ; le poète James Stephens choisit un des personnages du cycle d'Ulster, *Deirdre* pour un roman qui paraît en 1923, un an après la publication de *Ulysse*.

Pour ce qui est de Joyce, grâce au *Symbolist Movement in Literature* d'Arthur Symons, qu'il avait lu, dès sa parution en 1899, il était au courant de l'importance de Wagner aux yeux de Baudelaire, de Mallarmé et des autres symbolistes. Et, à la différence des autres Irlandais – hormis G.B. Shaw –, il avait, non seulement une véritable formation musicale, mais une pratique du chant lyrique. Dans

13. Joyce a toutes les raisons d'être jaloux et envieux de son brillant ami Oliver Gogarty, qu'il considère comme un usurpateur (une des interprétations, à mon avis, du dernier mot de « Télémaque »). En effet, Gogarty jouissait des avantages dont le jeune Joyce avaient été privé par l'incurie paternelle. Ses motifs de ressentiment, souvent compréhensibles, sont mis à nu dans une série de vignettes où on a l'impression qu'il tourne volontairement le couteau dans la plaie. Dans la première scène de la tour Martello, Mulligan fait étalage de sa culture grecque, rappelant ainsi à Stephen ses lacunes dans ce domaine. Il y a une autre scène, moins évidente, même pour les spécialistes, où Mulligan parle d'un dîner, le soir même, chez George Moore où Haines est invité. À l'époque, les dîners d'Ely Place étaient très convoités à Dublin. Joyce, qui avait été accueilli avec beaucoup de mansuétude par Yeats, par AE et par Lady Gregory, avait été systématiquement boudé par George Moore qui, mis à part la morgue du jeune homme (cf. "The Day of the Rabblement", où du haut de ses 18 ans, il fait la leçon à Moore), ne devait pas supporter l'abus d'alcool dont les Joyce – père et fils – étaient coutumiers. L'alcool était banni à Moore Hall, et George, fin gourmet, buvait avec beaucoup de modération (cf. Nancy Cunard).

un premier temps, son enthousiasme pour Wagner rivalisait avec son engouement pour Ibsen et pour d'Annunzio. En 1901, il va jusqu'à consacrer un poème à *Siegfried*. Une lettre adressée à sa mère le 25 janvier 1903, réclamant son exemplaire des opéras (« Tell Stannie to send me at once – so that I may have it by Thursday night – my copy of Wagner's operas » [*Dis à Stannie de m'envoyer sans tarder (il me le faut pour jeudi soir) mon exemplaire des opéras de Wagner*]) nous apprend qu'il avait assisté, à Paris, à au moins une représentation d'un des opéras de Wagner ; grâce à sa correspondance avec son frère, on sait que, par la suite, il avait même chanté un des rôles wagneriens sur scène à Trieste. Le principe structurant du leitmotiv n'avait donc aucun mystère pour l'auteur de *Ulysses*, même si, à l'époque de sa composition, Joyce avait pris une certaine distance par rapport à l'esthétique wagnérienne. Il me semble donc que l'aversion pour Wagner qu'Anthony Suter attribue à Joyce (introduction à sa traduction des *Lauriers sont coupés*) serait à nuancer.

Quant aux lacunes de sa culture grecque, Joyce avait eu l'occasion, à Trieste, de rencontrer des marins grecs et, toujours passionné par les langues, de s'initier au grec moderne. Ainsi, loin de sa rivalité avec Gogarty, il se souvenait de sa lecture d'enfance des *Adventures of Ulysses* de Charles Lamb¹⁴ et, par ailleurs, comme il l'explique plus tard à son ami Frank Budgen, il a toujours eu de la sympathie pour le personnage :

Pourquoi revenais-je si souvent à ce thème ? J'estime que le thème d'*Ulysse* est le plus humain de la littérature mondiale. Ulysse ne voulait pas aller à Troie ; il savait que la raison officielle de la guerre – la diffusion de la culture hellénique – n'était qu'un prétexte pour les négociants grecs qui cherchaient de nouveaux marchés. Lorsque les recruteurs débarquent, Ulysse est occupé à labourer son champ. Il simule la folie. Là-dessus, les recruteurs posent son enfant de deux ans dans le sillon. Notez la beauté des motifs : c'est le seul homme en Grèce qui s'oppose à la fois à la guerre et à l'autorité du père. Devant Troie, c'est en vain que les héros versent leur sang. Ils veulent lever le siège. Ulysse n'est

14. L'écrivain Charles Lamb avait, en collaboration avec sa sœur Mary, adapté beaucoup de classiques pour enfants. À mon époque, *Lamb's Tales from Shakespeare* était systématiquement mis au programme de sixième, en guise d'introduction indispensable aux pièces dont l'étude commençait l'année suivante. *The Adventures of Ulysses*, publié par « The Juvenile Library », paraît en 1808.

pas d'accord ; il imagine le stratagème du cheval de bois. Après Troie, on n'entend plus parler ni d'Achille, ni de Ménélas, ni d'Agamemnon. Il n'y a qu'un seul homme qui s'en sorte ; sa carrière héroïque ne fait que commencer : voilà donc *Ulysse* (lettre à Frank Budgen, cité par R. Ellmann, trad. personnelle).

1.5. James Joyce, barde et missionnaire

*Our young Irish bards, John Eglinton censured,
have yet to create a figure which the world will set
beside Saxon Shakespeare's Hamlet, though I admire
him, as old Ben did, on this side of idolatry (236)*¹⁵

Pour être réaliste, le choix du personnage d'Ulysse et des récits d'Homère comme cadre structurant de son *opus magnum*, ne s'explique pas uniquement par le bon souvenir qu'il avait de sa lecture de l'épopée homérique dans la version de Charles Lamb. Le choix de Joyce – très atteint du syndrome « anything you can do, I can do better » – s'explique également par le désir d'écraser toute concurrence, de se hisser définitivement au-dessus de la mêlée (cf. « The Day of the Rabblement »).

En effet, il y a tout lieu de croire que, pour des raisons liées à une profonde blessure narcissique, la crise mystique relatée dans le *Portrait d'un artiste*, aurait eu des séquelles pathologiques à long terme. Le jeune homme issu du passage de l'enfance à l'adolescence – les camarades de classe (au collège jésuite de Belvedere), avouent avoir eu du mal à le reconnaître – affiche des symptômes de délire de grandeur ou, si l'on préfère, de mégalomanie (j'emploie ces termes trivialement, bien entendu, la mégalomanie, n'étant d'ailleurs pas officiellement répertoriée du point de vue clinique). Par la suite, Joyce lui-même révèle qu'il se prenait en effet pour la réincarnation de Jésus¹⁶, investi personnellement d'une mission évangélique, ce qui explique pourquoi dans *Portrait d'un artiste*, Stephen se trouve contraint de rejeter l'appel à la prêtrise :

- [2] He would never swing the thurible before the tabernacle as priest. His destiny was to be elusive of social or religious orders. The wisdom of the priest's appeal did not touch him to the quick. He was

15. *Nos jeunes bardes irlandais, censura John Eglinton, ont encore à créer un personnage que le monde puisse mettre à côté de l'Hamlet de Shakespeare le Saxon, que j'admire moi-même, quoique, tel le vieux Ben, je ne pousse pas l'admiration jusqu'à l'idolâtrie* (2004 : 322)

16. Voici ce que dit Joyce lui-même : "I may not be the Jesus Christ I once fondly imagined myself, but I think I have a talent for journalism" (RE : 255, S. Joyce, Diary).

destined to learn his own wisdom apart from others or to learn the wisdom of others himself wandering among the snares of the world (*Portrait* : 123).

Jamais il ne balancerait l'encensoir devant le tabernacle en tant que prêtre. Sa destinée était d'éluder les ordres sociaux ou religieux. La sagesse de l'appel du prêtre ne le touchait pas au vif. Il était destiné à acquérir sa propre sagesse à l'écart des autres ou à acquérir la sagesse des autres lui-même en errant parmi les embûches de ce monde. Les embûches du monde, c'étaient ses voies de péché (*Portrait* : 244).

C'est ainsi que, comme Jésus et comme Paul, comme Augustin aussi, James/Stephen est appelé à écrire son propre livre sacré, afin de témoigner de sa propre vérité :

- [3] I will not serve that in which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland, or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use – silence, exile and cunning (*Portrait* : 188).

Je ne veux pas [refuse de] servir ce à quoi je ne crois plus, que cela s'appelle mon foyer, ma patrie ou mon Église. Et je veux essayer [essayerai] de m'exprimer, sous quelque forme d'existence ou d'art (que ce soit), aussi librement et aussi complètement que possible, en usant pour ma défense des seules armes que je m'autorise à employer : le silence, l'exil et la ruse¹⁷ (*Portrait* : 353).

Pour comprendre la vocation de Joyce, il faut tenir compte d'un certain nombre de données, la plus importante étant que ce jeune homme, malgré l'humiliation de la déchéance familiale, reste à juste titre convaincu de sa supériorité intellectuelle et de son grand talent : de grand-père à petit-fils, les Joyce étaient des surdoués. En ce qui concerne James, les trois années passées en pension chez les jésuites à Clongowes (de 6 à 9 ans) lui ont fourni des bases extrêmement solides sur lesquelles il a été à même de construire un édifice intellectuel impressionnant¹⁸. Son retour à la

17. La traduction des extraits du *Portrait* sont de Ludmila Savitzky; révisée par Jacques Aubert, 1982. La périphrase *vouloir* + verbe ne traduit pas la volonté affirmée de Stephen (*will not serve* / refuse de servir ; *will try* / ma volonté est de tenter). Par ailleurs, dans une note, Aubert fait remarquer à juste titre l'influence du personnage de Balzac, Lucien de Rubempré : « J'ai mis en pratique un axiome avec lequel on est sûr de vivre tranquille : *Fuge, late, tace* » (*Splendeurs et misères des courtisanes*).

18. Le mépris que Joyce exprime pour le système éducatif irlandais a eu un effet pervers. Je constate, en effet, qu'il incite la critique anglaise à mettre, presque systé-

maison coïncide avec la dégradation progressive de la fortune familiale – le nombre d'enfants à nourrir ne cesse d'augmenter, alors que les revenus du père, qui passe le plus clair de ses après-midis et de ses soirées à picoler de bar en bar, ne cessent de diminuer. Désormais, un peu comme la famille Micawber dans *David Copperfield*, la famille vit d'expédients, déménageant régulièrement à la cloche de bois – jusqu'à vingt adresses différentes à Dublin. Petit à petit, les Joyce sombrent dans la misère. Les autres enfants réagissent saine-ment par la colère et par le mépris, mais James, en symbiose avec son père, est dans le déni et ne mettra jamais en doute le mythe paternel du destin tragique d'un héros trahi. John Stanislaus Joyce n'est pas plus responsable du naufrage familial que ne l'est Parnell de l'implosion de l'Irish Parliamentary Party¹⁹. C'est la guigne. James est le

matiquement, en doute la solidité de sa culture, et à insinuer que Joyce était par certains aspects un « faiseur » – des restes, sans doute, du sens de supériorité inné du colon par rapport aux indigènes de "John Bull's other Island", comme le semble indiquer l'évaluation suivante, extraite de la notice nécrologique du *New York Times* (13-01-1941) : "He was an amazing scholar, and an independent and solitary figure. When he was 17 he read Ibsen's plays and wrote an essay for the *Fortnightly Review* about the author of "The Doll's House." Dissatisfied with the English translations, Joyce learned Norwegian when he was 19 years old so that he might read his literary god in the original. At the same time he was reading and studying Dante, all the Elizabethan poets, St. Thomas Aquinas and Aristotle." Par ailleurs, il est exact que la scolarité en Irlande a été jusqu'à récemment entre les mains d'une église catholique ultra conservatrice et, pendant longtemps – plus orientée vers les lettres que vers les sciences – en retard dans les matières scientifiques. Toujours est-il que la formation dont Joyce et ses camarades ont bénéficié à la future université nationale valait largement celle de la petite élite d'Oxbridge (Haines et Mulligan), sans parler de celle de Trinity College. D'après les témoignages des camarades de classe (Cf. Con Curran et Richard Sheehy), les enseignants ont fait preuve d'une patience et d'une indulgence hors norme avec le jeune révolté qu'était Joyce à l'époque. Pour ce qui est la promotion de 1902, d'après l'historien Dennis Gwynn, c'était tous de « jeunes gens brillants ».

19. Ce propos est à nuancer. Son frère Stanislaus explique l'attitude ambiguë de son frère aîné, par la protection des trois années passées en pension ; le père prenait sur lui pendant les vacances du petit James. Par la suite, Joyce, prisonnier de l'adulation du père pour son fils aîné, est, de toute évidence, tiraillé entre la pitié et la honte. Dans *Portrait d'un artiste*, où il n'épargne pas son père, il le décrit comme : « Étudiant en médecine, champion d'aviron. Ténor, acteur amateur, politicien braillard, petit propriétaire terrien, petit rentier, grand buveur, bon garçon, conteur d'anecdotes, secrétaire de quelqu'un, quelque chose dans une distillerie, percepteur de contributions, banqueroutier et actuellement laudateur de son propre passé » (*Portrait* : 346, éditeur Jacques Aubert, Folio). Dans *Ulysses*, tous les passages où John Stanislaus, alias Simon Dedalus, est mis en scène, il est dépeint comme un personnage pathétique et minable. Pourtant, en 1923, le peintre Patrick Touhey est mandaté par James Joyce pour peindre le portrait du vieux John Sta-

fils unique, l'*Agnus Dei*, l' élu, la victime sacrificielle appelée à racheter les péchés, non seulement du *pater familias*, mais de la patrie. Autrement dit, James est à la fois un jeune homme meurtri et un illuminé.

Si cette analyse semble aller de soi pour ses compatriotes de culture catholique, elle tend à mettre mal à l'aise la critique anglo-saxonne, majoritairement de culture protestante (voir Patrick Parrinder, 1987).

1.5.1 La clé et le bâton de frêne

Le spécialiste irlandais de Joyce, Declan Kiberd (1988) insiste sur la volonté de Joyce de « renouer avec les codes perdus pendant le grand sommeil de la colonisation » (55). Il observe qu'à l'instar des bardes qui, allongés sur une planche de bois, composaient leurs poèmes, Joyce rédige *Ulysses* allongé sur son lit. Qui plus est, comme Stephen, Joyce lui-même sort rarement sans son bâton de frêne (*ashplant*), emblème du pouvoir magique du barde itinérant et un des leitmotive associé au personnage de Stephen. Ce n'est pas par hasard si le narrateur préfère le terme "ashplant" (29 occurrences) rappelant le terme gaélique (*fás fuinseoige*), plutôt que les appellations courantes de "(walking) stick" et de "cane" (8 occurrences). Comme la plupart des emblèmes joyciens, le bâton de frêne est potentiellement polysémique : bâton de maréchal, poétique ; épée de Siegfried, symbole de royauté... Ce motif est introduit en même temps que son contre-motif, la clé, symbole également polysémique, signifiant à la fois *contrainte* et *liberté* – la première fonction de la clé étant d'ouvrir la porte pour aérer la pièce enfumée par l'infâme friture de Mulligan :

- [4] – Have you the key? a voice asked.
 – Dedalus has it, Buck Mulligan said. Janey Mack, I'm choked!
 He howled, without looking up from the fire:
 – Kinch!
 – It's in the lock, Stephen said, coming forward.
 The key scraped round harshly twice and, when the heavy door had been set ajar, welcome light and bright air entered (11).

On va s'asphyxier, dit Buck Mulligan. Haines, ouvre cette porte, veux-tu? [...]

nislus ("Portrait of an Irish Gentleman") ; à la mort de celui-ci en 1931, son fils aîné demande à la municipalité, par l'intermédiaire de son ami Con Curran, qu'un banc public lui soit dédié ; vœux exaucé en 1977 par la James Joyce Society.

– *As-tu la clé ? demanda une voix.*
 – *C'est Dedalus qui l'a, dit Buck Mulligan. Putain, je suffoque.*
Il hurla sans lever les yeux du feu : Kinch !
 – *Elle est dans la serrure, dit Stephen en s'avançant.*
La clé racla, grinçante, par deux fois, et, [une fois la lourde porte entr'ouverte,
une clarté salutaire et un air cristallin inondèrent les lieux] (2004 : 58).

La symbolique est claire : nous sommes de plain-pied dans le folklore wagnérien : la clé est le talisman ; à la suite d'une première échauffourée avec Mulligan l'usurpateur (le dernier mot du chant I), Stephen, victime d'un instant de faiblesse, lui cédera la clé. Il est ainsi condamné à partir à sa quête, muni de sa seule arme – son bâton de frêne (indice de son destin mystico-héroïque) :

- 5] Stephen, taking his ashplant from its leaningplace, followed them out and, as they went down the ladder, pulled to the slow iron door and locked it. He put the huge key in his inner pocket.
 At the foot of the ladder Buck Mulligan asked:
 – Did you bring the key?
 – I have it, Stephen said, preceding them (17).

Stephen, muni de son bâton de frêne, fut le dernier à sortir, et tandis que les autres descendaient l'échelle, il tira à fond la lente porte métallique, puis tourna l'énorme clé dans la serrure, puis la mit dans sa poche intérieure.
Au pied de l'échelle Buck Mulligan demanda : - Tu as bien pris la clé ?
 – *Je l'ai bien prise, répondit Stephen en les précédant (2004 : 66).*

Ainsi vers 9h 00, le 16 juin 1904, les trois amis quittent la tour Martello, que son « faux-ami » Buck Mulligan (Oliver Gogarty) avait louée pour rendre service à Stephen (James Joyce). Mulligan, accompagné de son ami d'Oxford, Haines, que Stephen déteste, va se baigner. Mais Stephen doit se rendre à son école de Dalkey où il est vacataire.

En rendant la clé, transformée en symbole de domination, Stephen consomme sa rupture avec Mulligan. Quant à la canne, elle se mue en démon familier – l'avatar de Stephen :

- [6] He walked on, waiting to be spoken to, trailing his ashplant by his side. Its ferrule followed lightly on the path, squealing at his heels. My familiar, after me, calling, Steeeeeeeeeeeephen! A wavering line along the path. They will walk on it tonight, coming here in the dark. He wants that key. It is mine. I paid the rent. Now I eat his salt bread. Give him the key too. All. He will ask for it. That was in his eyes (20).

Il poursuivait son chemin, attendant qu'on lui parle, traînant son bâton de frêne à son côté. Son bout ferré suivait, léger, sur le sentier, criaillait sur ses talons. Mon démon familier, après moi, appelant Steeeeeeeeeeeephen. Une ligne ondulante le long du sentier. Ils marcheront dessus cette nuit, en arrivant dans le noir. Il veut cette clé. Elle est à moi, j'ai payé le loyer. Maintenant je mange son pain salé. Donne-lui la clé aussi. Tout. Il la demandera. Je l'ai lu dans ses yeux (2004 : 70-71).

La banalité de la ruse employée par Mulligan pour récupérer la clé confirme la trahison de son faux-ami :

[7] Stephen turned away.

– I'm going, Mulligan, he said.

– Give us that key, Kinch, Buck Mulligan said, to keep my chemise flat. Stephen handed him the key. Buck Mulligan laid it across his heaped clothes (22).

Stephen [fit demi tour]. - Je m'en vais, Mulligan, dit-il.

[– Passe-moi la clé], Kinch, dit Buck Mulligan, [histoire de] garder ma chemise à plat.

Stephen lui tendit la clé. Buck Mulligan la déposa en travers de ses vêtements entassés (2004 : 74).

Stephen est ainsi condamné à errer comme un exilé dans les rues de Dublin ("I will not sleep here tonight. Home I cannot go" (23) / *Je ne dormirai pas ici cette nuit / À la maison non plus je ne peux pas aller* (2004 : 75). Sa perte signale le point de départ d'une errance qui ne prendra fin qu'à deux heures du matin dans la cuisine de père spirituel retrouvé, Leopold Bloom.

Quant au bâton de frêne, aux deux occurrences dans « Télémaque », ci-dessus, il faut en ajouter trois autres dans le troisième chant (« Protée ») où, lors de la promenade de Stephen le long de la plage de Sandymount, il marque des moments dans le trajet qu'il poursuit sur la grève : (i) comme soutien : "He climbed over the sedge and eely oarweeds and sat on a stool of rock, resting his ashplant in a grike" (47) / appuyant son bâton de frêne dans une crevasse (2004 : 108), (ii) comme expression de relâchement ("My ashplant will float away" (48) / *Mon bâton de frêne va être emporté* (2004 : 116), et finalement (iii) comme reprise de courage : "He took the hilt of his ashplant, lunging with it softly, dallying still." (53) / *Il saisit son bâton de frêne par la poignée, esquissant mollement quelques attaques, lambinant encore* (2004 : 118). Cet objet fétiche fait successivement office de bâton de pèlerin, d'aviron et d'épée, c'est le leitmotiv principal de Stephen.

Comme dans les rêves, ces emblèmes, ou leitmotive, subissent des déplacements, des transformations et des déformations (cf. Freud). Au moment même où, derrière Mulligan et Haines, Stephen traîne son bâton de frêne, Bloom, de l'autre côté de la ville, prend son journal et le roule « en toute sa longueur comme une baguette et en tape à chaque pas nonchalant sa jambe de pantalon » (2004 : 148). Il réapparaît, métamorphosé en canne blanche, dans les mains d'un jeune aveugle que Bloom aide à traverser la route: ("A blind stripling stood tapping the curbstone with his slender canne. No tram in sight. Wants to cross. – Do you want to cross? Mr Bloom asked" (175) / « Un jeune aveugle, un jouvenceau, attendait en frappant le rebord du trottoir à petit coups de sa canne grêle » (2004 : 315). Le jeune aveugle, tout comme Stephen, aurait besoin du bon Samaritain.

Quant à la clé, elle subit un premier déplacement dans l'univers de Bloom, qui quitte sa maison en oubliant sa clé dans la poche d'un de ses pantalons :

- [8] On the doorstep he felt in his hip pocket for the latchkey. Not there. In the trousers I left off. Must get it. Potato I have. Creaky wardrobe. No use disturbing her. She turned over sleepily that time. He pulled the hall door to after him very quietly, more, till the footleaf dropped gently over the threshold, a limp lid. Looked shut. All right till I come back anyhow (55).

Sur le pas de la porte il tâta sa poche de derrière à la recherche de la clé. Pas là. Dans le pantalon que j'avais hier. Dois la récupérer. La pomme de terre je l'ai. L'armoire grince. Inutile de la déranger. Elle avait encore sommeil quand elle s'est retournée tout à l'heure. En sortant, il tira derrière lui la porte d'entrée très lentement, un peu plus jusqu'à ce que le rabat du jet d'eau vienne doucement recouvrir le seuil, flasque couvercle. A l'air fermé. De toute façon, ça ira jusqu'à ce que je revienne (124).

On imagine que cet oubli est chronométré pour coïncider exactement avec le moment où Stephen rend la clé à Mulligan. Le symbolisme wagnérien n'échappera pas au lecteur attentif. C'est aussi, pour Bloom, le signal du départ d'une longue journée d'errance qui se terminera au point de départ, devant la porte du 7, Eccles Street) à 2 heures du matin²⁰ :

20. Rappelons que les leitmotive de Joyce sont essentiellement polysémiques. En général, la critique joycienne qui, si je ne me trompe, ne semble pas avoir établi un lien entre les deux clés, interprète l'oubli de Bloom, en termes freudiens, comme un abandon de virilité et, en termes politiques, comme synecdoque de

- [9] At the housesteps of the 4th of the equidifferent uneven numbers, number 7 Eccles street, he inserted his hand mechanically into the back pocket of his trousers to obtain his latchkey.

Was it there?

It was in the corresponding pocket of the trousers which he had worn on the day but one preceding.

Why was he doubly irritated?

Because he had forgotten and because he remembered that he had reminded himself twice not to forget.

What were then the alternatives before the, premeditatedly (respectively) and inadvertently, keyless couple?

To enter or not to enter. To knock or not to knock.

Bloom's decision? (621)

Devant les marches du 4^e des numéros équidifférents impairs, le numéro 7 d'Eccles street, il inséra machinalement sa main dans la poche revolver de son pant-alon afin d'y prendre la clé de la maison.

Y était-elle?

Elle était dans la poche correspondante du pantaon qu'il portait la veille du jour précédent.

Pourquoi fut-il doublement irrité ?

Parce qu'il avait oublié et parce qu'il se rappelait s'être par deux fois rappelé de ne pas oublier.

Quels étaient alors les choix offerts, par préméditation (respectivement) et par inadvertance, au couple sans clé ?

Entrer ou ne pas entrer. Frapper ou ne pas frapper (2004 : 1027).

La nonchalance mélancolique de Bloom vient pallier l'amertume de Stephen : si la porte d'entrée est barrée, il y a toujours moyen – pour le juif errant, ainsi que pour le barde itinérant – d'accéder à la maison par la fenêtre. Le destin des deux exclus – Stephen et Bloom – est de prendre des voies détournées.

Dans la bonne tradition freudienne, la clé est l'objet d'un second déplacement – par transposition : Bloom passe sa journée à essayer de vendre une publicité pour un certain Alexander Keyes (clé = "key") :

- [10] – Mr Bloom laid his cutting on Mr Nannetti's desk.

– Excuse me, councillor, he said. This ad, you see. Keyes, you

l'assujettissement de l'Irlande à l'Angleterre. Pour la petite histoire, la véritable clé de la véritable maison située au 7, Eccles Street a été récupérée lors de sa démolition. Elle existe en deux exemplaires, dont un a été récemment vendu par Sotheby's pour £7 500. Un exemplaire d'une autre clé, cette fois métaphorique, sous forme de schéma explicatif de l'œuvre, établie par Joyce lui-même, à l'intention de quelques lecteurs privilégiés (il en avait fait 7 copies), a trouvé acquéreur, lors de la même vente, pour la somme mirobolante de £47 500. Joyce aurait été ravi de cette commercialisation de ses saintes reliques.

remember?

Mr Nannetti considered the cutting awhile and nodded.

– He wants it in for July, Mr Bloom said.

The foreman moved his pencil towards it.

– But wait, Mr Bloom said. He wants it changed. Keyes, you see. He wants two keys at the top²¹ (155).

M. Bloom posa sa coupure sur le bureau de M. Nannetti.

– Excusez-moi, monsieur le conseiller, dit-il. C'est pour cette publicité, vous savez. Descley, vous vous rappelez.

M. Nannetti considéra un instant la coupure et hocha la tête.

– Il veut qu'on la mette en juillet, dit M. Bloom.

Le prote avança son crayon vers la coupure.

– Mais attendez, dit M. Bloom. Il voudrait un changement. Des clés, vous prenez. Il veut deux clés en haut (2004 : 224).

1.5.2. *Bous Stephanoumenos, bullockbefriending bard*

L'image du barde, central à la vocation quasi-mystique de Stephen, parcourt le récit. Ce n'est pas par hasard si, pour Buck Mulligan, Stephen est "the bard Kinch". L'image est reprise, non seulement ironiquement par Stephen lui-même dans son discours intérieur ("Mulligan will dub me a new name; bullockbefriending bard" (36) / *Mulligan va me gratifier d'un nouveau surnom, le barde bien-faiteur-du-boeuf*, 57), mais par le petit groupe de Dublinois qui gravitent autour des personnages principaux. Ici, Lenehan, qui a rendez-vous avec Blazes Boylan (l'amant de Molly Bloom), salue Simon Dedalus (le père de Stephen), rencontré dans le bar de l'Hôtel Ormond (chant XII) :

[11] – Greetings from the famous son of a famous father.

– Who may he be? Mr Dedalus asked.

Lenehan opened most genial arms. Who?

– Who may he be? he asked. Can you ask? Stephen, the youthful bard (252).

Bien des choses de la part d'un fils fameux à son fameux père.

– De qui s'agit-il ? s'enquiert Mr Dedalus.

Lenehan ouvre des bras géniaux. Qui ?

– De qui s'agit-il ? Pouvez-vous le demander? Stephen, le jeune aède ("bard") (1929 : 402).

Une quatrième mention qui établit un lien direct avec le *Portrait* se trouve dans le chant XIV ("Les bœufs du soleil") où Stephen re-

21. Le clin d'œil aux deux clés, celle que Stéphane cède à Buck Mulligan et celle que Bloom oublie dans la poche de son pantalon, n'échappera pas au lecteur avisé.

est le sous-titre de Stephen et Bess (« De Gaulle Bous Stephanoumenos », chap. IV) :

[12] I, Bous, Stephanoumous, bullockbefriending bard, am lord and giver of their life (543).

Moi, Bous Stephanoumenos, barde bienfaiteur dubœuf qui suis leur seigneur et leur donne la vie (2004 : 673).

Les conversations du chant « Charybde et Scylla » montrent que ce désir ardent de renouer avec les croyances et les formes d'expression de l'ancienne culture gaélique n'est pas propre à Joyce. Il s'inscrit dans le courant des idées de l'époque :

[13] People do not know how dangerous lovesongs can be, the auric egg of Russell warned occultly. The movements which work revolutions in the world are born out of the dreams and visions in a peasant's heart on the hillside. For them the earth is not an exploitable ground but the living mother. The rarefied air of the academy and the arena produce the six-shilling novel, the musichall song. France produces the finest flower of corruption in Mallarmé, but the desirable life is revealed only to the poor of heart, the life of Homer's Phaeacians (179).

- Les gens n'imaginent pas comme les chansons d'amour peuvent être dangereuses, avertit, occulte l'œuf aurique de Russell. Les mouvements qui produisent les révolutions dans le monde sont nés de rêves et de visions dans le cœur d'un paysan perdu dans les collines. Pour eux la terre n'est pas un sol à exploiter mais la mère vivante même. L'air raréfié de l'académie et de l'arène produit le roman à six shillings, la chansonnette de music-hall. La France produit la plus fine fleur de corruption avec Mallarmé, mais la vie désirable n'est révélée qu'aux pauvres de cœur, les Phéaciens d'Homère (2004 : 324).

Le noyau dur des gourous du renouveau celtique, comme W.B. Yeats et A.E. (George Russell), sont férus de théosophie et de toutes les formes de mysticisme et de superstition – chez Joyce c'est presque pathologique.

1.6. Pourquoi Leopold Bloom ?

Le choix du personnage de Leopold Bloom pour le rôle d'*alter ego* de Stephen s'explique en partie par son amitié avec Aron Ettore Schmitz, alias Italo Svevo, que Joyce a eu comme élève à l'École Berlitz de Trieste. Joyce doit sa connaissance de la culture juive à ses

conversations avec son ami, auquel il est resté lié jusqu'à la mort de celui-ci en 1928. Joyce a d'ailleurs joué un rôle important dans la promotion, la diffusion et la traduction de son chef-d'œuvre *La coscienza di Zeno* (1923).

Bloom, comme Schmitz, a un père juif et une mère chrétienne et, par conséquent, le poids d'une identité hybride. Bien que plus au moins agnostiques, et à cheval entre les deux communautés, l'un et l'autre (le personnage réel et le personnage fictif) sont victimes de l'antisémitisme ordinaire – bête et méchant. La ressemblance s'arrête là. Joyce dote Bloom d'un père hongrois (Rudolf Virag) qui se suicide et d'une mère protestante (Ellen Higgins), dont l'alcoolisme provoque le suicide du père. Pour épouser Molly, Leopold se convertit au catholicisme, mais reste agnostique. Pour faire simple, Bloom représente le corps, alors que Dedalus représente l'esprit – en termes musicaux, thème et contre-thème.

1.6.1. Le leitmotiv de l'antisémitisme : indice révélateur d'abjection

L'antisémitisme irlandais n'est pas comparable à celui des autres pays européens. Ce n'est pas un hasard si ce thème – un des nombreux leitmotivs – est annoncé dès le premier chant – avant toute mention de Bloom – par un Anglais, l'intrus Haines, autre usurpateur que Buck Mulligan impose à Stephen :

- [14] "Of course I'm a Britisher, Haines's voice said, and I feel as one. I don't want to see my country fall into the hands of German Jews either. That's our national problem, I'm afraid, just now." (21).

Bien sûr, je suis un Britannique, disait la voix de Haines, et j'en ai les sentiments. Je ne veux pas non plus voir mon pays tomber aux mains de juifs allemands. C'est là notre problème national, malheureusement à l'heure actuelle (2004 : 72).

Ce thème réapparaît au chant II (« Protée »), dans un bref échange entre Stephen et M. Deasy, principal du collège de Dalkey où il assure des vacances :

- [15] "Mark my words, Mr Dedalus, he said. England is in the hands of the Jews. In all the highest places: her finance, her press. And they are the signs of a nation's decay. Wherever they gather they eat up the nation's vital strength. I have seen it coming these years. As sure as we are standing here the Jew merchants are already at their work of destruction. Old England is dying (33).

(Croyez-moi sur parole), Monsieur Dedalus, fit-il. L'Angleterre est aux mains des juifs. Dans tous les postes les plus élevés : sa finance, sa presse. Et ils sont le signe de la décadence d'une nation. Partout où ils s'assemblent, ils sucent la vitalité de la nation. Voilà des années que je vois cela venir. (Et qu'on se le tienne pour dit), les marchands juifs ont commencé leur œuvre de destruction. La vieille Angleterre se meurt (2004: 91).

Ce personnage, qui disparaît rapidement du récit (une deuxième et dernière référence au chant VII, (« Éloe ») a tout pour déplaire ; stéréotype de l'unioniste de l'Ulster (communauté presbytérienne fidèle à l'Empire), Deasy, très atteint par la crétinerie ordinaire, vient de demander à Stephen de déposer une lettre quelque peu ridicule à l'*Irish Homestead*²². Conscient de la réticence de Stephen par rapport à ses propos antisémites, il tient à avoir le dernier mot :

[16] Mr Deasy halted, breathing hard and swallowing his breath.

—I just wanted to say, he said. Ireland, they say, has the honour of being the only country which never persecuted the jews. Do you know that? No. And do you know why?

He frowned sternly on the bright air.

—Why, sir? Stephen asked, beginning to smile.

—Because she never let them in, Mr Deasy said solemnly (36).

M. Deasy s'était arrêté, essoufflé et ravalant sa respiration.

— Je voulais vous dire simplement ceci. On dit que l'Irlande est le seul pays ici puisse s'enorgueillir de n'avoir jamais persécuté les Juifs. Saviez-vous cela ? Non. Et savez-vous pourquoi ?

Il fronçait dans la lumière riante un austère sourcil.

— Pourquoi Monsieur ? demanda Stephen qui essayait un sourire.

— Parce que, dit M. Deasy (pince sans rire), elle ne les a jamais laissés entrer (2004: 94)²³.

En Irlande, le Juif est associé à l'avarice, comme l'Écossais est associé à la radinerie, l'Anglais à l'arrogance et le Français au libertinage. C'est ainsi que l'expert comptable Reubin J. Dodd, âpre au gain, mais chrétien malgré son prénom, est traité de juif par tout le monde. Pour les mêmes raisons, dans la nouvelle « Grace » (*Gens de Dublin*),

22 . Cette lettre est à double effet. Elle sert d'abord de prétexte narratif pour faire partager un même espace à Stephen et à Bloom: la première fois qu'il sont mis en scène dans un même espace, Bloom est à l'intérieur d'une voiture, Stephen est à l'extérieur, dans la rue. Cette fois-ci, ils se croisent dans le bureau de la rédaction de l'*Irish Homestead*. La seconde fonction est expiatoire. La lettre, tournée en ridicule, avait une existence réelle, mais elle avait été rédigée par Joyce lui-même, lors d'une épidémie de fièvre aphteuse qui avait fait des ravages à l'époque. Ce procédé d'évacuation est assez courant chez Joyce.

23. Cet extrait fera l'objet d'une analyse au §3.

un certain Mr Harford a droit à l'appellation *juif irlandais* (an Irish Jew)²⁴. Autrement dit, on est juif parce qu'on est radin, et non radin parce qu'on est juif – subtile distinction ! Pour le choix d'un juif, certains spécialistes de Joyce, mentionnent également l'affaire Dreyfus et le soutien abject des dignitaires de l'Église catholique aux anti-dreyfusards – quelle belle vengeance que de faire du héros de l'épopée nationale un juif, et en plus d'origine hongroise !

La culture juive de Bloom lui permet également d'adopter le point de vue de Sirius pour ce qui est des rituels religieux des catholiques (sans doute une des nombreuses fonctions de l'enterrement de Dignam, chant 6, « Hadès »). Toujours est-il que, même si les communautés juives en Irlande sont trop peu importantes pour susciter la moindre hostilité réelle, Bloom, conscient d'être mis à l'écart par les mauvaises langues du petit clan de piliers de bistrot dublinois qu'il fréquente, se tient constamment sur le qui-vive. Cette relation un peu tendue est mise en scène d'emblée dans la voiture qui les emmène à l'enterrement (« Hadès »), où les copains (Simon Dedalus, Martin Cunningham, Jack Power) lui coupent constamment la parole. Un des échanges les plus révélateurs a lieu au bar de Bernie Kiernan (XII, « Le cyclope ») entre les partisans du « citoyen » représentant du nationalisme irlandais²⁵ et le malheureux Bloom, pris à partie par John Wyse Nolan, passé maître dans l'art des lieux communs, et chef de file des mauvaises langues :

[17] Bloom was talking and talking with John Wyse and he quite excited with his dunduckety mudcoloured mug on him and his old plumeyes rolling about.

— Persecution, says he, all the history of the world is full of it. Perpetuating national hatred among nations.

— But do you know what a nation means? says John Wyse.

— Yes, says Bloom.

— What is it? says John Wyse.

— A nation? says Bloom. A nation is the same people living in the same place.

24. D'après les spécialistes, Joyce règle ses comptes avec ces « juifs irlandais » qui, ayant prêté de l'argent à son père à des taux exorbitants, auraient été particulièrement tenaces, lorsqu'il s'agissait des remboursements. Il s'en donne à cœur joie à chaque occasion, notamment dans les chants III, X, XI, XI et XV.

25. John Cusack, alias le « citoyen » est un activiste nationaliste, fondateur de la G.A.A. (Gaelic Athletic Association). L'attaque de Joyce, comme très souvent, est excessive et injuste.

- By God, then, says Ned, laughing, if that's so I'm a nation for I'm living in the same place for the past five years.
- So of course everyone had the laugh at Bloom and says he, trying to muck out of it:
- Or also living in different places.
- That covers my case, says Joe.
- What is your nation if I may ask? says the citizen.
- Ireland, says Bloom. I was born here. Ireland (317.)

Bloom jabotait avec John Wyse et ce qu'il avait l'air excité avec [sa tronche] couleur cacad'oiendeuil et ce qu'il riboulait des calots.

- *Persécution, qu'il dit, l'histoire du monde n'est pleine que de ça. On entretient une haine nationale entre les nations.*
- *Mais savez-vous ce que c'est qu'une nation ? que dit John Wyse.*
- *Oui, qu'il dit, Bloom.*
- *Qu'est-ce que c'est ? que dit John Wyse.*
- *Une nation ? que dit Bloom. Une nation c'est tous les gens qui vivent dans le même endroit.*
- *Fichtre, que dit Ned en riant, alors je suis une nation puisque je vis depuis cinq ans au même endroit.*
- Du coup tout le monde à se ficher de Bloom et lui qu'essaye de se dépêtrer :*
- *Ou qui vivent aussi en des lieux différents.*
- *Ça c'est mon rayon, que dit Joe.*
- *Quelle est votre nation si ça n'est pas indiscret ? qu'il dit le citoyen.*
- *L'Irlande, que dit Bloom. Je suis né ici. C'est l'Irlande (2004 : 511-512).*

Bloom tient ainsi le rôle d'un miroir où l'on voit réfléchie la mesquinerie de l'exclusion des minorités dans toute sa splendeur (il y a 76 occurrences du mot *juif* dans le récit, toutes avec des connotations désobligeantes, sauf lorsque le mot est prononcé par Stephen – la voix de la raison, lorsqu'un Dublinois profère une remarque antisémite – ou par Bloom lui-même. Pour Joyce, d'après Richard Ellmann, l'antisémitisme est l'indice révélateur de l'abjection (« the touchstone of cravenheartedness »).

Mais, Bloom a surtout l'honneur d'être le seul personnage inventé de toutes pièces dans *Ulysses* et, avec tellement de succès que la ville de Dublin a mis une plaque sur la vraie maison où cette création de pure fiction est censée avoir vécu. Quant aux autres personnages, certains – surtout ceux qui occupent des fonctions officielles – sont repérés par leurs vrais noms, comme par exemple l'homme politique Arthur Griffith ; le bibliothécaire Richard Best ; l'épouse de l'avocat, Mrs David Sheehy ; le père jésuite, Father Conmee ; l'artiste

et mystique George Russell (AE) ; le poète, W.B. Yeats ; l'homme de lettres, George Moore, d'autres encore, qui ont des pseudonymes, à commencer par Joyce et son père et trois de ses sœurs « Katey », « Dilly » and « Boodie ». Curieusement, une autre sœur, Maggy (appelée Poppy par ses frères et sœurs), a droit à son vrai nom ; quant à son frère Stanislaus, avec

qui il avait tant partagé et à qui il doit tant, il est totalement ignoré. Parfois les personnages sont importés des autres œuvres de Joyce (Martin Cunningham et Jack Power apparaissent dans *Gens de Dublin*), créant ainsi une porosité entre les trois textes.

1.7. *Ulysses* : l'ethnographie d'une ville

En fait, le vrai héros du récit n'est ni Leopold Bloom, ni Stephen, mais la ville de Dublin en tant qu'organisme vivant et sacré. Il s'agit de l'Ithaque de Joyce, lieu qu'il a été contraint de quitter pour pouvoir le circonscrire et le figer dans son imaginaire, afin d'en donner une représentation poétique ; en Irlande, Dublin contenait Joyce, il n'était que fourmi dans une fourmilière ; en exil, c'est Joyce qui contient Dublin.

Joyce ne pourra jamais se départir de sa vision théologique du monde, une vision dont il a été pénétré, dès l'âge de six ans, lors de son séjour chez les jésuites à Clongowes ; interrogé sur sa foi catholique, il répond invariablement, « je suis jésuite, pas catholique ». Malgré cela, son maître à penser absolu reste le dominicain Thomas d'Aquin. Joyce est donc un sensualiste convaincu (*nihil est in intellectu quod non sit prius in sensu*) et un anti-cartésien. Ce qui est dans l'intelligence est abstrait des images fournies par les sens et c'est par les facultés des sens qu'on accède à la connaissance du Vrai et du Bon ; la fonction de Bloom, le sensualiste par excellence, est de le rappeler.

L'homme est un composé de matière et de forme. En ajoutant à ce principe hylémorphique (cf. Aristote) la notion de transsubstantiation, on peut comprendre comment l'organisme vivant qu'est la

ville puisse devenir le *corpus christi*, porteur de rédemption, symbole de la transmission de la vie éternelle, de partage, de fraternité, ainsi que de transmission de la parole divine : « le pain vivant qui est descendu du ciel. Si quelqu'un mange de ce pain, il vivra éternellement ; et le pain que je donnerai, c'est ma chair, pour le salut du monde²⁶ ».

Dans sa matérialité, en tant que « signifiant », cet organisme vivant fait de chair (animal : les êtres) et d'os (végétal et minéral : les monuments, les rues, la rivière, les jardins) apparaît comme une fourmilière ou une ruche, et les gens de Dublin, autant de fourmis, des corpuscules qui déambulent à travers les artères. On retrouve ainsi la sensualité sacrée qui reliait à la terre l'homme celtique, pour qui les frontières entre les êtres, les esprits et le monde matériel sont conçus comme un nébuleux va-et-vient²⁷.

[18] – As we, or mother Dana, weave and unweave our bodies, Stephen said, from day to day, their molecules shuttled to and fro, so does the artist weave and unweave his image. And as the mole on my right breast is where it was when I was born, though all my body has been woven of new stuff time after time, so through the ghost of the unquiet father the image of the unliving son looks forth. In the intense instant of imagination, when the mind, Shelley says, is a fading coal, that which I was is that which I am and that which in possibility I may come to be. So in the future, the sister of the past, I may see myself as I sit here now but by reflection from that which then I shall be (186).

De même que nous, ou mère Dana, tissons et dé tissons notre corps, dit Stephen, de jour en jour, ses molécules allant et venant, de même l'artiste tisse et dé tisse son image. Et de même que la tache sur mon sein droit se trouve au même endroit que le jour de ma naissance, bien que mon corps entier ait été tissé de neuf maintes et maintes fois, de même au travers du fantôme du père sans repos

26. Jésus disait à la foule : « Moi, je suis le pain vivant, qui est descendu du ciel : si quelqu'un mange de ce pain, il vivra éternellement. Le pain que je donnerai, c'est ma chair, donnée pour que le monde ait la vie. » (*Évangile de Jésus Christ selon saint Jean* 6, 51-58).

27. Les possibilités comiques de ce fait biologique n'échappent pas à Joyce. Prenant l'exemple d'un homme qui emprunte une livre (£1) qu'il promet de rendre, il observe que son obligation de rembourser diminue avec le temps qui passe ; dans cinq mois, il sera quelqu'un d'autre ("Wait. Five months. Molecules all change. I am other, I now. Other I got pound " (U-242). Cette idée loufoque est reprise par Brian Nolan alias Flann O'Brien. Dans *The Third Policeman* (1940), ce grand lecteur de Joyce crée un être, gardien de la paix qui, à cause du va-et-vient constant des molécules entre lui et sa bicyclette, finit par se transformer en être hybride, mi-bicyclette, mi-homme.

l'image du fils sans vie apparaît. Dans l'intense instant d'imagination, lorsque l'esprit, dit Shelley, est une braise près de s'éteindre, ce que j'étais est ce que je suis et ce qu'en puissance je peux devenir. Ainsi dans le futur, frère du passé, je ne peux me voir tel que je suis actuellement assis là que par réflexion de ce que je serai alors (2004 : 335-336).

Dans l'enchevêtrement des références – hormis Shakespeare et Shelley – on devine l'influence de Walter Pater, sans oublier celles du philosophe écossais de l'époque élizabéthaine, Drummond de Hawthorden, maître à penser de David Hume. Cela fait beaucoup pour un seul homme et on constate chez le jeune barde une fâcheuse tendance à s'écouter parler. Mais le narrateur est sans doute du même avis, car, il y a toujours un élément parodique dans la présentation des préoccupations philosophico-mystiques de Stephen, conscient lui-même de faire le chien savant pour amuser la galerie (« Tonight deftly amid wild drink and talk, to pierce the polished mail of his mind. What then? A jester at the court of his master, indulged and disesteemed, winning a clement master's praise » (35). *Ce soir, adroitement, au milieu des libations et libres propos, pour percer l'armure lisse de son intellect. Mais alors ? Un bouffon à la cour de son maître, encouragé et méprisé; et tâchant de gagner la louange d'un maître debonnaire (2004 : 41) (« Nestor »).*

Dans les nombreux extraits cités ci-dessus, le lecteur pourrait s'étonner du peu d'exemples de monologue intérieur et, de surcroît pourrait s'interroger sur l'influence des *Lauriers sont coupés*. Si l'on s'en tient aux passages cités ci-dessus, on en conclut que le monologue intérieur chez Joyce n'est que la transcription d'un dialogue silencieux où Stephen est son propre interlocuteur, dialogue pris en charge par un narrateur omniscient (passage de la première à la troisième personne), sans aucune trace du « tout venant » du monologue intérieur tel qu'il est conçu par Dujardin. Cela ne veut pas dire pour autant, loin s'en faut, que Joyce ne s'intéresse pas au tout venant de l'inconscient comme en témoigne le long monologue de Molly Bloom qui clôt le récit. Mais à la différence de Dujardin, il ne s'agit pas d'un tout-venant débridé qui risque de déboucher sur la monotonie de l'*audio description* (voir article d'André Joly consacré à Dujardin, ainsi que les romans de Christine Angot), mais une forme beaucoup plus écrite, beaucoup plus structurée où l'auteur/ narrateur qui garde la maîtrise ne s'efface jamais.

Dans son article consacré à Joyce dans *la Revue des Deux Mondes*, Louis Gillet, cité ici même par Dujardin (annexe), parle de « roman intégral », le qualifiant de « tentative la plus soutenue qu'on ait faite pour épuiser la somme du réel, [...] issue en même temps du naturalisme et de la boîte de Pandore symboliste ». Il l'accuse, en outre « d'employer tous les artifices, toutes les ficelles, tous les trucs, toutes les herbes de la Saint-Jean » et, en ce qui concerne Bloom, de l'affubler des « lubies de sa verve, des prouesses, des broderies, des girandoles, des moulinets de son étourdissante et burlesque fantaisie ».

C'est un aspect d'*Ulysse* qui sera étudié dans les deuxième et troisième volets du présent travail.

A SUIVRE