

Flavia Goian

Le Ouï-dire de Joyce : Ulysse

La préoccupation de Joyce pour les questions de forme et d'esthétique apparaît très tôt. Dès 1903, il écrit dans les *Carnets de Paris* : « Les rythme semble être le premier rapport, c'est-à-dire un rapport formel, entre les différentes parties d'un tout, ou encore entre une quelconque de ces parties et le tout auquel elle appartient... Les parties constituent un tout dans la mesure où elles ont un but commun. » (25 mars 1903) ou encore : « L'art est la façon dont l'homme dispose à une fin esthétique la matière sensible ou intelligible. » (26 mars 1905)

ULYSSE

Nous allons nous intéresser à la composition d'*Ulysse*, ainsi qu'à la méthode de Joyce et à ses tactiques et stratégies scripturales.

Ulysses devait constituer **une somme de tout l'univers** : « C'est l'épopée de deux races (Israélite-Irlandaise), en même temps que le cycle du corps humain et la petite histoire d'un jour (vie)... C'est aussi une sorte d'encyclopédie, annonce Joyce dans sa correspondance. « **Par la conception et la technique**, j'ai essayé de peindre la terre pré-humaine, et peut-être post-humaine.»²

L'invention principale de Joyce, l'idée centrale consiste à prendre l'*Odyssée* comme **schéma narratif** et de la resituer dans le Dublin de 1904, pour faire de la journée du 16 juin le microcosme du monde moderne tout en laissant percevoir le filigrane du monde antique. (Pendant l'écriture d'*Ulysse*, Joyce a élaboré et transmis à ses éditeurs et quelques critiques deux schémas de correspondances : le Schéma Linati et le Schéma Gorman, qui devaient constituer « ... une sorte de sommaire – clef – squelette » du livre.)

Le schéma Gorman¹ épouse la division établie par l'*Odyssée* de Homère : les 3 premiers épisodes constituent **la Télémachie**, présentant Stephen Dedalus de huit heures du matin à midi ; les 12 suivants, l'*Odyssée* proprement dite, montrant Léopold Bloom dans les rues, allant à un enterrement, déjeunant, flânant sur la plage, jusqu'à cette véritable pièce de théâtre, « Circé », composée sur le modèle de *Faust* ou de la *Tentation de saint Antoine*, qui réunit Bloom et Stephen dans un bordel où toutes les hallucinations prennent corps ; les 3 derniers, **le Nostos** ou retour du héros vers son « Ithaque » d'Eccles Street, un moment accompagné du jeune poète, qui part ensuite en quête d'un destin énigmatique. Le monologue final de Molly est davantage **une annexe** qu'un véritable épisode : il est associé à la chair qui vient en quelque sorte remplir le corps constitué par les épisodes sur Bloom.

A chaque épisode sont associés un lieu, une heure, un organe, un art, une couleur, un symbole et une technique littéraire... selon un schéma réticulaire très médiéval². « Mon intention est de transposer le mythe *sub specie temporis nostris*. Chaque aventure ne doit pas seulement conditionner, mais même **créer sa propre technique.**»³

¹ Un des fameux schémas de correspondance entre *Ulysses* et l'*Odyssée* que Joyce a communiqués pendant et après la composition d'*Ulysses*, schémas que l'on désigne généralement par le nom de leurs premiers destinataires et/ou éditeurs, Linati et Gorman : « ... une sorte de sommaire – clef – squelette – schéma. »

² Ceci ferait d'*Ulysse*, selon Genette, un modèle d'« hypertexte » qui s'inscrirait dans la grande tradition des pastiches classiques, à la manière de Pope ou de Fénelon.

³ Lettre à Carlo Linati du 21 septembre, 1920, in James Joyce, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, t. II, pp. 910-911.

[Pour mieux comprendre, se reporter au tableau des correspondances, d'après le Schéma Gorman, dans l'ANNEXE. Il faut noter cependant que Joyce s'est bien gardé de fournir la moindre allusion directe à son équivalence mythologique: c'est au lecteur de la déceler.]

Joyce pense donc à une œuvre totale, à une œuvre-cosmos, dont le point de référence n'est pas la subjectivité du poète isolé dans sa tour d'ivoire, mais la communauté humaine, l'histoire et la culture. (« **La tâche que je me suis fixée, techniquement, d'écrire un livre de dix-huit points de vue différents en autant de styles**, tous apparemment inconnus ou inaperçus de mes confrères ⁴»), une entreprise qui devrait jouer sur la culture dans son ensemble, par une assimilation complète, une destruction critique et une reconstruction radicale : « **Chaque épisode successif qui traite d'un domaine quelconque de la culture artistique (rhétorique, musique ou dialectique) laisse derrière lui un champ ravagé.** Depuis que j'ai écrit les *Sirènes*, il m'est impossible d'écouter n'importe quelle musique... »⁵ De telles déclarations sont extrêmement ambitieuses. A travers elles, *Ulysse* apparaît comme l'inquiétant creuset dans lequel va se réaliser une expérience inédite : la destruction des rapports objectifs sanctionnés par une tradition millénaire. **L'opération ne se réalise pas sur les choses, mais dans le langage, par le langage et sur le langage** (sur les choses vues à travers le langage, et sur la culture qui s'exprime à travers lui).

Si certains commentateurs ont été tenté de minimiser la portée des « schémas » de Joyce (Ezra Pound, le premier critique efficace et éditeur des chapitres en revues, pense qu'il ne s'agit que d'artifices de composition) les conversations avec Franck Budgen montrent que, **par son schématisation**, Joyce avait en vue **la création d'une totalité du dicible, du représentable, du formulable**, et que le réseau de ses correspondances lui était indispensable, au moins pour l'asseoir dans cette conviction. Une telle mise en forme de la chose littéraire ne se retrouve que chez Dante.

Lacan avait été saisi par cet agencement de l'œuvre de Joyce : « Que chacun des chapitres d'*Ulysse* se veuille être supporté d'un certain mode d'encadrement, qui dans l'occasion est appelé *dialectique*, par exemple, ou *rhétorique*, ou *théologie*, c'est bien ce qui est, pour [Joyce], lié à l'étoffe même de ce qu'il raconte. » Ceci n'est pas sans évoquer pour Lacan ses petits ronds qui, eux aussi, sont « le support de quelque encadrement. »⁶

Il y a donc chez Joyce l'exposé d'une poétique *de par la seule forme du discours*. C'est dire qu'il peut exister un Livre dont **la forme** soit le principal et le plus explicite des messages. C'est ce que Umberto Eco a appelé la « forme expressive » : la forme même du chapitre ou du mot en expriment le contenu⁷.

Par exemple : Lorsque Dante veut flétrir la paralysie et la corruption de sa patrie et lance contre elle sa célèbre invective « *Ahi serva Italia...* », il donne à son discours une unité formelle, la cadence expressive du tercet, mais il lui soumet des mots et des images qui traduisent déjà son indignation, son mépris; plus : dans son discours même, il explicite son dédain en usant de la forme rhétorique de l'apostrophe, qui signifie directement l'attaque ou l'appel. **Au contraire, lorsque Joyce** veut stigmatiser la paralysie de la vie irlandaise et, à travers celle-ci, la paralysie et la désagrégation du monde, dans le chapitre *L'Eole*, par exemple, il ne fait qu'enregistrer les propos vides et présomptueux des journalistes, sans émettre aucun jugement. Le jugement réside *uniquement dans la forme* du chapitre, où l'on

⁴ Lettre à Hariett Weaver du 24 juin 1921, trad. fr. p. 194.

⁵ Lettre à Hariett Weaver du 20 juillet 1919, trad. fr. p. 144.

⁶ Jacques LACAN, *Le sinthome*, Ed. de l'Association Freudienne Internationale, p. 166.

⁷ Sur ce point Cf. Walton Litz, *The Art of James Joyce*, London, Oxford University Press, 1961, en particulier au chapitre II.

retrouve *toutes* les figures rhétoriques connues (métonymie, chiasme, métaphore, asyndète, épiphore, onomatopée, anacoluthie, hyperbate, métathèse, prosopopée, polysyndète, hypotypose, apocope, ironie, syncope, solécisme, anagramme, métalepse, tautologie, anastrophe, pléonasme, palindrome, sarcasme, périphrase, hyperbole, pour n'en citer que la moitié) et où les phases de la discussion correspondent à autant de paragraphes, dont les titres rappellent ceux des articles de journaux, constituant une sorte de **rétrospective des titres** — du journal victorien au quotidien du soir amateur de scandales, du titre « classique » au titre en « slang ».

Cette conversion radicale de la *signification comme contenu* à la *structure signifiante* est une conséquence directe du **refus et de la destruction du monde traditionnel** tels qu'ils sont réalisés dans *Ulysse*.

Eco identifie cette forme de récit à une sorte d'épiphanie. « Il ne s'agit plus de l'enchantement évanescent d'une *épiphanie-vision*, comme celle de la jeune fille-oiseau, mais d'une *épiphanie-structure*, à la consistance claire et cartésienne. »⁸

Pour réaliser son projet, pour enfermer la narration dramatique dans la valeur expressive de la forme, Joyce doit supprimer, en même temps que l'objet de la narration, son instrument : la structure même du roman « bien fait » qui remonte à Aristote ; à la poétique de l'intrigue, il doit substituer une poétique de la « coupe en largeur ».

En vertu du principe selon lequel l'essentiel s'identifie avec le romanesque, on ne raconte pas, dans un roman traditionnel, que le héros s'est mouché, à moins que ce geste n'ait son importance pour le déroulement de l'action. S'il n'en a pas, c'est un acte dépourvu de signification, « stupide » du point de vue romanesque. Or, avec Joyce, les actes stupides de la vie quotidienne prennent valeur de matériau narratif. **La perspective aristotélicienne se trouve ainsi complètement renversée** ; ce qui, auparavant, était secondaire, devient le centre de l'action. Dans le roman, ce ne sont plus de grandes choses qui arrivent, mais la somme des petites choses, sans rapport les unes avec les autres, en un flux incohérent, les pensées comme les gestes, les associations d'idées comme les automatismes du comportement.

Le problème d'Ulysse est celui de la réalisation d'un ordre

Si « l'art est la manière humaine de disposer la matière sensible ou intelligible dans un but esthétique », le problème artistique d'*Ulysse* est celui de **la réalisation d'un ordre**. Selon Jung, *Ulysse* est un livre dans lequel on procède à la destruction du monde. E. R. Curtius⁹ affirme à son tour qu'il a pour base un nihilisme métaphysique, qu'en lui macrocosme et microcosme reposent sur le vide, et que la civilisation y est réduite en cendres comme par un bouleversement cosmique. Richard Blackmur écrit à son tour que « Dante a cherché à donner un ordre aux choses selon la raison et la tradition, alors que Joyce refuse l'une et l'autre pour proposer un type de nihilisme lié à un ordre irrationnel »¹⁰. Les uns et les autres considèrent comme essentielle, dans l'œuvre de Joyce, l'affirmation du désordre. Cependant, pour que le désordre et la destruction se manifestent de façon aussi évidente, pour qu'ils soient devenus communicables, il faut bien qu'on leur ait conféré **un certain ordre**.

Joyce réagit **en scolastique impénitent**, « *steeled in the school of old Aquinas*⁸⁵ », et applique au déroulement même de son activité créatrice ce goût du compromis qu'il a hérité des Jésuites. Il use, en le défigurant, d'un matériel qui n'est pas le sien et revendique des prédécesseurs qui ne l'auraient pas reconnu. Avec la même souveraine désinvolture, avec ce génie du formalisme, avec cette familiarité irrespectueuse et déloyale envers les *auctoritates*

⁸ Umberto Eco, *L'Oeuvre ouverte*, p. 221

⁹ E.R. Curtius, *James Joyce und sein "Ulysses"*, 1929.

¹⁰ Richard P. Blackmur, *The Jew in Search of His Son*, in "Quarterly Review", janvier 1948.

qui caractérise les commentateurs des écoles de théologie médiévales, **Joyce demande à l'Ordre médiéval, précisément, de garantir l'existence du monde nouveau qu'il a découvert et choisi.** Au magma de l'expérience mis à jour par la technique de la coupe en largeur, il superpose un réseau d'ordres traditionnels, de correspondances symétriques, d'axes cartésiens, de grilles directrices, de grilles modulaires – comme celles qui servaient autrefois aux sculpteurs ou aux architectes pour déterminer les points de symétrie de leurs constructions –, de schémas généraux aptes à servir de base au discours, à le soutenir par une hiérarchie des sujets et un système des correspondances. Schémas analogues à celui qu'on peut trouver dans la *Summa Theologiae*.

Le schématisme de Joyce a également programmé une relève constante des styles. Voici la liste des « techniques » dans **le schéma Linati**. Cette liste des techniques narratives est sensiblement différente dans **le schéma Gorman** :

Monologue intérieur

On le constate, Joyce ne mentionne pas dans ses schémas le « monologue intérieur », pas plus que son équivalent anglais de « *stream of consciousness technique* », alors que pour beaucoup de lecteurs et quelques critiques c'est là son invention principale dans *Ulysse*. Il convient donc d'examiner ce point plus précisément.

Le monologue intérieur n'est pas prépondérant dans *Ulysse*, une évaluation rapide permet de calculer qu'il occupe environ 120 pages sur les 700 de la traduction française, et pourtant il semble fournir la marque distinctive d'*Ulysse*. (Le monologue de Molly doit y être pour quelque chose.) De plus, comme les indications de Joyce le montrent, le monologue intérieur est rarement employé seul. Voici un exemple typique du « style initial » d'*Ulysse* :

Sur le pas de la porte il se mit à chercher le passe-par-tout dans sa poche de derrière. Pas là. Dans mon autre pantalon. Faut aller le chercher. La pomme de terre je l'ai. La penderie grince. Inutile de la déranger. Elle avait encore sommeil en se retournant tout à l'heure. Il tira la porte d'entrée sur lui, posément, encore un peu, jusqu'à ce que la latte du bas vînt effleurer le seuil, couvercle contre à contre. Ça paraît fermé. Ça ira bien jusqu'à ce que je revienne. (U, p.56)

La liberté que s'octroie Joyce est étonnante : il passe sans cesse de la narration à la troisième personne à la reproduction immédiate des pensées de Bloom. L'interaction entre le narrateur et le monologue de Bloom (les pensées) est indispensable pour que le lecteur perçoive la rapidité des transitions et des renversements en rapport avec le contexte, et c'est pourquoi le narrateur reprend la parole pour marquer les modulations de tonalité et amener Bloom vers un « Oui, oui » qui annonce presque celui de Molly à la fin du roman :

Désolation.

Une grise horreur lui desséchait la peau. Il plia la feuille et la mit au fond de sa poche, puis tournant vers Eccles Street, se hâta vers son domicile. Une huile froide coulait dans ses veines et lui figeait le sang. (...) Sentir la bonne vapeur de thé, la fumée de la poêle, le beurre qui grésille. Etre tout proche de sa chair abondante. Oui, oui. Un chaud rayon de soleil accourait de Berkeley Road, agile en légères sandales, le long du trottoir qui s'égayait. Elle court, court à ma rencontre, fille aux cheveux d'or dans le vent. (U, p. 60)

Cette méthode semble plus proche de la création poétique que de l'écriture réaliste du roman. Franck Budgen lui-même, pourtant attiré par le réalisme de la représentation et la psychologie

des personnages, avait bien noté que la manière de Joyce relevait plutôt d'une technique poétique :

Il m'a toujours semblé que la méthode de composition de Joyce était davantage celle d'un poète que celle d'un prosateur. Les mots qu'il utilisait étaient profondément ancrés dans son esprit avant de prendre forme sur le papier.¹¹

Ceci pourrait être illustré par une anecdote demeurée célèbre, et que Budgen relate dans une autre partie de son livre. Il raconte comment, alors qu'il demandait des nouvelles de son roman, Joyce lui répondit qu'il avait travaillé toute une journée pour écrire deux phrases. Et d'ajouter alors qu'il avait déjà les mots en tête, mais qu'il lui avait fallu trouver l'ordre idéal. Ces deux phrases (« *Un parfum d'embrassements l'envahissait. De toute sa chair humble et affamée montait une muette imploration vers l'amour.* ») proviennent de l'épisode des « Lestrygons » (U, p.165) mais la traduction aplatit ce qui apparaît nettement en anglais comme une prose poétique, à cause de minimes déplacements d'accents et d'ordre de mots impossibles à rendre : "*A warm human plumpness settled down on his brain. His brain yielded. Perfume of embraces all him assailed. With hungered flesh obscurely, he mutely craved to adore.*" (U, pp. 637-39). Et pourtant, cette prose poétique ne participe en rien du monologue intérieur de Bloom ! C'est, comme dans l'exemple précédent, par une intervention du narrateur implicite que le monologue de Bloom perd sa brutalité physiologique et prosaïque pour s'ouvrir à l'indéfinie suggestion d'une jouissance ineffable.

Ainsi, même si la technique du « monologue intérieur » est initialement une technique d'ordre poétique, les exemples les plus divers montrent qu'il s'agit d'une *poétique* plus que d'une technique poétique : c'est un art poétique nouveau qui se déploie là, art total qui brouille les distinctions usuelles entre poésie et prose, et qui se tient fermement entre **deux extrêmes, le réalisme psychologique des personnages** – Valéry Larbaud voyait dans cette technique le moyen pour Joyce et lui-même de « suivre la nature » – et **la réduction de l'intrigue à l'exploration d'un moi identifié peu à peu à son langage, un langage qui finit par le dissoudre.**

Sa poétique nouvelle ne s'arrête pas à l'exploration de la sphère du moi lyrique à l'état naissant (comme chez V. Woolf) mais englobe un matériel très hétérogène qui finit par **faire sauter le cadre de la conscience**, Budgen donne une indication précieuse lorsqu'il développe son analyse de la « composition poétique » de Joyce :

...la préoccupation de Joyce pour son livre ne connaissait pas de relâche. Il ne cessait de tendre l'oreille, de rechercher le détail ou le mot dont il avait besoin, et il avait foi en son étoile. Ce dont il avait besoin viendrait à lui. Tout ce qu'il emmagasinait s'avérait utile en temps et en lieu voulus. Et comme en un sens le thème d'Ulysse, c'est la vie dans sa totalité, il n'y avait pas de limites à la variété des matériaux qui jouaient un rôle dans sa construction. (...) En l'espace de quelques heures je l'ai vu ramasser le plus étrange assortiment de matériaux possibles : une parodie de La maison que Jacques a bâtie ; le nom et l'effet d'un poison ; la méthode utilisée pour châtier les mousses sur les navires-écoles ; la suspension hésitante d'une phrase inachevée par lassitude ; le tic nerveux d'un convive qui faisait décrire à son verre des cercles concentriques ; une blague de music-hall suisse reposant sur un calembour en dialecte suisse ; une description de l'équipe des Fitzsimmon.¹²

Cette liste n'aurait effectivement pas de raison de s'arrêter, pas plus que les séries de compléments que l'on aligne dans la chanson *La maison que Jacques a bâtie*... Elle confirme que Joyce vise tout le réel, dans une saisie intuitive et globale de la vie entière. En ce sens, *Ulysse* annonce bien *Finnegans Wake* – en créant un cadre mental et stylistique qui permet à

¹¹ Franck Budgen, JJC, p.169

¹² Franck Budgen, JJC, pp.168-170

tout objet et à toute personne d'accomplir son épiphanie. (Cette épiphanie ne s'accomplit jamais au hasard, elle a simplement à trouver un lieu d'insertion aussi pertinent que possible.)

Joyce s'est lassé de la technique du monologue intérieur, dont la nouveauté à l'époque est pourtant si frappante qu'on a tendance à ne voir que lui. Il l'a donc peu à peu remplacé par une **exploration systématique de la manière dont le langage structure une perception** qui s'avère autant marquée par les effets de « parallaxe » que par ceux d'un « arrangement rétrospectif »¹³ dont parle Kernan à propos de la musique. À partir de ce moment, on note ici et là que Joyce décroche du réalisme psychologique encore présumé par le monologue intérieur. L'on voit ainsi de temps à autre **les pensées d'un personnage traverser le monologue d'un autre** : de surprenantes coïncidences font penser à Bloom ce que Stephen avait pensé à propos de Shakespeare.

C'est un passage que Lacan remarque et souligne dans *Le Sinthome* : « ... il est singulier qu'il y ait cette gravitation entre les pensées de Bloom et de Stephen, qui se poursuivent pendant tout le roman, et même au point que... le Adams soit très frappé de certains petits indices qu'il découvre ; qu'il découvre singulièrement comme étant par trop invraisemblable d'attribuer à Bloom une connaissance de Shakespeare que manifestement il n'a pas ; (une connaissance de Shakespeare qui d'ailleurs n'est pas du tout forcément la bonne – quoique ce soit celle que Stephen ait)...

Que la chose vienne à l'esprit de Bloom est quelque chose qu'Adams souligne comme dépassant les limites de ce qui peut être justement imputé à Bloom. À la vérité, il y a tout un chapitre, « Surface or Symbol », où il ne s'agit strictement que de ça. C'est au point qu'il culmine dans un Blephen et Stoom¹⁴, Blephen et Stoom qui se rencontrent dans le texte d'*Ulysses*, et qui montre manifestement que c'est pas seulement du même signifiant qu'ils sont faits, enfin, c'est vraiment de la même matière. »

« [...] D'une façon ou d'une autre, les pensées de Stephen, les phrases de Stephen, ont été égarées dans l'esprit de Bloom, confirme R.M.Adams. Notre première supposition doit être celle que Joyce a l'intention de démontrer une quelconque transmission télépathique entre Bloom et Stephen ; en effet, leurs situations sont cruellement similaires. Bloom est poussé à marcher car au fait de (l'aventure entre) Molly et Blazes, Stephen – à parler car tourmenté par le remords et la rancune. Tous deux expriment leur besoin urgent en de brèves injonctions auto-adressées. »

Ceci apparaît curieusement comme un montage effectué à partir de pensées de Stephen dans la bibliothèque, pensées qui n'ont même pas été prononcées (Bloom aurait donc pu les entendre puisqu'il traverse rapidement les lieux lors de l'exposé de Stephen ?).

On voit Bloom dans l'épisode « Les Sirènes » penser ceci :

Trop poétique ça sur le triste. La faute à la musique. La Musique joue de ses charmes disait Shakespeare. Des citations pour chaque jour de l'année. Être ou ne pas être. La sagesse en attendant.

Dans la roseraie de Gerard de Fetter Lane il marche, rouxgrisonnant. Une vie c'est tout. Un corps. Fais-le. Mais fais-le (p. 276).

Voici ce que se disait Stephen, 100 pages auparavant :

¹³ Principe consistant à une relecture constante du passé par le présent. Le passé n'a aucune stabilité, il est inventé en permanence par le présent.

¹⁴ "Blephen / Stoom", c'est sous ce titre qu'est abordé au 4e chapitre ("Surface or Symbol") du livre d'Adams, un aspect important du roman joycien, à savoir une certaine transmission de pensées, "some kind of telepathic communication", entre Stephen et Bloom. Cf. *Surface and Symbol. The Consistency of James Joyce's Ulysses*, éd. cit., p. 95-99.

Fais-le et fais-le. Chose faite. Dans une roseraie de Fetter Lane appartenant à Gerard, herboriste, il marche, rouxgrisonnant. Une cloche d'azur comme ses veines. Paupières de Junon, violettes. Il marche. Une vie, c'est tout. Un corps. Fais-le. Mais fais-le. Au loin, dans des miasmes de luxure et d'immondice, les mains sont posées sur la blancheur (p. 199).

Il s'agit d'un croisement délibéré : tout se passe comme si Joyce voulait signaler **l'abandon du principe de l'autonomie des consciences**.

L'idée d'un gigantesque **inconscient du livre lui-même** est confirmée lorsque le lecteur voit que ce sont les atomes textuels venus du reste du texte qui se mettent à danser et à parler dans la farandole des hallucinations de « Circé ». (nous allons y revenir)

La liberté la plus totale est alors donnée à l'instance supérieure de la narration, à mi-chemin entre l'auteur et l'entité textuelle constituée par un épisode. Ainsi, pour décrire une réunion de beaux-esprits dublinois dans un journal, Joyce émaille son texte de gros titres ; un concert improvisé entendu dans la salle d'un hôtel entraîne une musicalisation complète du texte ; le portrait du « Citoyen » nationaliste irlandais s'effectue par un croisement entre une narration très vulgaire et des interpolations de pastiches épiques ; et la jeune Gerty, moderne Nausicaa, est évoquée par une avalanche de stéréotypes tirés des romans populaires féminins. La décision de laisser la parole à un narrateur anonyme dans le récit du pub du « Cyclope » est le signe d'un jeu avec les conventions narratives de toutes sortes. C'est pourquoi il a semblé indispensable à la majorité des critiques joyciens de se référer à **une instance de la narration spécifique, entre narrateur et auteur**. David Hayman l'a baptisé « l'arrangeur »¹⁵, pour insister sur sa fonction spécifique. Un tel terme est absolument pertinent, d'autant plus qu'on le rencontre dans la conclusion d'un des grands romans historiques de la littérature italienne, *Les Fiancés* de Manzoni : « Si cette histoire vous a fait quelque plaisir, sachez-en gré à l'anonyme et un peu aussi à son arrangeur. »¹⁶

Il y a donc bien deux parties dans *Ulysse*, la première marquée par le monologue intérieur, la deuxième par la parodie stylistique et l'autonomie grandissante de la langue par rapport aux « sujets », jusqu'au point où la langue devient le sujet lui-même. Ainsi, pour décrire une scène dans une maternité, l'épisode (« Les Bœufs du soleil ») mime l'évolution de la littérature anglaise en pastichant tous les auteurs du répertoire dans l'ordre chronologique, découpée en neuf tranches qui correspondent aux neuf mois de la gestation du fœtus ! La fantasmagorie de « Circé », le catéchisme d'« Ithaque » et le monologue de Molly marquent ensuite un perpétuel retour du livre sur lui-même : il ne cesse de se citer, de varier les points de vue sur des événements réduits à des motifs dont la variation même enchante. Il s'agit alors moins d'exploiter la culture, l'encyclopédisme et l'histoire irlandaise que de redistribuer les éléments précédemment posés : l'œuvre se commente elle-même vertigineusement, se dévorant de manière ludique et sérieuse à la fois, tant elle a gagné en ampleur. Cependant les « pôles » ou centres de conscience que sont les trois personnages principaux ne sont pas oubliés, même s'ils ne régissent plus les fils de l'histoire.

Circé

Ce renversement se produit avec « Circé », 12^e épisode et dernier de l'Odyssée (vous suivez le schéma).

Dans une lettre envoyée à Miss Weaver pendant la composition de cet épisode, Joyce écrivait qu'il présentait pour lui « de grandes difficultés techniques et pour le lecteur pis encore »¹⁷.

¹⁵ David Hayman, "From Narrator to Arranger", in *Ulysses. The Mechanics of meaning* (1970), nouvelle édition, The University of Wisconsin Press, Madison, 1982, pp.88-104.

¹⁶ Alexandre Manzoni, *Les Fiancés*, traduit par Rey Dusseuil, Charpentier, Fasquelle, Paris, s. d., p.677.

¹⁷ Lettre du 12 juillet à Harriet Shaw Weaver, in *Letters*, t. I, p. 163 ; Pléiade, t. II, p. 901. Toute la correspondance de cette époque témoigne, en effet, d'un engendrement laborieux : on constate notamment que les délais successifs

(Lettre du 12 juillet à Harriet Shaw Weaver)¹⁸. Les documents existants confirment qu'il fallut surmonter de très grandes « difficultés techniques » pour mener à bien la composition de cet épisode que l'auteur lui-même me considérait comme ce qu'il avait « fait de plus fort »¹⁹.

Il semblerait que travail de montage des séquences, de mise en place de la mosaïque, constitue en fait la principale difficulté d'écriture. La technique dite hallucinatoire de « Circé » (voir schéma Gorman) utilise le retour systématique d'éléments empruntés aux chapitres antérieurs, chacun de ces *revenants* étant reconnu comme tel et ramenant donc avec lui son contexte d'origine : on conçoit les problèmes que peut poser l'ajustement de tous ces contextes antagonistes.

Si la genèse de l'épisode témoigne amplement des difficultés d'écriture annoncées par Joyce dans la lettre à Miss Weaver, les difficultés pires encore qui étaient promises au lecteur sont en revanche moins immédiatement perceptibles. À vrai dire, après l'extrême confusion des derniers paragraphes des « Bœufs du Soleil », le lecteur est plutôt frappé par une impression de relative limpidité. Le style revient à l'anglais courant.

Cependant, à ce propos, les remarques générales dont Stuart Gilbert fait précéder ses « Notes de traduction » apportent des précisions tout à fait importantes. Elles analysent parfaitement la qualité verbale de l'épisode en témoignant de l'esprit dans lequel la traduction a été effectuée, ou du moins révisée :

« 1° les indications de mise en scène: Elles sont très concises, hautement expressives, jamais banales. L'argot n'y est jamais employé, bien qu'il y ait de nombreuses expressions idiomatiques. L'effet d' « étrangeté » est dû à la densité du style – jamais un mot de trop, les mots inexpressifs sont presque entièrement éliminés. Des mots rares sont employés à l'occasion, mais avec mesure. L'effet de concentration est également obtenu en forgeant des mots composés –, mais ceci est un détail mineur.

2° Les répliques de Virag sont exceptionnellement intéressantes. Le style est biscornu et hautement coloré. De la casuistique coupant les cheveux en quatre. Parfois il pousse des exclamations vulgaires – des expressions toutes faites plus ou moins dépourvues de sens. Parfois son style passe au yiddish ou au charabia. (comme nous pouvons le constater dans les passages cités par J. Aubert, leçon V du *Sinthome*)

3° Dans l'ensemble, je recommanderais de resserrer le style – utiliser des mots peu nombreux et expressifs, omettre les articles, les conjonctions, les prépositions chaque fois que c'est possible. Un cocktail, en fait, et pas/non un gobelet de vin baptisé... » (Université du Texas ; c'est nous qui traduisons.)

D'emblée, le lecteur abordant le chapitre sur la lancée de quatre cents pages d'un texte qui, malgré quelques excentricités ponctuelles, avait conservé l'apparence extérieure d'un roman, est déconcerté par le surgissement d'un dispositif typographique généralement associé au théâtre : répliques en caractères romains, précédées de noms de locuteurs centrés et en petites capitales, et de didascalies/d'indications de mise en scène placées entre parenthèses et composées en italiques. Première difficulté donc : comment ajuster cette soudaine théâtralisation avec l'ensemble narratif qui l'entoure ? Car il n'y a pas seulement référence au

qui étaient envisagés pour l'achèvement furent à de nombreuses reprises très largement dépassés, comme si l'auteur lui-même n'avait que progressivement pris conscience de la nature et de l'ampleur de son entreprise. Le volume du chapitre ne cessait de croître, jusqu'à représenter finalement, en nombre de pages, près du tiers du livre, de sorte que Joyce s'est plaint d'avoir dû **réécrire l'ensemble neuf fois**, « **du premier au dernier mot** ». (Lettre à John Quinn du 7 janvier 1921, *Letters*, t. I, p. 179 ; Pléiade, t. II, p. 923)

¹⁸ Il disait plus : "Lorsque *Ulysse* sera terminé, après sept ans de travail (entrecoupés de huit maladies et dix-neuf changements d'adresse, d'Autriche en Suisse, Italie, France) il me faudra six mois de repos – pas forcément en prison." (Pléiade, t. II, p. 901)

¹⁹ Lettre, probablement du 8 septembre 1920, à Alessandro Francini Bruni, *Letters*, t. III, p. 200 ; Pléiade, t. II, p. 908

théâtre, citation allusive ou parodie de ses diverses formes, telles que le mystère médiéval, la comédie jésuite de la Renaissance, le théâtre shakespearien avec ses apparitions de spectres, le théâtre réaliste social, l'écriture dramatique de Bernard Shaw et peut-être surtout le music-hall, la pantomime et le théâtre populaire à grand spectacle avec profusion de costumes et de décors à transformation ; c'est une véritable représentation théâtrale qui vient s'insérer dans le récit romanesque.

Mais des contradictions beaucoup plus marquées vont bientôt se manifester avec ce qu'on a coutume d'appeler les *hallucinations*, qui représentent l'invasion d'une subjectivité débridée à l'intérieur de l'objectivité dramatique, ce qu'en termes narratologiques on serait obligé d'analyser comme l'irruption d'une « focalisation interne » dans la « focalisation externe » impliquée par la forme théâtrale. Le mot d'*hallucination* est employé dans le schéma Gorman⁶, mais il y figure sous la rubrique « technique » ; il n'est donc pas facile de savoir ce que peut recouvrir ce terme à l'intérieur du chapitre. On considère généralement que les personnages, à l'esprit affaibli par la fatigue et la consommation d'alcool, sont en proie à des hallucinations qui révèlent leurs désirs et surtout leurs frayeurs et leurs remords les plus secrets. La clé de ces visions serait donnée par ce passage des « Bœufs du Soleil », qui s'apparente à une définition de l'inconscient tel qu'un psychanalyste pourrait le concevoir :

« Il est des péchés ou (appelons-les comme le monde les appelle) de coupables souvenirs qui sont cachés par l'homme dans les recoins les plus sombres de son cœur mais qui demeurent là et attendent. Il peut laisser s'estomper ces souvenirs, faire qu'ils soient comme s'ils n'avaient jamais été, se persuader presque qu'ils ne furent point ou tout au moins qu'ils furent autres. Mais le hasard d'un mot les évoquera soudain et ils seront en face de lui dans les circonstances les plus diverses, vision ou rêve, ou pendant que le tambour de basque et la harpe charment ses sens ou dans la paix fraîche et argentée du soir ou au milieu du banquet, à minuit qu'il est alourdi de vin. Non qu'elle vienne pour le couvrir d'opprobre, cette vision, comme s'il avait encouru sa colère, non pour se venger en le retranchant du nombre des vivants, mais sous le linceul du passé, vêtement pitoyable, en silence, lointaine, vivant reproche. » (XIV, « Les Bœufs du soleil », 476. 28-43)

Dans la mesure où l'hallucination – la technique hallucinatoire – est ici un mécanisme textuel, voire rhétorique, davantage qu'un mécanisme psychologique, elle est liée à la principale caractéristique formelle de « Circé » : **la répétition**. « Circé » rejoue, ressasse les épisodes antérieurs. Nous retrouvons la quasi-totalité des éléments qui ont constitué le début du roman : personnages, objets, mais aussi des éléments textuels plus abstraits ; à ceci près que ce qui revient réapparaît sous une forme différente, puisque ce qui était narratif est ici théâtralisé. C'est ce changement de mode de présentation, en même temps que le décalage entre le contexte original et le nouvel environnement, qui confère une valeur hallucinatoire à ces éléments resurgis.

L'impression onirique est renforcée par le fait que ces éléments doivent subir, outre ce processus de déplacement, **une condensation** assez importante étant donné l'espace nécessairement plus restreint dont ils disposent dans cet épisode où vient s'agglomérer le contenu de quinze épisodes antérieurs. Cette condensation se manifeste par des **télescopages comiques de scènes disjointes**, de personnages, ou de mots.

(ex : « *Alors dans un dernier chariot fracatrasant haut et bas heurt quelque chose méli-mélo vice-roi et reine a d'la saveur pour la rose fracatrasbrasse du porcshire. Baraboum !* » (p. 628)

Mais on constate aussi à l'inverse **une tendance à la fragmentation, à l'éclatement**, avec velléité d'indépendance des parties par rapport aux totalités. (Synecdoque) Cela a pour effet de réduire les personnages à quelques **traits caricaturaux, des stéréotypes**, des silhouettes de music-hall, des numéros de revue marqués par les incessants changements de costume, existant sur le même plan que les objets qui, eux, se trouvent au contraire personnalisés, dotés

d'une vie indépendante. Ainsi le personnage de Bloom qui, dans les épisodes antérieurs, avait déployé devant nous les profondeurs pratiquement inégalées de sa richesse psychologique, se trouve ramené au même statut que son savon ou son bouton de culotte, qui montent sur la scène et prennent la parole à ses côtés.

Mais il est important de noter que toutes ces déformations et tous ces déplacements ne restent pas confinés dans un monde onirique coupé de la vie quotidienne : ils font irruption au beau milieu d'une histoire qui continue à se dérouler, imperturbablement, et c'est ce choc des deux mouvements contradictoires de progression et de régression qui distingue « Circé » d'un grand nombre d'œuvres à caractère onirique dont elle paraît très proche.

Tout cela permet de mieux comprendre pourquoi l'écriture de « Circé » a pu présenter de telles difficultés techniques et à quelle nécessité interne répondait son gonflement démesuré. Michael Groden²⁰ a montré que la composition de l'épisode représentait un tournant dans le développement d'*Ulysse*, marquant le début de la « troisième manière » de Joyce. La nouvelle direction prise à cette occasion n'a pas seulement marqué l'élaboration de « Circé », elle a orienté l'écriture des trois derniers épisodes et même conditionné une révision approfondie des épisodes antérieurs (et, pourrait-on ajouter, entamé, dans une certaine mesure, la composition de *Finnegans Wake*). Après avoir, dans un premier temps, travaillé dans le sens du réalisme en poussant plus loin qu'on ne l'avait jamais fait l'exploration de l'expérience quotidienne, puis, dans un deuxième temps, développé de manière sans précédent l'usage systématisé des références culturelles – en exploitant les correspondances ponctuelles et structurales avec un schéma préétabli et en explorant toutes les ressources de la parodie dans « Les Sirènes », « Le Cyclope », « Nausicaa » et « Les Bœufs du Soleil » –, la machinerie d'*Ulysse* en vient, avec « Circé », à se retourner sur elle-même et à s'alimenter de sa propre substance. Cette autophagie est la caractéristique principale de l'épisode.

²⁰ Principe consistant à une relecture constante du passé par le présent. Le passé n'a aucune stabilité, il est inventé en permanence par le présent.

ANNEXE

D'après le Schéma Gorman

LA TELEMACHIE

Télémaque

Lieu : la Tour Martello à Sandycove

Heure : 8h00

Organe : -²¹

Art : théologie

Couleur : blanc, or

Symbole : Héritier

Technique : narration (jeune)

Nestor

Lieu : Ecole de M. Deasy

Heure : 10h00

Organe : -

Art : histoire

Couleur : brun

Symbole : Cheval

Technique : catéchisme (personnel)

Protée

Lieu : Grève de Sandymount

Heure : 11h00

Organe : -

Art : philologie

Couleur : vert

Symbole : marée

Technique : monologue (masculin)

²¹ Aucun organe n'est associé aux trois premiers épisodes consacrés à Stephen ; d'ailleurs, Joyce fait accompagner ces trois épisodes d'une indication énigmatique : « *Télémaque n'éprouve pas encore son corps* », didascalie aux implications multiples.

L'ODYSEE

Calypso

Lieu : la Maison de Bloom au 7 Eccles Street

Heure : 8h00

Organe : rein

Art : économie

Couleur : orange

Symbole : Nymphé

Technique : narration (mûre)

Les Lotophages

Lieu : Rues de Dublin et bains publics

Heure : 10h00

Organe : organes génitaux

Art : botanique, chimie

Couleur : --

Symbole : Eucharistie

Technique : narcissisme

Hadès

Lieu : Cimetière de Glasnevin

Heure : 11h00

Organe : cœur

Art : religion

Couleur : blanc, noir

Symbole : gardien

Technique : incubisme

Eole

Lieu : le Journal

Heure : midi

Organe : poumons

Art : rhétorique

Couleur : rouge

Symbole : rédacteur en chef

Technique : enthymème²²

²² En logique, forme de raisonnement dans laquelle on réduit le syllogisme à deux propositions, dont la première est appelée *antécédent* et la seconde *conséquent*. Un enthymème célèbre est celui de Descartes : « Je pense, donc je suis ».

Les Lestrygons

Lieu : Bar de Davy Byrne (le déjeuner)

Heure : 13h00

Organe : œsophage

Art : architecture

Couleur : --

Symbole : agents de police

Technique : péristaltique²³

Charybde et Scylla

Lieu : la Bibliothèque

Heure : 14h00

Organe : cerveau

Art : littérature

Couleur : --

Symbole : Stratford, Londres

Technique : dialectique

Rochers errants

Lieu : Rues de Dublin

Heure : 15h00

Organe : sang

Art : mécanique

Couleur : --

Symbole : Citoyens

Technique : labyrinthe

Les Sirènes

Lieu : Hôtel Ormond (salle de concert)

Heure : 16h00

Organe : oreille

Art : musique

Couleur : --

Symbole : Serveuses

Technique : *fuga per canonem* (fugue canonique)

²³ *Mouvement péristaltique*, mouvement par lequel les intestins se contractant sur eux-mêmes favorisent l'acte de la digestion.

Les Cyclopes

Lieu : Taverne de Barney Kiernan

Heure : 17h00

Organe : muscle

Art : politique

Couleur : --

Symbole : Férian

Technique : gigantisme

Nausicaa

Lieu : Grève de Sandymount

Heure : 20h00

Organe : œil, nez

Art : peinture

Couleur : gris, bleu

Symbole : Vierge

Technique : tumescence, détumescence

Les Bœufs du Soleil

Lieu : Maternité de Holles Street

Heure : 22h00

Organe : matrice

Art : médecine

Couleur : blanc

Symbole : Mères

Technique : développement embryonnaire

Circé

Lieu : le Bordel de Bella Cohen

Heure : minuit

Organe : appareil locomoteur

Art : magie

Couleur : --

Symbole : la Putain / prostituée

Technique : hallucination

LE NOSTOS

Eumée

Lieu : L'Abri du Cocher

Heure : 1h00

Organe : nerfs

Art : navigation

Couleur : --

Symbole : Marins

Technique : narration (vieille)²⁴

Ithaque

Lieu : Maison de Bloom au 7 Eccles Street

Heure : 2h00

Organe : squelette

Art : science

Couleur : --

Symbole : comètes

Technique : catéchisme (impersonnel)

Pénélope

Lieu : Lit

Heure : 3h00

Organe : chair

Art : --

Couleur :

Symbole : Terre

Technique : monologue (féminin)

²⁴ La technique d'« Eumée » – la narration qualifiée de « vieille » – forme le dernier volet d'un triptyque. A chaque épisode inaugural des trois grandes divisions de l'œuvre correspond un « âge » de la narration qui passe de « jeune » (Télémaque) à « mûre » (Calypso), puis à « vieille » (Eumée).