

Finnegans Wake

de James Joyce

par Michel Chassaing

Et tu verras tous ceux qu'on croyait décédés
Reprendre souffle et vie dans la chair de ma voix
Jusqu'à la fin des mondes.

Claude Nougaro

Sommaire :

La famille Gribouillis

Résumé

Les symboles récurrents

La bibliothèque de Babel

Anecdotes et autres quarks

Finnegan's wake

Biographie de James Joyce (1882 – 1941)

Bibliographie

Morceaux choisis

La famille Gribouillis

"His own identity was fading out into a grey impalpable world : the solid world itself, which these dead had one time reared and lived in, was dissolving and dwindling. [...] His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead". Ainsi se termine la dernière et la plus belle nouvelle de *Dublinois*, *Les Morts* : le personnage principal s'endort, la nuit enveloppe Dublin, et la neige recouvre d'un gris uniforme l'univers entier. Les vivants apparaissent tels de pauvres pantins enchaînés au souvenir des morts, condamnés à reproduire un ordre social bâti par les générations mortes, empêchés dans leurs élans spirituels ou amoureux par une fidélité à des valeurs mortifères. Quant aux défunts, gisant dans les cimetières du monde, leurs tombes ensevelies sous la neige, ils sont condamnés à l'éternel hiver de l'oubli. Nous nous croyons vivants mais nous sommes morts, nous partageons la société des morts, nous bafouillons une langue morte, nous reproduisons la mort, puis nous mourrons pour de bon, les morts enterrent les morts, rapidement oubliés dans la fosse commune du temps par les générations suivantes.

Comment traverser la mort ? Comment échapper à la répétition ? Comment transfigurer cette mort que nous vivons en une forme de vie éternelle ? Comment trouver une étincelle de sens dans la nuit de l'absurdité ? Comment ramener des enfers les innombrables générations disparues et qui ont vécu pour rien ? La nuit dans laquelle s'abîment les personnages de la nouvelle *Les Morts* se situe début janvier, probablement le jour de l'Épiphanie, Noël pour les Orthodoxes. Aussi sombre et désespérée soit-elle, cette nuit rappelle donc la nuit solsticiale, la victoire du soleil. Le dîner mondain illustre la mascarade sociale, le conformisme et la paralysie spirituelle. Puis les convives retrouvent la solitude inexpiable de leurs vies mensongères hantées de mort. Pourtant cette nuit de l'Épiphanie (présentation du Verbe nouveau-né), au plus profond de l'hiver, contient la promesse insensée de la venue d'une Parole transfiguratrice et donc d'une victoire sur l'absurde. Le dernier roman de Joyce est une longue traversée de cette "night of Apophanyse"...

Pendant les 17 années que Joyce consacra à son écriture, le titre fut gardé secret, les épisodes paraissant dans des revues littéraires sous l'appellation de *Work in progress*. Le titre provient d'une ballade populaire irlandaise, *Finnegan's wake*, qui conte la chute mortelle du maçon Tim Finnegan et la veillée funèbre (*wake*) qui s'ensuit. L'excès de boisson provoque une rixe et l'odeur de l'alcool répandu réveille (*wake up*) le défunt ! Joyce supprime l'apostrophe dans le titre car la veillée funèbre est maintenant toute l'histoire et l'appel au réveil s'adresse à tous les Finnegans que nous sommes ; à moins que le pluriel mis à Finnegan n'annonce une résurrection plurielle de l'un dans le multiple, ou inversement une levée de la multitude qui compose chaque un. Les thèmes de la mort, de la renaissance et du renouveau cyclique de la nature sont trop importants dans le roman pour ne pas entendre dans son titre l'union des contraires : fin et *again*. Quant à *wake*, il signifie également sillage ou trace – donc écriture, mémoire, témoignage – et désigne en Irlande la semaine pascale, autant la Passion du Christ que l'insurrection de 1916. C'est donc bien à une veille que nous sommes conviés, à rester éveillés jusqu'à l'aurore ou jusqu'à un avènement qui transfigurera notre nuit. Car ce *wake* se présente comme la négation (*-negans*) de la finitude (*fin-*), donc la possibilité d'une effraction d'Infini...

Easter Rising

Le lundi de Pâques 24 avril 1916 éclata à Dublin une insurrection nationaliste qui fut rapidement écrasée sous les bombes anglaises. La répression qui s'ensuivit fit basculer l'opinion publique vers l'indépendance. Ainsi par-delà la mort des meneurs nationalistes, l'Irlande ressuscita.

Les noms de deux leaders martyrs, Padraic Pearse et Michaël Joseph O'Rahilly, se retrouvent dans celui du héros de *Finnegans Wake*, Persse O'Reilly, prouvant que Joyce compatit à la douleur de ses compatriotes et participe à sa façon à la révolte contre le maître anglais. Avant son exécution, Padraic Pearse devait écrire sur le mur de sa cellule : "*We shall rise again !*"

"L'histoire est un cauchemar dont j'essaie de m'éveiller" dit Stephen Dedalus dans *Ulysse*. C'est le sujet de *Finnegans Wake* : tel le dieu soleil Amon-Ré dans son voyage nocturne, nous sommes embarqués en un long rêve confus traversant l'histoire depuis le crépuscule du péché originel jusqu'à l'aurore de la résurrection. C'est le cauchemar de la répétition cyclique, de saison en saison et de génération en génération, avec sa dialectique d'oppositions et de réconciliations : guerre et paix, grandeur et décadence, érection et chute, culpabilité et rédemption, etc. Pérégrination nocturne, rêve sans fin, descente aux enfers, régression initiatique ou gestation intra-utérine : nous nous abîmons dans l'obscur courant d'un fleuve d'eau-de-vie, la Liffey, qui tout à la fois engloutit et vivifie, asphyxie et ranime, berce et réveille.

Aux sources du Nihil

Toutes les religions se mêlent dans *Finnegans Wake*, mais celle de l'ancienne Egypte fournit à Joyce les archétypes que l'on retrouve dans toutes les autres. Les dieux y personnifient les forces de la nature, et leurs exploits illustrent les cycles solaires et cosmiques.

Le mythe le plus utilisé par Joyce est celui d'Osiris, le premier pharaon. Bienfaiteur des hommes, artisan de la paix et maître de la parole, il est jaloué par son frère Seth, qui l'enferme dans un cercueil et l'abandonne sur le Nil. Sa sœur et compagne Isis, transformée en hirondelle, retrouve son corps sans vie et le ressuscite en battant des ailes, le temps de s'accoupler à lui. De l'union avec le dieu mort, elle enfante Horus, qu'elle dissimule aux yeux de Seth en le cachant dans les roseaux du delta du Nil. Seth se venge en démembrant le cadavre d'Osiris en quatorze morceaux qu'il disperse dans tout le pays. Isis le reconstitue, modelant avec de la glaise le pénis introuvable, puis le fait momifier. De son corps germent alors des épis de blé et de jeunes pousses d'arbres. Ainsi la nature régénérée par Isis constitue-t-elle la résurrection d'Osiris. Le dieu mort est souvent représenté en homme étendu, ithyphallique, couvert de verdure, annuellement fertilisé par les crues du Nil.

L'autre mythe égyptien récurrent dans *Finnegans Wake* est celui du voyage nocturne de la barque du soleil, Amon-Ré, qui laisse la voûte céleste à son fils Thot, la lune, et affronte les attaques du serpent Apophis, pour réapparaître vainqueur à l'aurore.

Mishe mishe

Joyce semble réaliser un formidable syncrétisme religieux sur la base des cultes de l'ancienne Egypte. Rejoint-il ainsi les écrivains du Renouveau gaélique, inspirés par la Théosophie ? Il ne fusionne en fait toutes les croyances que pour mieux les traverser par une parole vivante dont la source est à chercher dans la *Bible* : "Ecoute, Ô Israël". Le Père-Soleil devient un perce-oreille. C'est de la terre d'Egypte que Yahvé doit, hier comme aujourd'hui, faire sortir son peuple, car c'est par excellence la terre du paganisme, avec ses superstitions, ses rites morbides et son clergé tout-puissant.

Finnegans Wake, dans lequel l'Irlande catholique est une nouvelle Egypte, regorge d'allusions à l'épisode du buisson ardent, dans lequel Yahvé interpelle Moïse (Exode 3.4 : "Moïse Moïse") et se présente en affirmant "Je suis Qui Je suis". On l'entend dès le prologue du roman, dans le "mishe mishe" ("je suis" en gaélique), repris et déformé à de nombreuses reprises.

"*Je suis Qui Je suis*" reste la seule définition possible du sujet parlant. C'est une boucle auto-référentielle, une mise en abîme infinie. C'est l'Infini même qui troue la finitude et éjacule sa parole. Le langage de *Finnegans Wake* est d'autant plus buissonneux qu'il est ardemment pénétré par ce *Je* qui jouit !

C'est l'hiver. La nuit est tombée sur la forêt obscure du texte. S'élève alors un murmure grouillant composé des chants des grillons et des crapauds, du bruit du vent dans les arbres et de l'incessante mélodie de la rivière. Alors que le soleil s'est couché et que les discours des hommes se sont endormis avec eux, ce chuchotement du monde nocturne arrive aux oreilles de celui qui ne dort pas, ce "lecteur idéal atteint d'une idéale insomnie" que le texte attend. Ce murmure indistinct est comme une très ancienne parole, chargée d'une mémoire sans âge, vibrant au cœur le plus intime de la nuit, comme un souffle à peine perceptible au seuil du silence nocturne, peut-être "le vent sur les rochers d'Elseneur" évoqué par Stephen Dedalus dans *Ulysse*, "une voix entendue seulement au cœur de celui qui est la substance de son ombre, le fils consubstantiel au père"...

Cette écoute des échos étouffés de la parole paternelle portée par les phénomènes sensibles, place *Finnegans Wake* dans la lignée de la *Bible* et nécessite comme celle-ci le recours à l'herméneutique. Car si un texte ne vit que par les interprétations qui en multiplient les significations, alors Joyce a peut-être écrit le livre nécessitant autant d'interprétations que la *Bible* a engendré d'études ! Toutefois, si la parole de l'Eternel descendait vers les Hébreux dans une colonne de feu, si elle s'exprimait clairement dans les paroles des prophètes, elle s'avère beaucoup plus ténue et confuse dans *Finnegans Wake*, comme si elle avait plus de mal à passer dans la nuit de notre modernité nihiliste, alors que le spectacle nous inonde de ses lumières artificielles et que le brouhaha envahit les ondes. Pourtant, celui qui tend l'oreille peut encore capter, par accident ou par grâce, des étincelles de sens, petits feux follets qui ne descendent pas du ciel mais montent de l'humus du texte et viennent pétiller à nos oreilles, épiphanies qui s'évanouissent avant même d'être saisies, lapsus et bredouillis qui engendrent autant de calembours, éphémères flammèches de sens disséminées dans une multitude de langues comme une folle Pentecôte toujours recommencée.

La Pentecôte

Cette ancienne fête des moissons est devenue pour les Israélites l'anniversaire du don de la Loi sur le Mont Sinaï. Les commentaires rabbiniques en ont fait la fête de la Révélation. Pour se faire comprendre des nations, la voix de Dieu se dissémina en autant de langues. De la nuée de feu s'échappèrent des langues de flammes ardentes qui se transformèrent en mots et les hommes purent tout autant lire la Loi que l'entendre.

Ce sont ces mêmes langues de feu qui se posèrent sur les apôtres lors de la Pentecôte chrétienne et qui leur donnèrent le don des langues : "Ils furent tous remplis d'Esprit Saint et se mirent à parler d'autres langues, comme l'Esprit leur donnait de s'exprimer." Les apôtres prêchèrent alors aux nations dans toutes les langues et chacun les comprenait dans sa langue natale. Écoutant cet apparent charabia, certains auditeurs s'esclaffèrent : "ils sont pleins de vin doux !" (Ac 2.13).

La confusion joycienne des langues se présente comme une régression, permise par le rêve et l'éclipse du contrôle exercé par la conscience éveillée. Cette régression, telle une descente initiatique, vise à retrouver les racines du sujet parlant dans le bouillon de culture impersonnel où s'originent l'épreuve d'un soi, ses désirs et son langage. L'écriture de *Finnegans Wake* n'est ni de l'ordre de l'écriture automatique surréaliste, tentant de laisser s'exprimer un inconscient compris comme une réserve censurée d'images fantastiques, ni de l'ordre d'une construction ésotérique véhiculant un message occulte à décoder, mais bien une descente vers la source charnelle de la parole, le magma de sensations, émotions et affects d'où naissent une conscience de soi et une voix singulière. Joyce tente d'écrire cette affectivité cacophonique primitive où un sujet se constitue comme somme de ce qui l'excède de toute part, y compris dans cette part la plus intime où s'entend un appel immémorial, réserve de silence ou percée d'infini qui fait résonner chaque *personne* avec un mystère originel d'où tout provient et où tout retourne.

"Une grande partie de toute existence humaine se passe dans un état qui ne peut être rendu sensible par l'emploi d'un langage bien éveillé, d'une grammaire nette et sèche, et d'une intrigue va-de-l'avant" (lettre de Joyce à Ezra Pound). La nuit de *Finnegans Wake* suit la journée d'*Ulysse* et certains y ont vu le rêve de Léopold Bloom, écrit par l'artiste Stephen Dedalus avec le flux vocal (ou l'encre-urine) de Molly. On se souvient que son avenir d'écrivain était apparu à l'artiste jeune homme avec la vision de "l'arbreciel d'étoiles lourd d'humides fruits bleunuit" ; ces fruits pleins étaient les mots enceints d'une richesse sensuelle et sémantique nouvelle, prêts à accoucher d'une multitude de significations. Comme dans un rêve, les désirs refoulés resurgissent tout en se voilant pour masquer la culpabilité qui les habite, répétant à satiété les mêmes messages embrouillés. Le langage du cauchemar sera donc un babillage plein de lapsus et de mots-valises où viennent résonner proverbes, refrains, citations, slogans publicitaires et phrases liturgiques ; où se mélangent les mythes, les religions, les philosophies et les sciences ; où toutes les langues sont conviées à enrichir et subvertir l'anglais. Le cafouillage de cette écriture est à l'image d'un présent en perpétuel devenir où se télescopent les sensations contradictoires et les souvenirs évanescents, dans une confusion où la multiplicité des informations empêche toute impression unique de s'imposer.

Le *Misch-Masch* de Lewis Carroll

Les mots-valises trouvent leur origine dans les poèmes du *Jabberwocky* de Lewis Carroll :

"Il était grillheure, les slictueux torves
Giraient sur l'alloinde et vriblaient.

Tout flivoreux allaient les borogauves,
Les verchons fourgus bourmiflaient."

C'est l'œuf Humpty-Dumpty qui explique à Alice le sens des "*portmanteau-words*" : un "verchon", par exemple, est un cochon vert, et "fourgu" signifie fourbu-égaré-perdu, etc. Les mots-valises de Lewis Carroll sont donc forgés par la contraction de plusieurs mots.

Les deux aventures d'Alice, au pays des merveilles et de l'autre côté du miroir, présentent une réflexion ludique sur la logique du langage : le sens trouverait son origine dans le non-sens.

Toutefois, les mots-valises de Joyce fonctionnent différemment de ceux de Lewis Carroll. Chez ce dernier, chaque néologisme est composé pour décrire une réalité nouvelle tandis que dans *Finnegans Wake* un mot-valise réunit plusieurs significations (ainsi "elenfant" n'est pas un enfant-éléphant-olifant, créature surréaliste, mais tout à la fois un enfant et un éléphant et un olifant). Chaque phrase est comme un cristal dont rayonnent simultanément plusieurs sens qui se croisent, se parasitent et produisent ainsi des significations

supplémentaires. "Elenfant has siang his triump" signifie donc, entre autres : "l'éléphant a levé sa trompe", "et l'enfant a chanté son triomphe", "l'olifant a sonné trois fois", etc. Multiplication du sens et des ambivalences : le pachyderme africain voisine la gloire de l'enfant Jésus, la mort de Roland, le passage des Alpes par les armées d'Hannibal, une érection, une trinité, un cours d'argot (*slang*), le cimetière des éléphants, les trompettes de l'*Apocalypse*, etc. Le crépuscule du paladin à Roncevaux, agonisant comme un vieil éléphant, contient déjà sa résurrection par le Verbe dans les chansons de geste qui diront sa bravoure et assureront ainsi son triomphe posthume. Le souffle qui manquait à Roland vient inspirer la parole de sa glorification, tel l'Esprit animant le Verbe, ou l'afflux de sang quand l'enfant lève triomphalement sa trompe !

Ces mots-valises et ces calembours imitent non seulement le babillage enfantin mais aussi ce langage des oiseaux avec lequel les alchimistes dévoilaient leurs secrets tout en en rendant la lecture impossible au profane, et ce en multipliant les jeux de mots, les rébus, les métaphores, les termes d'argot et les lectures phonétiques où l'orthographe est oubliée. S'y rajoutent dans *Finnegans Wake* les allitérations évocatrices du vent, de l'eau, des cris des animaux, des émissions radiophoniques ou des bruits de la ville. Interminable pépiement, ce langage des oiseaux est l'œuvre d'une bien curieuse poule, Bélinda, alchimiste sans le savoir, opérant parmi les immondices d'une décharge publique, et dont nous reparlerons plus bas.

Mais c'est aussi la langue de l'inconscient dans lequel le sujet se cherche par rapport à des archétypes familiaux et sociaux. C'est la langue balbutiante du bébé encore en symbiose avec sa mère mais tentant déjà d'imiter le langage adulte. C'est la langue féminine spontanée et imponctuée qui n'a pas encore subi la censure de la syntaxe masculine. C'est la langue exubérante et sauvage de l'Irlande, réprimée par le sage anglais de ses maîtres, contre lequel elle s'insurge. C'est la langue morte d'après la chute, dont la décomposition nourrit la parole vivante de la Rédemption. C'est la confusion des langues de Babel transfigurée dans la profusion des langues de la Pentecôte.

La multiplicité des sensations qui m'informent du monde sensible, les émotions et les sentiments qui naissent en moi, les discours que j'entends autour de moi, constituent un langage cacophonique auquel je suis assujéti. Avant d'être sujet parlant, je suis parlé par ce langage qui vient de plus loin que moi. Notre naissance nous plonge dans ce fleuve de paroles confuses, éclaboussures de sons et de sens, dont nous cherchons à extraire notre personnalité. *Finnegans Wake* est un baptême dans les eaux matricielles de la parole, baptême opéré par Giambattista dans le Giordano (c'est-à-dire, comme nous le verrons plus bas, sous les auspices de Giambattista Vico et Giordano Bruno).

C'est dans cette polyphonie anarchique que le moi construit son identité, cherchant des éléments stables dans un milieu en perpétuel changement. Les briques avec lesquelles il pourra fonder une assise solide au milieu du flux indifférencié de paroles et d'affects, sont les mots auxquels il ne peut se raccrocher qu'à condition de leur assigner un sens stable. Cette violence faite au langage, pour le "solidifier" en quelque sorte, permet de s'abriter dans la sécurité d'une maîtrise du réel, d'une communication possible à l'intérieur du sens commun. Le mot représente la chose, et le monde s'offre à ma préhension par l'intermédiaire du langage instrumentalisé. L'ordre ne peut s'extraire du chaos que sur une violence et une mystification : violence de l'aliénation du vécu aux mots, mystification d'un sens en-soi.

A cet égard, l'épisode biblique de la tour de Babel trouve un écho dans *Finnegans Wake* : contre le rêve totalitaire d'un savoir définitif et d'un ordre social refermé sur lui-même, Yavhé impose la confusion des langues, obligeant à un travail de traduction infini. Le babil remplace Babel et relance la question du sens. Le langage retrouve la dimension plurielle dont il est issu quand Yahvé prononce son Nom, Nom ineffable qui vient fissurer le discours qui prétendait maîtriser la totalité du réel. Refusant d'être saisi par le langage et assigné à résidence dans un signifiant (refusant donc d'être "Dieu"), l'Infini en personne révèle l'arbitraire de tout langage. Il faudra dorénavant compter avec cet Infini, élément inassimilable, écart, glissement, trou dans le langage : peut-être cette "fiction paternelle" dont Stephen Dedalus dit qu'elle est "vide, incertitude, improbabilité"... et sur laquelle, d'après lui, serait également fondée l'Eglise Catholique...

Tu es Petrus

... *et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam* (Matthieu 16.18) : "Simon, tu es Pierre, et sur cette pierre, je bâtirai mon Eglise." (dans la *King James Bible* : "*Thou art Peter*") C'est par ce calembour que Jésus a bâti son Eglise. Cette pierre de fondement n'est pas sans évoquer la pierre d'achoppement que les architectes avaient écartée dans une célèbre parabole du Christ, qui se présentait lui-même comme la pierre fondatrice sur laquelle allait achopper l'humanité, l'agneau du sacrifice qui fonde toute communauté.

Finnegans Wake insiste sur le fait que l'ordre symbolique (le langage, la culture, la société) est fondé sur un désordre, un sacrifice, un élément manquant, fuyant, branlant, une pierre d'achoppement, un roc foireux : *a sham rock*, évoquant incidemment le *shamrock*, ce trèfle irlandais avec lequel Saint Patrick expliquait la Trinité. Piteux calembour ? Peut-être, mais n'est-ce pas aussi sur un calembour que Jésus a bâti son Eglise ?

En scindant l'Unité à laquelle aspire l'ordre social, l'Infini ouvre à la multiplicité dans un double mouvement qui est la respiration même de tout le roman : l'individuation et le baptême. L'individuation est la découverte de soi comme conscience singulière sommée de s'extraire de l'indifférencié par l'interpellation divine. Celle-ci prend la forme d'un orage, d'une nuée ou d'une voix qui tombe des cieus, faisant naître chez son témoin la terreur d'une assignation devant le Juge Suprême : ainsi en est-il de la colère de Yavhé contre Adam et Eve, ou du buisson ardent dans lequel Il appelle Moïse pour extraire son peuple de la maison de servitude. Le baptême quant à lui est l'acte d'introduction à ce monde de multiplicité dans, avec, et contre lequel doit s'affirmer la conscience de soi. Il s'agit toujours de se découvrir en opposition au donné, mais aussi divisé d'avec soi-même, uni contre le multiple et multiple dans cette unité : tour à tour se perdre dans le courant du devenir puis s'en extraire, participer au flux du monde et s'y opposer.

Appel du Père à l'individuation et baptême dans les eaux de la Mère constituent donc les deux mouvements, élévation et chute, manque à être et présence au monde. A l'image du sceau de Salomon, ce qui est en haut et ce qui est en bas doivent dialoguer, dans leur différence, sous peine de retomber dans quelque unité illusoire, idéaliste ou matérialiste. Au rêve païen d'unité fusionnelle du fini où disparaît toute singularité, *Finnegans Wake* oppose l'affranchissement du sujet par rapport au collectif, par l'intervention de l'Infini, et la révélation de la multiplicité qui constitue chaque sujet. Comme en une messe catholique, l'"appel des hauts" du dernier chapitre convie chaque voix à participer au chant polyphonique de la multiplicité vers cet Infini libérateur.

De la religion catholique, Joyce refuse l'aliénation mais conserve la tradition d'une théologie de la Trinité, refusant tout particularisme (hérésies) et accédant ainsi à l'universalisme. En conséquence, Joyce poursuit la lutte biblique contre l'idéalisme et l'idolâtrie, et c'est maintenant la Trinité qui en fait les frais : le Père est jeté comme un navet pourri ; le Fils est un bellâtre hâbleur et borné ; son ascension est une descente de torrent en tonneau et son message d'éveil se perd dans un bâillement ; le Saint Esprit est un putois nauséabond. Mais si Joyce blasphème, en bon élève des Jésuites il ne commet aucune hérésie sur le fonctionnement symbolique de la Trinité, à savoir le nœud un et trine Père-Fils-Esprit qui crée, traverse et assompte le monde sensible, symbolisé par la Vierge Marie dans le christianisme et par Anna Livia Plurabelle dans *Finnegans Wake*.

C'est donc en tendant l'oreille aux phénomènes sensibles que Joyce, disciple de Saint Thomas d'Aquin, écoute la parole divine, puisant son inspiration au fleuve de la vie et des sensations charnelles. En effet, selon le Docteur angélique dont Joyce aimait "à lire dans l'original les œuvres pensées", le monde n'est pas condamnable puisqu'il est création divine et qu'il sert d'appui au salut de l'âme. Les sensations qu'il nous offre et les désirs qu'il allume en nous doivent enrichir notre être voué à l'amour de Dieu, dans un mouvement ascendant de sublimation ou de glorification. Joyce se rattache ainsi au courant le moins spiritualiste du christianisme, toujours tenté (gnose, hérésies, protestantisme, jansénisme) par le mépris du monde et de la chair. Tandis que l'antisémitisme se développe en Europe et que monte en Allemagne le pire cauchemar de l'histoire, Joyce mène sa croisade contre l'idéalisme chrétien en retournant à ses sources : le souci juif du corps et la jubilation hébraïque d'une interprétation infinie.

Talmud et Cabale

Les références au *Talmud* et à la *Cabale* sont nombreuses dans *Finnegans Wake*, mais c'est surtout l'idée d'une lecture toujours neuve et d'une interprétation toujours recommencée qui rapprochent Joyce de l'herméneutique juive. Pour cette dernière, le Nom ineffable de Dieu est comme un trou dans le langage qui empêche le savoir de se refermer sur lui-même.

Deux mots sur le *Tsimtsoum* : selon le cabaliste Isaac Luria, Yahvé se serait retiré pour laisser un espace libre où créer le monde, se concentrant Lui-même en un point d'où auraient jailli les 22 lettres de l'alphabet hébreu avec lesquelles Il créa son œuvre ; œuvre donc essentiellement littéraire et promise au retour vers sa Source à la fin des temps.

Cette imprégnation de la religion doit se comprendre comme une inscription dans une tradition en mouvement. Il ne s'agit pas de ramener à une croyance déjà fixée mais au contraire de reprendre, relire, accomplir ou pervertir la tradition. Joyce semble proposer une nouvelle avancée : le monothéisme hébraïque avait banni le sacrifice ; le christianisme avait aboli la Loi ; il faut désormais en finir avec tout référent transcendant. Tout ça avec la plus

grande bouffonnerie, puisqu'il ne s'agit pas d'adhérer à quoi que ce soit mais au contraire de rire de tout ! D'où la dimension parodique de toutes les récupérations religieuses. "*Incipit parodia*", disait Nietzsche puisque la mort de Dieu signifiait que la vie n'avait plus de fondement, de principe, de commencement : le monde s'expliquait désormais par lui-même, la vie n'avait d'autre source qu'elle-même, et l'éternel retour nietzschéen affirmait cet auto-engendrement dépourvu de cause métaphysique. L'humour joycien rejoint l'humour nietzschéen, un éclat de rire devant le jaillissement de la vie sans raison, sans origine, sans signification. En l'absence de modèle original, premier, authentique, tout n'est plus que parodie de parodie.

Dans *Finnegans Wake*, le sacrifice du personnage principal – acte religieux par excellence – est rejoué à chaque chapitre, mais de façon chaque fois moins grandiose et moins cruelle : une chute cosmique d'abord ; puis un lynchage sacrificiel ; puis une rumeur infamante d'exhibition sexuelle ; puis un procès qui se termine par un non-lieu ; puis un coma éthylique ; enfin une banale engueulade familiale. Chaque chapitre parodie le précédent, mais la chute originelle qui sert de modèle primitif aux autres chutes symboliques n'est elle-même qu'un mythe de l'âge des dieux, rapporté dans des récits, donc produit par le langage. Le prologue de l'*Évangile* de Jean est souvent parodié dans le roman, mais peut-on vraiment le parodier ? N'affirme-t-il pas la primauté de la parole sur tout le reste, donc sur tout fondement métaphysique préexistant ? "Au commencement était la parole" signifie que tout commence par du langage : ça blablate et ça invente des dieux, des causes, des origines. Mais si tout vient de la parole, la parole ne parle donc jamais de rien d'autre que des effets de la parole ! Là aussi, la parodie se parodie elle-même en une boucle auto-référentielle. *Finnegans Wake* ne renvoie donc à rien d'autre qu'à la parole. Aucune croyance, aucune vérité : tout n'y est que parodie, un pouffement de rire à l'échelle cosmique, qui emporte tout et ne croit en rien !

Si une question est fondamentale, c'est bien celle du fondement ! Comme je l'explique plus bas, tout le roman tourne autour du Père comme créateur du monde, comme auteur du livre, et ce fondement n'est autre que le fondement du Bon Dieu, comprenez : son cul ! C'est le leitmotiv archi-récurrent du *Wake*, que Joyce figurait ainsi , dessinant une paire de fesses dissimulant évidemment un trou ! La question sera alors de savoir si le Père est du plein ou du vide. Un référent transcendant ou une absence ? Une pierre de fondation stable sur laquelle peut se développer la religion, ou bien un manque essentiel laissant la vie se déployer sans autre cause qu'elle-même ? La récurrence des parodies du "Je suis Qui Je suis" biblique insiste sur l'auto-référentialité du sujet, du langage, et par extension de la vie et du monde, mais la formule de Yahvé était déjà une blague : une définition de soi-même par soi-même.



Le maçon Finnegan tombe de son échelle dès la seconde page. Sa chute est comparable à celles de Lucifer, d'Adam, de la tour de Babel, ou du soleil couchant. Son corps gisant se confond avec l'Irlande, comme celui d'Osiris avec les berges fertiles du Nil. Il devient "our mounding's mass" : colline, tumulus, monument, messe des morts, érection matinale, bazar (*mess*), et donc par extension le paysage irlandais, un mausolée, un menhir, un clocher, un office religieux, l'histoire, la littérature, des enluminures, le roman lui-même. Joyce associe Finnegan au héros irlandais Finn Mac Cumhail (ou Finn Mac Cool), chef légendaire des Fénians. Comme le roi Arthur pour les Celtes ou Frédéric Barberousse pour les Germains, son réveil annoncera un nouvel âge d'or pour l'Irlande. Si la civilisation se fonde sur la mort du Père originel, son souvenir, tels les miasmes de sa putréfaction, revient dans la parole et les œuvres de ses héritiers : "Retour du refoulé, du Père mort qui, comme une herbe foisonnante, repousserait de partout en langues" (Philippe Sollers).

L'échelle de Finnegan rappelle celle du songe de Jacob, reliant le ciel et la terre, et sur laquelle des anges montent et descendent (Genèse 28.12). La chute et l'ascension y sont présentées comme une respiration essentielle. Mais l'échelle (*ladder*) est aussi la lettre (*letter*), cause de la chute car elle fige et donc trahit le flux vocal de la parole, mais également cause de la Rédemption car elle porte témoignage pour la défense. Symbole du centre du monde, l'échelle réapparaît dans le roman comme axe phallique, sous forme de montagne, clocher, menhir, la colonne Wellington de Phœnix Park ou l'arbre Yggdrasil de la mythologie nordique. C'est le pénis dressé de Finnegan endormi, géant ithyphallique, autour duquel tourne toute la culture : on comprend alors pourquoi toute élévation est tumescence et toute chute ensemenement ! Selon moi, tout le roman tend à identifier cet axe du monde, échelle, phallus, arbre de vie ou rose alchimique, avec... un trou ! Le *Wake* comme feuille de rose...

Le lieu principal de l'action du roman est Phœnix Park à Chapelizod, banlieue ouest de Dublin. *Dear dirty Dublin* devient ainsi l'archétype de la cité, et l'Irlande un microcosme du monde entier. Le paysage évolue constamment, imitant par exemple les sites des batailles de Waterloo, Clontarf ou Balaklava, mais conserve toujours quelques éléments symboliques : une maison, une rivière, une pierre et un saule, deux collines, un clocher ou une colonne, des fleurs et des oiseaux. Une auberge pittoresque, qui fait parfois office de bordel, est habitée par une famille irlandaise typique qui va pourtant acquérir une dimension universelle en rejoignant tous les rôles de la tragi-comédie de l'histoire. Les rapports d'autorité, les désirs incestueux et les rivalités fraternelles qui l'unissent ou la déchirent, condensent et parodient toutes les civilisations et leurs mythes fondateurs.

La bataille de Clontarf

Bataille remportée sur les Vikings en 1014 par le roi suprême des Gaëls, Brian Boru. Cette victoire, acquise au prix de sa vie, allait symboliser pour les Irlandais l'unité nationale et l'indépendance (la harpe de Brian Boru deviendra le symbole de l'Irlande). Les envahisseurs normands conservèrent toutefois Dublin fondée par eux en 837 (*Dubh Linn* signifie l'eau noire).

Toutes les transgressions possibles sont passées en revue au sein de la petite famille irlandaise (perversions, incestes, etc.) et par extension au sein de l'Eglise (hérésies), comme autant de déviations qui permettent de circonscrire la Loi paternelle et universelle dont elles se détournent. L'appel au réveil du titre peut s'entendre comme l'ordre du Père d'abandonner les adorations "matricielles" (la mère, l'espèce, la sexualité, la race, la nation, etc.) et de s'élever vers l'universel ; universel qui ne peut jamais être unité puisque toute unité se referme sur elle-même en un particularisme incestueux et sacrificiel, mais qui se signale au contraire par le refus de l'unification, maintenant la division fondatrice et chacun dans sa singularité.

Le rez-de-chaussée de l'auberge est constitué par la taverne où officie le *pater familias*. La chambre conjugale est située au premier étage et celle des enfants au second. Une cheminée centrale fait monter dans les étages la chaleur du foyer et les bruits du couple fornicant, tandis que des gouttières font descendre l'eau du toit. L'auberge possède une cave ainsi qu'un dépotoir (*waste*) situé à l'occident (*west*) où se trouve également une cabane qui sert de toilettes. L'agencement de ces pièces est en partie responsable de l'orientation des désirs des personnages qui les occupent. L'auberge dessine alors la topologie du psychisme du rêveur et de ses pulsions. Mais que l'action se situe dans une auberge ou une maison close, à Phœnix Park ou à Waterloo, dans la tête d'un rêveur ou dans sa culotte, c'est toujours la même figure qu'il faut y reconnaître, le diagramme d'ALP figuré au chapitre X, "a commodius vicus of recirculation" que nous analyserons plus bas.

L'un des mythes les plus récurrents est celui de la régénération (spirituelle, sociale, etc.) dont les différentes versions sont récupérées et amalgamées par Joyce (cycles de la nature, cycle menstruel, sacrifice, alchimie, mystères antiques, cultes solaires, Graal, Phénix, Rose-Croix, Franc-Maçonnerie, etc.). Mais l'impossibilité pour la faiblesse humaine de se soustraire au règne du péché fait échouer toute tentative de purification. Que Joyce n'ait semblé guère intéressé par les événements de son temps ne doit pas faire oublier que *Finnegans Wake* est le déni humoristique du rêve néo-païen de rassemblement communautaire et de régénération sacrificielle, écrit au moment où l'Allemagne et l'URSS détruisaient dans leurs camps l'homme ancien pour préparer la venue d'un hypothétique homme nouveau.

Le cauchemar dans lequel nous plongeons est celui du propriétaire de l'auberge. Il change de nom selon les situations mais se reconnaît à ses initiales : HCE. Son nom le plus archétypique est Humphrey Chimpden Earwicker. C'est un protestant d'origine scandinave (comme les Vikings qui fondèrent Dublin), venu s'installer sur l'île d'émeraude avec sa famille. Il vieillit et se prépare à passer la relève à son fils aîné. Sa femme ne l'attire plus mais il espère une dernière aventure sexuelle avec une jeune fille, peut-être même sa propre fille. Pour s'intégrer il gaélise son nom Earwicker en Percy O'Reilly (où l'on entend en français perce-oreille, traduction de *earwig*). Ses initiales signalent partout les traces de son passage : vieux comme le monde, "Hugues Caput Earlyfouler"; immigrant ou envahisseur, "Haroun Childeric Eggeberth"; marchand et conquérant, "Hugest Commercial Emporialist"; patriarche biblique, "Haveth Childers Everywhere"; voire Dieu le Père en personne, "Heavenly one with his Constellatria and his Emanantions"; il est finalement Monsieur Tout-le-Monde, "Here Comes Everybody" (que l'on peut lire : *ici jouit chaque corps*). Il est à la fois un et multitude, l'archétype et tous ses avatars. Comme Léopold Bloom, il est "Tout-le-monde. Personne", l'homme universel, l'Adam-Kadmon, le Christ en chaque homme, le mystère de l'Incarnation : "how comes ever a body".

Pour renforcer la cohésion communautaire, la foule a besoin d'un sacrifice. L'immigrant HCE est le bouc émissaire idéal puisqu'il aurait été vu un soir dans le parc, s'exhibant devant deux jeunes filles ou cherchant à les séduire. Les témoins seraient trois soldats déféquant derrière un buisson (dénommés Tom, Dick et Harry).

A moins qu'il n'ait exhibé son sexe en érection devant un jeune homme qui lui demandait l'heure, ou encore qu'il ait été surpris se torchant avec de l'herbe, ce qui serait une insulte à l'Irlande ! Tous ces abus sont autant de métaphores de la fécondation (d'où l'équivalence récurrente : merde = semence = argent = esprit) Quoiqu'il en soit, la rumeur publique s'amplifiant, un procès s'ouvre contre lui à *Four Courts*, le palais de justice de Dublin, tandis que la foule se prépare à le lyncher. Il rejoint alors d'autres figures historiques de boucs émissaires : Jésus, Oscar Wilde, Parnell, Rory O'Connor...

Charles Stewart Parnell (1846-1891)

Homme politique irlandais protestant, élu président de la *Home Rule Fédération of Great Britain* à la place d'Isaac Butt, il deviendra chef de la résistance contre les excès des landlords anglais au Parlement. Un faux en écriture (plus tard attribué à un certain Piggott et contenant le mot mal orthographié *hesitency*) dans une sombre affaire de crime terroriste, et la découverte de sa liaison adultère avec Kitty O'Shea, marquèrent, dans le scandale, la fin de sa carrière. Beaucoup de jeunes gens se détournèrent de la politique après ce triste épisode.

Adulé ou méprisé, Parnell deviendra le sujet de stériles discussions de pub. Joyce fait de Parnell (en utilisant parfois son surnom *Fox*) la figure du rebelle politique lynché par la foule ou devant fuir, comme lui, la bigoterie de ses compatriotes.

Rory O'Connor

Roi suprême d'Irlande, battu en 1171 par le comte de Pembroke dit "Strongbow". Ce dernier, intervenu à la demande de Dermot MacMurrough, roi déchu du Leinster, et soutenu par le roi normand d'Angleterre Henri II Plantagenêt, amena à sa suite la colonisation anglaise. La bulle *Laudabiliter* du pape Adrien IV contre les particularismes de l'église d'Irlande, justifia l'intervention anglaise. L'archevêque de Dublin, Laurence O'Toole, poussa Rory O'Connor à accepter le traité de Windsor et Henri comme suzerain.

HCE est l'archétype de la puissance virile créatrice et organisatrice. Il utilise les éléments naturels (féminins) qu'il détourne au profit de la civilisation. Ainsi impose-t-il sa volonté à la nature : la culture ne peut se développer sans cette violence. Toute construction s'appuie sur une destruction préalable ; toute œuvre nouvelle suppose le refoulement d'éléments antérieurs. Il en va de la paternité comme de la culture : même si elle est ressentie par les fils comme une domination humiliante, c'est un mal nécessaire. HCE accepte de se reconnaître coupable, mais d'une heureuse faute (la *felix culpa* de Saint Augustin) puisque ses péchés s'avèrent fertiles : enfants, lois, villes, royaumes sont ses œuvres. "Dans son rêve, écrit Anthony Burgess, HCE aimerait que toute l'histoire absorbe sa culpabilité à sa place". Après tout, ces cycles d'élévations et de chutes ne sont-ils pas la dialectique même de l'histoire ?

La culpabilité s'associe à la création car toute œuvre naît d'une violence contre une matière première, puis devient un objet que le créateur laisse derrière lui comme un déchet. La scatologie est un élément très important dans *Finnegans Wake* puisque la création, comme la procréation, est assimilée à la défécation (nous avons vu que le sigle représentant HCE peut être compris comme une paire de fesses, motif récurrent du roman). C'est aussi valable pour la Création divine que pour la création littéraire, qui s'alimentent l'une et l'autre de leur propre décomposition. Chaque création-déchet vient féconder par sa putréfaction une nouvelle création qui la remplace. L'interprétation d'une œuvre est également un processus de vivification d'une chose morte qu'elle décortique et déconstruit, à la façon dont le pourrissement désintègre déchets et cadavres en un humus fertile. Où l'on retrouve les cycles de la nature ou des mystères religieux de l'antiquité, l'alchimie, etc. : il faut que le grain meurt pour porter des fruits.

Cette succession de créations et de destructions, de mouvements ascendants et descendants, assimile Earwicker au soleil dans ses cycles journalier et annuel. D'où les allusions durant tout le roman aux mythes solaires égyptiens, celtes, romains ou autres, et à la liturgie catholique qui les a récupérés pour illustrer la descente du Verbe, sa Passion et sa Résurrection. Au solstice d'hiver, le soleil qui depuis six mois abandonnait le monde à la nuit, semble ressusciter pour un nouveau cycle. Au sein de la nature, l'humus produit par les feuilles mortes et les fruits pourris travaille à la germination d'une vie nouvelle tandis que la durée des jours augmente. A l'autre extrémité du cycle, le solstice d'été marque le début du mouvement déclinant. HCE assume ces deux moments de l'année solaire (ou de l'alternance jour/nuit), tour à tour conquérant et conquis, bélier en rut puis agneau du sacrifice.

En tant qu'archétype de l'homme, HCE reproduit la figure de Finnegan, en lequel on peut reconnaître le soleil ou ce Dieu placé dans les cieux par les religions comme principe paternel mais que l'on retrouve également en chaque être singulier quand il s'individualise sur le mode de l'infinité (pour reprendre la définition donnée par Etienne Gilson de la pensée du franciscain Jean Duns Scot, dont le concept d'*heccéité* peut se reconnaître dans les initiales HCE). HCE ne désigne donc pas tant une personne particulière que l'individuation elle-même, celle du sujet dans son universalité, JE SUIS porté par une parole dans le flux de laquelle il se perd et s'affirme successivement. Mystère de la *Personne* donc, dont nous verrons plus bas qu'elle ne peut être saisie que sous la forme d'une trinité, constituée par une négativité insaisissable, une parole, et une affectivité charnelle.

Voici pour l'homme, passons maintenant à la femme. Il s'agit encore d'une figure archétypique, une femme singulière représentant toutes les femmes (comme Molly Bloom) : Anna Livia Plurabelle. "Anna was. Livia is. Plurabelle's to be" : une (Anna), égale à elle-même de génération en génération, elle est aussi la rivière Liffey, la vie (*life*), riche de plurabelles (toutes les jeunes filles à venir, toutes les facettes de la féminité qui sont aussi les lettres de l'ALPhabet). Elle est le tissu même du texte ("riverrun") et du cauchemar (*alpträum* en allemand). On peut lire son nom comme une trinité féminine : Anna est Anne, la mère de la Vierge, et Dana, la Déesse-Mère celtique ; Livia serait Marie la blanche, dans le recueillement de l'Annonciation ; et Plurabelle Marie la rouge, dans l'apothéose de l'Assomption, épanouie à l'image de la Rose Céleste du Paradis telle que la vit Dante. Naturellement la limite est toujours trouble entre la blanche et la rouge, peut-être la Vierge Marie et Marie-Madeleine la prostituée... Cette ambiguïté sera illustrée par Isabelle, la fille d'ALP.

ALP est une femme âgée et aigrie. Son mari ne la désire plus et sa fille va bientôt prendre sa place dans le lit conjugal ou le lit de la rivière. Elle n'a plus rien à attendre des hommes qui l'ont beaucoup déçue. Cependant, quand son mari est accusé, elle prend sa défense : sa pensée est transcrite par son fils cadet, Shem, et portée par son aîné, Shaun. Sa lettre, traitant de la faute de son mari (heureuse faute, tout bien pesé), laisse dubitatifs les quatre juges chargés du cas d'HCE. Ecrite par un artiste pervers, perdue, retrouvée, souillée, déchiquetée puis recomposée par une poule, la lettre leur apparaît pour le moins confuse. Elle nous sera enfin révélée à la fin du roman - bien qu'elle soit aussi le roman lui-même - dont elle constitue l'équivalent du monologue de Molly Bloom en conclusion d'*Ulysse*.

On considérerait au Moyen Age qu'au moment de l'extrême-onction, le Juge Suprême lisait le livre de la vie du défunt pour décider de sa destination outre-tombe. La lettre d'ALP est ce livre : le plaidoyer de la chair devant le Père éternel (avant de devenir "riverrun", le premier mot était "reverend", le destinataire de la confession d'ALP). Encore une fois, Joyce fait entendre la voix de la morale sexuelle féminine : justification du péché, de la nature humaine et de la reproduction, défense de l'ordre phallocratique mais regard désabusé sur l'agitation masculine. Toutefois, si à la fin d'*Ulysse* la chair s'offrait à l'artiste comme matière pour son œuvre à venir, dans *Finnegans Wake* elle retourne au Créateur ou au néant originel, et s'abandonne toute entière à l'éternité. C'est que l'artiste, entre-temps, comme Shakespeare selon Stephen Dedalus, est devenu son propre Père...

En tant que rivière, ALP apporte ses richesses aux hommes qui pêchent dans ses eaux, détournent son cours pour irriguer leurs champs, arraisonnent sa puissance pour alimenter barrages et brasseries. Elle se soumet à la domination masculine qui produit la culture en utilisant la matière première qu'elle fournit. Le courant devient la chevelure d'ALP, quelquefois enflammée par HCE quand le soleil couchant illumine la surface du fleuve. Ses cheveux d'argent et leurs reflets d'or rappellent les armes vaticanes et la conjonction des contraires.

Rivière de la vie, ALP coule depuis l'aube des temps, reproduisant à chaque génération le cycle de l'eau : petit nuage pendant l'enfance, qui pleut et devient torrent de montagne pendant l'adolescence, sage rivière pendant l'âge adulte, fleuve sombre durant la vieillesse, qui va se jeter dans l'océan pour un nouveau cycle. Comme dans *Ulysse*, les boissons et l'urine représentent la circulation vitale de l'eau dans le corps humain.

Rivière de la chair, elle représente les phénomènes du monde sensible (sensations, sons, lettres) sur lesquels agit la volonté masculine. En termes aristotéliens, c'est la Puissance dont HCE est l'Acte, la Matière dont HCE est la Forme. En tant qu'épouse, elle est aussi l'Eglise, épouse du Christ. Sur ses rives se tiennent d'ailleurs une pierre et un saule : Saint Pierre et Saint Paul !

Rivière de la parole, elle s'écoule interminablement en un flux vocal comparable à celui de Molly Bloom (dont le pot de chambre symbolisait l'oreille de l'artiste). La rationalité masculine détourne et censure cette parole spontanée pour la vouer à la communication sociale (en la ponctuant, en lui imposant syntaxe, orthographe et règles rigoureuses de grammaire). Aussi est-ce en rejetant la langue commune et en retournant puiser à même le flux de paroles de la chair que l'artiste, désireux d'échapper à la contrainte sociale, trouve son inspiration.

Rivière du livre, elle porte les feuilles de *Finnegans Wake*, noircies par son fils cadet Shem avec l'eau maternelle qu'il boit, transforme en encre puis urine en écriture, venant gonfler le flux dans lequel il s'abreuve. Dans ce livre, la rivière-rune s'écoule en mots, le dernier venant se boucler sur le premier pour un nouveau cycle, en charriant toutes les émotions, les frustrations et les souvenirs de sa vie, pour les présenter à l'autorité à laquelle elle s'adresse.

C'est dans ce fleuve - équivalent du voile de Maya dans la religion hindoue ou du fleuve du devenir d'Héraclite - que HCE vient s'abîmer, tel le soleil couchant. En ceci, *Finnegans Wake* marque la dernière étape de Joyce dans sa recherche de transcriptions des épiphanies, car la fête de l'Épiphanie, dans son aspect chrétien comme dans ses origines païennes, illustre justement cette rencontre du feu et de l'eau, du haut et du bas, l'un transfigurant l'autre et l'autre régénérant l'un. La transfiguration qui voit la métamorphose de l'eau en vin dans les épiphanies d'Osiris et de Dionysos, ainsi que lors des noces de Cana (dont la tradition a fixé l'anniversaire à la date de l'Épiphanie, comme d'ailleurs le baptême du Christ), apparaît dans *Finnegans Wake* comme le travail de brassage et de distillation qu'opère HCE avec l'eau de la rivière pour produire bières et whiskys. C'est aussi le travail littéraire de l'auteur du roman, personnifié par Shem, qui boit l'eau d'ALP pour pisser son texte. Quoi qu'il en soit, l'épiphanie en question est celle du feu du sujet traversant le flux de la vie, tel HCE se noyant dans ALP au crépuscule et resurgissant hors des flots à l'aurore.

Si HCE est 1, ALP est 0. Totalité cyclique ou néant illusoire, elle est à la fois Tout et Rien. L'individuation est donc une brèche dans le Tout ou la seule certitude au milieu du Rien ; dans tous les cas un va-et-vient obscène du 1 dans le 0 ! En conséquence, le couple HCE-ALP fait 10, nombre qui représente l'action du créateur à l'intérieur de sa création (les 10 commandements, les 10 sephiroth de la *Cabale*, les 10 doigts de l'artiste, etc.), que l'on retrouve dans les 10 coups de tonnerre qui éclatent dans *Finnegans Wake*. Quant à savoir qui, du 0 ou du 1, était là le premier, l'un n'existant que par rapport à l'autre, la question reste en suspens jusqu'à la fin du livre. Là, ALP rejoint le Père, la cause ineffable, incommensurable, de toute vie, le Nihil à la source de toute parole, le néant essentiel de l'être, antérieur au 0 et au 1.

L'œuf ou la poule ?

L'œuf est un symbole fréquent dans de nombreux mythes païens relatifs à la création du monde : l'unité se brise et tombe dans le multiple qui aspire à retrouver l'unité.

Selon les anciens Égyptiens, le dieu solaire Amon-Ré serait né d'un œuf. Amon en était la coquille, cachant Ré comme la parole cache la lumière du sens.

Chez les anciens Irlandais, l'œuf de serpent était au début et à la fin du cycle cosmique, à la fois vie et mort, totalité et néant.

Dans *Finnegans Wake*, HCE est comparé à Humpty-Dumpty, l'œuf arrogant qui finit par terre dans *Alice de l'autre côté du miroir* de Lewis Carroll. Cette chute de l'œuf HCE permet la naissance de ses enfants : Shem le jaune et Shaun le blanc.

Les oppositions binaires et mimétiques qui entretiennent le cauchemar de l'histoire s'incarnent dans les enfants d'HCE et ALP : leur fille Isabelle et ses deux frères, Shem et Shaun.

Isabelle est ALP à l'aube de la puberté. C'est aussi un petit nuage porté sur les épaules de son père le vent, et se reflétant dans sa mère la rivière. Elle va bientôt prendre la place de cette dernière dans son lit en faisant pipi en pluie. Le bruit des clapotis, ptpptptpt, rappelle le petit langage utilisé par Jonathan Swift dans son *Journal à Stella*. On devine que le petit langage de *Finnegans Wake* trouve sa source dans le pot de chambre de Molly Bloom. Isa est aussi la rivière Issy sur laquelle le révérend Dodgson, alias Lewis Carroll, promenait en barque les petites filles Liddell (dont Alice Pleasance Liddell qui servira de modèle à son héroïne). Elle est encore Isis, la sœur et épouse d'Osiris, Iseult pour qui Tristan trahira son roi, ou Israël puisque ALP représente l'Église Catholique. Elle rappelle le français "ici", donc le lieu, le chatoisement du monde sensible, l'espace qui cherche à séduire le temps pour le mettre à son service.

Tristan et Iseult

La plus célèbre des légendes celtiques reprend l'histoire plus ancienne des amours de Diarmaid et Grainné, épouse de Finn Mac Cool. Le chevalier Tristan, chargé par le roi Mark de Cornouailles de lui ramener sa fiancée, la blonde Iseult, en tombe amoureux après avoir bu un philtre magique. Après le mariage de Mark et Iseult, les amants prennent l'habitude de se retrouver dans un verger jusqu'au jour où le roi, dissimulé dans un arbre, les surprend. Tristan s'exile en Armorique où il connaît un sort funeste et meurt avant qu'Iseult ne puisse le rejoindre.

La blonde Iseult représente le soleil et Tristan la lune, qui doit faire l'amour au moins une fois par mois avec sa belle pour ne pas disparaître.

Dans *Finnegans Wake*, Tristan est confondu avec Tristram Shandy, le personnage de Laurence Sterne, ou Sir Armory Tristram, fondateur d'Howth Castle à l'embouchure de la Liffey.

Joyce déforme à plusieurs reprises l'expression "mild und leise" (doux et gentil), les premiers mots d'Isolde devant le corps sans vie de son amant dans l'opéra de Wagner.

Isabelle et son reflet dans le miroir (clin d'œil à Alice) sont deux jeunes filles distinctes (quelquefois Esther 'Stella' Johnson et Esther 'Vanessa' Vanhomrigh entre lesquelles balançait le cœur de Jonathan Swift ; quelquefois Joséphine et Marie-Louise, les deux épouses de Napoléon). Images de la duplicité féminine : il y a la "vraie" Isabelle et son apparence extérieure, l'énigme de la féminité et le mensonge permanent de la séduction par laquelle simultanément elle se révèle et se dissimule. L'artiste en quête de cette féminité dont Freud disait qu'elle était "la part la plus inaccessible de la personnalité dans les deux sexes" car antérieure à la verbalisation, privilégiera donc les non-dits et les sous-entendus du discours féminin.

On peut faire un parallèle entre la double Isabelle et Molly Bloom : la femme parle pour ne rien dire d'essentiel. Son flot de paroles jaillit et remplit l'espace pour s'écouter exister, mais aussi pour prendre la défense de ce monde d'apparences et de sa morale sexuelle. Derrière ce déluge de paroles mondaines se cache la féminité, sourde, muette et aveugle comme la Grande Mère primitive, comme un trou noir drainant toute lumière, comme un ovule attirant les spermatozoïdes ou comme le globe terrestre tournant sans fin sur lui-même, "saine pleine amoralité fertilisable fausse subtile limitée prudente indifférente" (Joyce à propos de Molly), "la chair qui toujours dit oui" : oui à la reproduction cyclique de la vie et de la mort, oui aux illusions de ce monde masquant le néant essentiel de l'être.

Ces illusions quant à elles constituent la face visible de la jeune fille et Joyce en souligne toutes les potentialités d'ironie et de subversion de la métaphysique masculine. Les phénomènes du monde sensible se donnent comme un langage de sensations dont les 28 *maggies*, couleurs, sons, odeurs, goûts, sont les lettres. Elles tournent et dansent autour du Grand Signifiant (Dieu, phallus) tout en annulant tout centre dans le jeu dionysiaque de la multiplicité et du devenir. Le phallus est le premier signe, celui qui donne sens aux autres signes. Il est le maître des lettres, mais il est lui-même produit et soutenu par les lettres. Elles l'invoquent et l'adorent comme le garant du sens alors qu'il ne serait rien sans elles qui lui donnent d'exister et qui peuvent aussi bien le tourner en dérision et le nier.

Le narrateur avoue son incapacité à mettre en mots l'envers du décor : de la bissextile (double et bisexuelle) Isabelle, il ne peut écrire que le côté "face" laissant l'autre dans l'ombre (pensez à Proust avec Albertine), aussi la jeune fille apparaît-elle à la fois comme la vierge et la putain, la muse et la tentatrice, Ariane et le Labyrinthe, la Marie de l'Annonciation et celle de l'Assomption, Marie Madeleine la repentante et la pécheresse, la blanche et la rouge. En effet, avant de devenir la rose ALP, Isabelle montre à la fois la pudeur blanche de la jeune pucelle et la rouge vivacité d'une gourgandine effrontée, surtout quand le rouge des premières règles l'arrache à la blanche innocence de l'enfance (la complémentarité blanc-rouge est fréquente dans le symbolisme hermétique, voyez par exemple les roses du jardin de la Reine dans *Alice aux Pays des Merveilles*).

Que les apparences cachent une vérité essentielle est le fondement de tout idéalisme. L'idée inverse, qu'il n'y a pas d'autre vérité que le monde sensible fonde le credo matérialiste. Ces deux tendances sont personnifiées respectivement en Shaun et Shem qui restent donc, l'un comme l'autre, chacun à sa façon, les dupes des illusions féminines.

Les deux frères d'Isabelle incarnent les forces contraires au cœur de l'homme, de l'histoire ou de l'écriture. Leur rivalité mimétique alimente tous les conflits, depuis Caïn et Abel jusqu'aux combats politiques et culturels de l'Irlande moderne. Leurs noms changent selon la situation : Jacob et Esaü, Napoléon et Wellington, Mick et Nick (Saint Michel l'archange et *Old Nick* le diable), etc. Mais ils gardent leurs caractéristiques antagonistes. Ils se battent pour la prédominance mais aucun des deux ne peut l'emporter sans admettre alors qu'il a besoin de son frère. Ils ne se réconcilient que pour se débarrasser du père puis pour recomposer une figure paternelle (étant chacun un aspect d'HCE, une hémisphère de son cerveau, ou une fesse de son séant). Séparément, aucun des deux n'égale HCE mais la préférence de la famille va à l'aîné Shaun, qui est le reflet de son père.

La troisième partie de *Finnegans Wake* est consacrée à Shaun, car c'est lui qui remplacera son père et deviendra un nouvel HCE. C'est une figure solaire, virile, expansive, belliqueuse. Pourtant, de son père il n'a conservé que l'extériorité : la force aveugle, la loi pétrifiée, la lettre sans le souffle de l'esprit. Ce n'est jamais que le porteur d'une parole, d'une lumière ou d'une autorité qui n'émane pas de lui. Aussi est-il comparé à Hermès,

le messager des dieux, ou à Jésus, le Verbe de Dieu, ou à Saint Michel, le glaive de Dieu, ou encore à la Lune, au Pape, à un postier, à Saint Patrick. Dans la cité, c'est un bourgeois, moral, borné, économe, bigot, respectueux de l'ordre. Il reproduit les structures sociales sans chercher à les comprendre ou les remettre en question. C'est une pierre, et sur cette pierre le conformisme peut bâtir sa société.

Saint Patrick (385-461)

Évangéliste et saint patron de l'Irlande, son histoire se confond avec la légende. Capturé par des pirates et vendu comme esclave en Irlande, le jeune adolescent chrétien Maewyn Succat garda les moutons pendant six ans avant de parvenir à s'échapper vers la Gaule. Mais, ayant entendu dans une vision les Irlandais le rappeler, il revint en Irlande en 432 pour évangéliser et se faire ordonner évêque sous le nom de Patricius, Pádraig en gaélique. A Rock Cashel, il aurait eu l'idée de prendre un *shamrock*, petit trèfle irlandais, pour expliquer la Trinité. Patrick convertit plusieurs rois et avec eux leurs sujets, malgré l'opposition des druides. En 445 il aurait fondé l'église d'Armagh, future capitale religieuse de l'Irlande.

Le christianisme irlandais, dont Saint Patrick est considéré comme le fondateur, réussit son implantation en détournant à son profit les lieux sacrés et les symboles du paganisme, voire en conservant certains rituels païens, au moins jusqu'à l'invasion anglaise. Les monastères irlandais essaieront leur savoir sur toute l'Europe durant le Haut Moyen Âge.

Le facteur Shaun-the-Post est chargé de délivrer la lettre écrite par son frère et inspirée par sa mère. Au gré des métaphores, il devient le papier, porteur des mots, ou le signifiant (*shown* : montré) porteur du sens. Il a beau plastronner et attirer à lui les filles (les lettres), il commence à prendre conscience de sa vacuité : sans le sens, l'esprit ou l'inspiration créatrice, il n'est qu'une coquille vide, un orateur aphone, une lettre morte, un tonneau percé ballotté sur les flots de l'écriture dont il n'est pas la source. Ce qui lui manque pour être le Verbe en gloire, c'est le souffle de l'Esprit. Ce qui lui manque pour être un homme complet comme HCE, c'est la part maudite personnifiée par son frère.

Thoth

Le mercuriel Shaun-the-Post est associé à Thoth, le dieu babouin ou à tête d'ibis, l'équivalent égyptien d'Hermès. Considéré comme la bouche du grand dieu-soleil Amon-Ré, il est chargé de délivrer sa parole, mise en forme par Horus. Thoth est la lune, née d'une humeur mélancolique de Ré, il porte la lumière solaire dans la nuit. On retrouve dans l'écriture qu'il offrit aux hommes ce rôle de messager : Thoth, qui préside à la pesée des âmes défuntés, est d'ailleurs considéré comme l'auteur du *Livre des Morts*.

Le cadet Shem est l'artiste, l'insoumis, l'exilé. C'est l'écrivain James Joyce (James est l'équivalent de Jacques en français, Jacob en hébreu, Sheamus en gaélique). Refusant l'ordre, l'idéalisme, la religion, le détournement social et utilitaire de la parole, il s'insurge comme Lucifer et accepte la chute dans la matière. Pour lui, la figure paternelle est responsable de la répression sociale, c'est la cible à abattre : il se veut l'ennemi de toute autorité. Si la puissance est une érection (Shaun), l'exil de Shem est une débandade ! Il prétend retrouver l'inspiration aux sources de la parole et des sensations, comme le saule s'abreuvant à la rivière. Contre l'idéalisme, il affirme son matérialisme, s'intéresse à l'alchimie ou se complaît dans l'obscénité : ce putois puant n'est-il pas l'auteur d'*Ulysse* ? Pour lui, la parole vient de l'écriture (c'est-à-dire d'éléments sensibles : signes et sons) qui n'est jamais qu'une sécrétion (c'est d'ailleurs en souillant ses draps qu'il écrit la lettre !). Selon les normes sociales, Shem est un raté, un marginal, un nuisible, tout le contraire de son frère.

Non serviam !

C'est le cri attribué à Lucifer, le chef des anges rebelles dont l'insubordination provoqua la chute. Le "porteur de lumière", quatrième et plus bel archange, projeté au cœur de la Terre, garderait encore une parcelle de la lumière divine, aussi est-il souvent invoqué par les alchimistes et ceux qui cherchent la vérité en se tournant vers la matière plutôt que vers les cieux. D'ailleurs "ce qui est en haut est comme ce qui est en bas" dit *La Table d'Emeraude* d'Hermès Trimégiste (Thoth) taillée, comme le Saint Graal, dans l'émeraude qui s'est détachée du front de Lucifer lorsqu'il fut précipité aux enfers par Saint Michel. Déjà dans *Ulysse*, Joyce associait le joyau de Lucifer à sa patrie, l'île d'émeraude.

Shem n'est pas un homme mais un nom (*shem* en hébreu), le nom qui nomme et nie la chose nommée : il est *noman*, *no-man*, personne, négation absolue : nom et non ! En tant que Shem-the-Penman, il produit du sens (*sem*, sémantique), écrit la lettre, souffle l'esprit, et ainsi remplit Shaun, comme l'Esprit-Saint inspire le Verbe. Seulement voilà : timide et pervers, il bredouille, bafouille et bégaye, et le beau langage de Shaun est tout salopé par ses lapsus et ses calembours. Le sens s'en trouve démultiplié, désintégré, disséminé en une myriade de significations nouvelles qui débordent le sens commun auquel Shaun reste attaché. Pour ce dernier, le sens est une idée contenue, voire cachée, dans la lettre (hermétisme, idéalisme), tandis que pour Shem, le sens est à même les sons, les rythmes, la matérialité de l'écriture et de ses accidents.

Si Shem est un Judas vis-à-vis de Jésus-Shaun, c'est aussi parce qu'il a regardé à travers le judas ou le trou de la serrure de la porte de la chambre parentale. Ce qu'il vit (ses parents en plein coït) lui sembla une violence terrible infligée par son père à sa mère et dont la bataille de Waterloo rend compte au premier chapitre. Surpris par son père qui laisse tonner sa colère, le misérable voyeur va se terrer dans la cave. Transi de peur, il se pisse dessus et produit ainsi une œuvre littéraire pour révéler à Shaun la scène monstrueuse dont il fut spectateur. Shaun, le signifiant, se voit obligé de porter cette "écrichiure" secrétée par son frère, qui provoque la haine des bigots contre le puant Shem, contraint de s'exiler en France. L'innocent Shaun, Verbe et Sauveur, comprend alors sa mission comme la nécessité de purifier et transfigurer par l'écriture tout ce que son frère lui inspire de sale et d'indigne (cette inspiration, souffle de l'Esprit, est donc de l'ordre du pet, de l'urine, du gaz de compost ou du babillage puéril, c'est la dimension charnelle et phonétique de la parole).

Ligués contre leur père que l'un veut supprimer et l'autre remplacer, les deux frères participent à son sacrifice et représentent ainsi les deux moments du sacré : Shem (*shame*) accepte la honte du crime et la souillure de la faute dans un mouvement de chute et d'exil ; Shaun (*schön*) récupère la gloire et la Rédemption, dans un mouvement d'affirmation et d'érection. Il en découle deux conceptions de la souveraineté : celle de Shaun, maîtrise apollinienne de soi, clarté du langage, discipline ascétique, sens de la tragédie ; et celle de Shem, abandon au flux dionysiaque de la vie, ouverture à l'être, pouffement de rire devant la comédie universelle. Shem-Joyce ne met pas en mots seulement la féminité mais aussi les tabous de l'obscénité et du sacrifice sur le refoulement desquels est fondé l'ordre social des Shaun.

Shem représente le processus charnel, pulsionnel, de la signification, c'est-à-dire de la mise en mots, en signifiants, en Shaun. Or Shaun veut refouler cette origine corporelle et donc obscène de la parole qu'il porte, quitte à étouffer sa multiplicité sémantique en imposant l'unité. La sensualité plurielle du langage lui est insupportable puisqu'elle le déborde et nie son autorité, de même que l'unité est insupportable à Shem qui la ressent comme une violence idéaliste. Chacun des deux frères se considère comme le vrai sujet, capable de remplacer HCE : Shaun est un "je" substantiel et axial, Shem un "jeu" multiple et décentré. Joyce donne sa préférence à l'artiste Shem, multiplicité et dissémination, par opposition à l'ordre social qui choisira toujours le viril Shaun, mais il ne désintègre pas pour autant le sujet : avec la distance de l'ironie, le "je" revient dans le "jeu" qui déborde le "je", tour à tour se marquant et s'effaçant pour réapparaître ailleurs et autre. Cette ironie ne s'appuie sur aucune stabilité mais joue comme "hesitancy" dans les mots mêmes, brouillage humoristique des significations, décalage sans cesse recommencé qui déjoue tout centre et toute sécurité.

L'incompréhension entre les deux frères provient en partie de la différence dans leur approche du monde sensible : Shaun est tout œil, Shem tout oreille (donc l'un est aussi sourd que l'autre est aveugle !). L'un personnifie l'objectivité et l'extériorité mondaine, l'autre la subjectivité et l'intériorité charnelle. En privilégiant la vue, Shaun s'aliène à une représentation du monde de type scientifique : les phénomènes sont avant tout des choses qui s'offrent à l'arraisonnement de l'homme. En conséquence, il jauge tout à l'aune d'une mesure rationnelle et spatiale, y compris le temps qu'il considère comme une dimension de l'espace. Le sujet parlant est réduit à l'unité organique de l'individu, et le père à la figure phallique de l'autorité. A l'inverse, Shem est quasiment aveugle, comme Joyce, et ne connaît le monde que par l'ouïe. Là où Shaun est maîtrise, Shem est trahison : son approche poétique lui fait détourner, saboter et corrompre toute représentation du monde et tout discours rationnel, décevant ainsi tous les espoirs que Shaun prétend avoir placés dans ses dons littéraires (Stanislaus Joyce formulait les mêmes griefs à l'encontre de son frère).

Il en découle deux approches radicalement opposées de Dieu : Shaun privilégie la vue et donc l'ordre de la représentation dans lequel Dieu occupe la place de référent suprême, signifiant absolu, symbolisé par un phallus inamovible éjaculant son verbe créateur. Au contraire, Shem privilégie l'ouïe et ne connaît le monde que par les sensations sonores qui l'affectent dans sa nuit intérieure. Par conséquent, il ne voit Dieu nulle part et ne peut se représenter le Père autrement que comme néant, symbolisé par un anus émettant un brouhaha qui constitue le bruit de fond de l'existence. Verbe et Souffle de l'Esprit, Shaun et Shem sont donc aussi

respectivement sperme et pet ! Même quand il écoute, Shaun reste aliéné au signe et donc à la représentation garantie par le Dieu des croyants. Même quand il regarde, Shem ne voit qu'effet de la parole donatrice du Père. Pour Shaun, le monde existe comme chose en-soi posée dans sa concrétude en face d'un spectateur lui-même objectivé. Pour Shem, le monde n'est que déploiement phénoménologique en perpétuelle donation dans l'immanence et la confusion. Leurs conceptions respectives du Père se retrouvent donc dans leurs conceptions du sujet.

Shaun est païen (y compris sous vernis chrétien) et Shem juif ; Shaun la foi et Shem la charité ; Shaun l'extériorité du corps mondain et Shem l'intériorité de la chair vivante ; Shaun le tonneau et Shem la bière ; Shaun la partie supérieure du corps et Shem la partie inférieure ; Shaun la pierre et Shem le saule sur les rives d'ALP. N'existant que l'un avec l'autre, comme le couple loi/transgression, ils se réconcilient parfois en acceptant le vide qui les sépare : on obtient alors une trinité masculine qui recompose un homme complet, HCE. Ainsi au chapitre 6, leur sœur Marge leur adjoint un "Antoine insaisissable". Cette troisième personne insaisissable produite par la marge (l'ironie féminine par rapport au phallus), m'évoque l'homme au mackintosh dans *Ulysse*, dans lequel je reconnais le Père (Dieu, Shakespeare, Joyce) : encore la paternité comme "vide, incertitude, improbabilité" ; ou la paternité de l'auteur sur son œuvre, l'ironie de l'artiste, le vide autour duquel s'articule le sens, la tache aveugle qui permet la vision, le silence au cœur de la parole poétique, le Dieu ineffable, le *Tao* chinois, etc.

Les trois soldats et les deux jeunes filles, témoins/acteurs de la scène scabreuse mal définie qui entraînera la chute sociale d'HCE, forment le nombre 32 qui représente la chute des corps en pieds par seconde, mais aussi la régression du 3 vers le 2, du principe trinitaire créateur vers le dualisme fratricide et stérile de la rivalité mimétique. Si le cauchemar de l'histoire se poursuit de l'opposition des contraires et de leur conjonction, en une dialectique binaire, peut-être est-ce en l'élevant au trinitaire que l'on pourrait y échapper : c'est-à-dire en acceptant l'autre dans sa différence. Ce qui n'est possible qu'en occupant une troisième place de surplomb, en incluant le tiers traditionnellement exclu. Alors l'individuation ne serait plus une simple construction mimétique du moi en face de l'autre adoré/détesté, mais une tension interne dont la Trinité offrirait le meilleur modèle : être simultanément moi, l'autre et un tiers exclu valant pour la différence infranchissable : le Père comme transcendance qui vient "trouer" l'espace et l'ouvrir à la communication avec l'autre pour échapper à l'ordre du même (cf. l'épisode de Babel) ; Père dont on verra plus loin qu'il est symbolisé par un trou entre deux fesses...

Il faut être 3 pour être infiniment 1. De même dans le langage, *je* n'existe qu'en face de *tu*, et *je* et *tu* ne communiquent que dans l'exclusion d'un *il* (le tiers exclu), la trinité *je-tu/il* ne pouvant se développer finalement elle-même comme présence que par rapport à l'absence, au néant, quatrième terme sous-entendu dans cette triplicité. Je dis "tiers exclu" car c'est le sacrifié, celui dont le Christ dit qu'on l'a rejeté et qu'il est devenu la pierre d'achoppement. C'est ce sacrifice du bouc émissaire qui fonde le langage et la communauté. La trinité *je-tu/il* ainsi constituée est la manifestation du sujet complet de l'individuation, HCE, n'existant en dernière analyse que par rapport au non-existant, au néant, ce Père auquel retourne ALP à la fin du roman. (De même dans la théologie, la Trinité est la face manifestée de Dieu, l'autre face étant l'Ineffable caché en Lui-même, l'*En-Sof* des cabalistes, le *Deus absconditus* auquel songeait Stephen).

L'opposition des frères s'avère donc le processus dialectique nécessaire à toute création. Aussi comprennent-ils quelquefois qu'ils sont complices dans leur rivalité, comme les deux temps d'un cycle ou les deux faces de la personnalité clivée d'HCE. Cette conjonction des contradictoires est illustrée par le combat de l'archange Michel contre le démon, surnommé *Old Nick* en Angleterre. Dans la course nocturne des corps célestes, Lucifer est assimilé à la première étoile qui descend vers l'horizon, et Michel, ici équivalent du Christ, à la première levée dans le ciel du soir. Il apparaît alors évident que l'une va devenir l'autre, Michel-Shaun va prendre la place de Nick-Shem ; et par extension Lucifer, le premier tombé, va se métamorphoser en Jésus, le premier-né de la nuit de Noël. Il s'agit là, au plan symbolique, du procès de transfiguration par lequel toute mort prépare une renaissance, toute chute participe à une rédemption.

Giordano Bruno (dit le Nolain) dont le nom subit de nombreuses déformations dans *Finnegans Wake*, et Nicolas de Cues, sont évoqués comme les penseurs de la réunion des contraires. Shaun est le blanc et Shem le jaune de l'œuf Humpty-Dumpty, c'est-à-dire HCE, l'argent et l'or des armes vaticanes, le mercure et le soufre de l'alchimie. Le combat puis la fusion des deux frères est le *solvo et coagula*, l'opération alchimique du livre, qui détruit le langage traditionnel dans l'espoir d'en retrouver la racine, la source d'eau vive du Verbe, qui jaillira dans une nouvelle parole vivante et vivifiante.

Nicolas de Cues (1401-1464)

Peut-être le plus grand penseur du 15^{ème} siècle, Nicolas de Cues vit à la jonction entre Moyen Age et Renaissance. Son mysticisme, faisant un large usage de la théologie négative, place Dieu dans un "nuage d'inconnaissance". La coïncidence en Dieu des des contradictoires est incompréhensible pour la raison qui doit céder la place à une "docte ignorance".

Giordano Bruno (1548-1600)

Humaniste italien et dominicain né à Nola, près de Naples. A la suite de deux procès en hérésie, il préfère quitter l'Italie. S'installant à Genève, il doit finalement fuir la terreur calviniste. Il enseigne à Toulouse et Paris, voyage en Angleterre où il subit des pressions des anglicans. A cause des guerres de religion, il quitte la France pour les états allemands où les luthériens l'excommunient. Il déambule quelque temps en Europe centrale puis s'installe à Venise où son protecteur finit par le livrer à l'Inquisition.

Auteur d'une pièce satyrique, d'ouvrages de science (*L'Infini* et *Les Fureurs Héroïques*), il défend la rupture de Copernic avec le géocentrisme mais rejette son héliocentrisme et prétend que les étoiles sont d'autres soleils comparables au nôtre dans un univers qui serait infini et n'aurait aucun centre. Dieu ne lui semble pas ailleurs que dans l'unité du cosmos, mais cette unité, ouverte puisque infinie, implique une vertigineuse multiplication des mondes et des possibles.

Le Nolain recherche ensuite dans l'alchimie les mystères de l'attraction universelle. Il réfute le christianisme comme superstition mais défend l'institution catholique. Pour ses atroces hérésies, il est atrocement brûlé à Rome, sur le Campo dei Fiori, le 17 février 1600.

Penseur de la coïncidence des contraires, sa devise était : "In tristitia hilaris hilaritate tristis".

L'homme nouveau dont on attend la surrection ne serait pas seulement un Shaun singeant l'extériorité de la Loi paternelle et se posant comme le défenseur du maternel, mais inclurait une figure de négation (Shem) et la conscience de la paternité comme incomplétude fondamentale (acceptation de la castration dirait la psychanalyse, ou fêlure d'un sujet toujours clivé). Un et trine : à la fois la Loi, le péché et la grâce, puisque selon Saint Paul dans *l'Épître aux Romains*, seule la grâce, conséquence de la mort au monde et de la Résurrection, permet d'abolir la contrainte mortifère de la Loi écrite et de réaliser la vraie Loi vivante du Père : c'est toute l'ironie de *Finnegans Wake* qui renvoie dos à dos tous les couples d'opposés : unité/multiplicité, idéalisme/matérialisme, capitalisme/socialisme, loi/péché, etc.

Pour Joyce, les mythes les plus nobles font écho aux plus viles servitudes. Aussi peut-on voir dans la rivalité des deux frères une image plus obscène : Shem en pénis urinant et Shaun en phallus (*jones* en argot anglais) turgescents mais stériles. Puisque l'urine symbolise la parole, le phénix attendu serait un Shaun aussi prolifique que Shem, une écriture débordante de sens, une fontaine de jouvence littéraire ! Mais il serait aussi un Shem aussi confiant que Shaun, un artiste qui ne maudirait plus la vie, un rebelle qui reviendrait au Père comme le fils prodigue. Bref, le Christ lui-même, la Parole incarnée, à la double nature divine et humaine, et dont le flanc percé laisse jaillir l'eau avec le sang. Et Shaun, acceptant l'afflux de Shem en lui, pourra enfin bander et éjaculer sa parole en faisant jouir les lettres (produisant ainsi un nouveau flux, donc à nouveau Shem, qui en se solidifiant en un texte, donc un déchet, redevient Shaun, etc.)

Toute l'histoire peut aussi se ramener à une farce infantile pipi-caca. "Nous sommes nés entre les fèces et l'urine" disait Saint Augustin. L'obscénité de *Finnegans Wake* rappelle celle d'*Ulysse* puisqu'il s'agit toujours d'en finir avec l'idéalisme, l'inhumain, en dévoilant les réalités de notre condition. La merde est assimilée à la semence, l'une et l'autre représentant la productivité masculine, créatrice de formes solides. L'urine, depuis les derniers chapitres d'*Ulysse*, symbolise le cours cyclique de la vie, le flot de paroles de la chair, la mélodie sexuelle féminine. De même que l'organisme est traversé par les liquides sans agir dessus mais transforme les matières solides en excréments, la femme participe passivement à l'œuvre de la nature tandis que l'homme transforme activement la nature pour produire la culture.

L'homme bâtit les structures solides (et répressives) où les femmes viennent habiter et reproduire l'espèce (souvenez-vous des symboles liés aux épisodes d'*Ulysse* : à l'homme les organes du corps, à la femme le sang qui l'irrigue). Répétons-le avec les termes d'Aristote, qui a fortement marqué par l'intermédiaire de Saint Thomas d'Aquin l'esprit de Joyce : le principe féminin est la Matière, réceptacle de toutes les formes en puissance de devenir, et le principe masculin est la Forme. La Matière est tout, sans limites, sans individualité séparée (sauf plurielles : les plurabelles, multiples facettes d'une non-personnalité), pure immanence, non-sens, tant que la

Forme ne l'a pas modelée, in-formée. L'individuation est la pénétration de la Matière (ALP) par la Forme (HCE) : la conscience de soi (HCE) se découvre dans la culpabilité de la chute dans le monde sensible (ALP). La faute sans conscience (ALP) et la conscience de la faute (HCE) font avancer la civilisation depuis le péché originel : *felix culpa !*

Il en va de même du langage. Le flux jaillissant et indifférencié de la parole doit être canalisé par des lois syntaxiques rigides pour permettre la communication. Dans *Finnegans Wake*, Shem compte sur l'élément liquide de la parole pour déborder les formes solides du langage de Shaun. L'idéaliste et le matérialiste défendent chacun, comme unique réalité, un pôle de la création, sans comprendre leur interaction : mère ou père, fond ou forme, multiplicité ou unité, charité ou justice, ...liquide ou solide. Ils se réconcilient en se rappelant qu'ils sont sortis du même trou (c'est-à-dire de Dieu le Père qui fait office, comme nous le verrons plus bas, de trou entre les cuisses de la mère. Comme le fait remarquer Brenda Maddox, Joyce confondait volontiers les orifices ! Mais Freud a montré que l'inconscient opérait la même confusion).

Avec tout ça, le texte ressemble à un égout, compost de tous les textes du passé, intertextualité en décomposition, fosse commune dont s'échappent gaz fétides et feux-follets de sens. Mais ces émanations issues de la putréfaction des siècles peuvent aussi s'entendre comme les voix des morts, les échos des batailles d'hier, les plaintes des dieux enfuis, l'appel de l'être. Encore faut-il pour l'entendre avoir l'oreille de Shem, et comprendre que l'humus n'est pas seulement pourriture mais catalyseur et foyer d'une vie nouvelle. Et d'un nouveau sujet : "sum", non plus un petit ego particulier mais une somme de voix multiples, montant de la chair, de la mémoire et de toute l'histoire, et recueillies dans une voix qui canalise la multitude en un faisceau unique.

Le roman est donc ce carré de fumier qui représente autant le psychisme du rêveur que l'Irlande et le monde entier. C'est aussi un champ de bataille, des toilettes publiques ou un ragoût irlandais ! C'est surtout le dépôt d'ordures à côté de la taverne de Chapelizod, décharge dont Kate, la vieille serveuse, a les clés (qui sont aussi celles des toilettes derrière l'auberge, et du musée-cloaque au pied de la colonne-phallus du mémorial Wellington). Ces clés rappellent celles de Saint Pierre, ce qui fait de Kate l'Eglise *Kate*-holique, chargée de veiller sur le monde, c'est-à-dire le carré d'ordures ! C'est dans ce compost nauséabond qu'œuvre Belinda la poule - *kate kate kate* - qui extrait des détritiques des bribes de la lettre d'ALP et la recompose n'importe comment. Kate est un avatar d'ALP en vieille bigote et superstitieuse, moustachue et un peu sorcière. Son association avec Lilith suggère qu'elle a eu une aventure avec Adam-HCE avant qu'il ne connaisse Eve-ALP.

Quant à Jo Sackerson, l'homme à tout faire qui travaille dans la cave du cabaret, il incarne HCE au plus bas de l'échelle sociale, pauvre comme Job. C'est un rustre, resté profondément païen (Saxon), noir à cause du charbon qu'il porte (association possible avec Shem), qui officie aussi comme vigile de nuit (alors plutôt Shaun), et représente une espèce de menace nocturne imprécise pour HCE (un témoin de sa faute, un amant d'ALP ?). Barbu avec un bandeau sur l'œil (comme Joyce), il ressemble à un ancêtre d'HCE, viking, barbare ou pirate. Jo peut être le diminutif de Jonathan, donc Swift, ou de *jones*, pénis en argot, et donc les pulsions libidinales d'HCE. Ou alors le diminutif de John, prénom du père de Joyce. Auquel cas, Jo serait l'élément paternel de la trinité HCE, à savoir le trou ! Et si le trou en question est bien le Père, et si Joyce est le père du récit, alors Jo n'est-il pas tout simplement Joyce lui-même ? HCE se demande si Jo n'a pas couché avec ALP et s'il n'est pas, par conséquent, le père de ses enfants : toujours le mystère de la paternité...

Le cabaret tient par quatre piliers qui seront juges au procès d'HCE à *Four Courts*, et prénommés comme les quatre piliers de l'*Évangile* : Matthieu, Marc, Luc et Jean (concentrés en "Mamalujo"). Ces quatre-là représentent entre autres les points cardinaux, les saisons, les églises chrétiennes (catholique, orthodoxes grecques et russes, et protestante), et les montants du lit du rêveur. Ils encadrent et arraisonnent le texte pour tenter d'en extraire une interprétation "carrée", mais ça relève de la quadrature du cercle !

L'auberge reçoit 12 clients, Irlandais typiques et philosophes de comptoir, mois de l'année solaire, constellations du zodiaque, jurés au procès d'HCE puis apôtres de son message aux nations. Ces 12 poivrots, dénommés Murphy (morpions polymorphes de Morphée, le dieu du sommeil, accrochés au buisson pubien, ou ardent, d'HCE), réclament de bonnes histoires à l'aubergiste et colportent les ragots. Ce sont également les 12 lecteurs de Joyce, auteurs en 1929 de *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*.

Dans la rue jouent les 28 amies d'Isabelle, les *maggies*, gouttes d'eau, clochettes, nénuphars, insectes, fées ou fleurs, qui chantent et dansent le texte même de *Finnegans Wake*, dont elles sont les lettres : leur ronde dessine un O, le trou du Père. Elles sont les 26 lettres de l'ALPhabet plus *ph* (vent, flatulence, ou philosophie) et *th* (pluie, miction, ou théologie). Isabelle est la 28ème, et la 29ème sa sœur bissextile, non pas une année sur quatre mais plutôt une semaine sur quatre, pendant ses règles.

Il y a peu de personnages dans le roman qui ne soient pas d'une façon ou d'une autre les avatars de HCE, ALP, Shem et Shaun, Isabelle et sa sœur, Joe, Kate, les 4 juges, les 12 clients et les 28 maggies. Il faut toutefois ajouter à cette liste : Tristan, qui représente l'union de Shem et Shaun en remplaçant du roi Marc (HCE) ; Patrick, également union des deux frères ; Tom, Dick et Harry, les 3 soldats qui sont les 3 hypostases de la trinité ou les parties génitales d'HCE, et qui s'opposent à lui comme la dispersion s'oppose à l'union. Une multitude de noms propres sème la confusion dans l'esprit du lecteur qui craint ne pas posséder la culture suffisante pour tout saisir ! Or la plupart de ces noms obéissent à des règles simples : les noms triples ayant pour initiales H, C et E désignent évidemment le personnage principal du roman, et les noms triples en A, L et P son épouse. Les couples de noms féminins évoquant une pucelle et une dévergondée désignent Isabelle et son reflet. Les couples de noms masculins évoquant des antithèses (Tristophe et Hilare) désignent les deux frères. Les noms doubles séparés par O' ou Mac (Persse O'Reilly, Finn MacCool) désignent HCE en trinité contenant Shem et Shaun réunis par le trou du Père. Les couples de noms ayant pour initiales A et O font allusion au Verbe créateur, alpha et oméga (le O pouvant être remplacé par un W dessinant l'oméga grec, voire un E pour la même raison, ou encore un Z, dernière lettre de l'alphabet latin !). Enfin, d'autres noms sont des mots-valises contenant des noms d'écrivains, de personnages littéraires ou d'hommes illustres, mais derrière lesquels se dissimulent toujours HCE, ALP, etc.

Tous ces personnages apparaissent dans le rêve du dormeur (Finnegan) et représentent les facettes de sa personnalité : sa part masculine, une et trine (HCE), clivée entre la honte (Shem) et l'orgueil (Shaun), et percée de néant (le O entre Persse et Reilly) ; sa part féminine, c'est-à-dire sa chair (ALP), mélange de pudeur (Isa) et de désirs charnels (Iseult) ; sa rationalité calculatrice (Mamalujo) ; son entendement (les 12 clients sont les 12 catégories kantienne !) ; les lettres de son langage (les 28 *maggies*) ; et des atavismes profondément enfouis : le cerveau reptilien (Jo) et les peurs superstitieuses (Kate). Autant de voix qu'une séance spirite, au chapitre 15, fera remonter du corps du géant vert gisant dans le paysage irlandais. Le soleil de sa conscience s'est éteint avec le sommeil, mais une étincelle enfouie au plus profond du cauchemar a allumé une lumière intérieure qui va s'amplifier jusqu'à dissoudre les obscurités de son âme et transfigurer toutes ses hontes et peurs inconscientes. Evidemment le dormeur peut personnifier Dieu Lui-même : un et trine, à la fois transcendance (le trou), Verbe (Shaun) et souffle de l'Esprit (Shem), circonscrivant sa création (ALP) autant virginale (Marie) que pécheresse (Eve, Marie-Madeleine), apportant sa bonne nouvelle par l'intermédiaire des 4 évangélistes, des 12 apôtres, des 28 lettres de l'alphabet, du Pape (Jo) et de l'Eglise (Kate).

Enfin, *wake* signifie trace, sillage, donc la voix ou l'écriture. Alors la rivière ALP représente le flux vocal ou le flux d'encre, dont les maggies sont les 28 lettres, et Isa le babillage a-signifiant qui est la matrice phonétique que le processus de signification devra violenter et ponctuer. Shem représente l'ensemble des affects et des pulsions qui s'expriment ; Shaun est le signifiant ; le trou est le hiatus du sens insaisissable qui les unit et les sépare. Quant à HCE, il est tour à tour sujet d'énonciation et sujet d'énoncé, donc signifié. En tant que signifié il est à la fois présenté et supprimé par le signifiant qui le désigne, d'où son sacrifice perpétuellement rejoué.



Révisons tout cela avec la note en bas de page au chapitre X, où les personnages nous sont présentés en sigles géométriques. C'est ainsi que Joyce figurait dans ses brouillons la famille Gribouillis :



Le premier sigle représente HCE, ici en pont sur la Liffey, arc-en-ciel, bosses de chameau, sourcils ou porte-jarretelles. La figure apparaît plusieurs fois dans la première partie de *Finnegans Wake*, dans quatre positions différentes. Nous l'analyserons plus loin comme symbole trinitaire.

Ensuite vient ALP, la lettre *delta* évoque le delta du Nil ou le pubis féminin. C'est la quatrième lettre de l'alphabet grec et le 4 symbolise la matière. Elle correspond au *daleth* hébreux qui signifie porte. En triangle, elle a trois côtés, soit 1+1+1, raison pour laquelle ALP a 111 enfants.

Le T renversé est Isabelle, ou Iseult, qui pousse Tristan à la chute. Petit nuage, Isabelle verse le thé en pleurant ou en urinant. Une phrase souvent déformée dans *Finnegans Wake*, "like two peas in a Porter pot", illustre la similitude des deux sœurs, ou la double Isabelle sur son pot de chambre.

D'après moi la croix est Mamalujo, c'est-à-dire les quatre évangélistes, ou seulement John, le quatrième. Dans les carnets de Joyce, Jo était représenté par un serpent, symbole de la terre, le quatrième élément. Le carré est Kate qui garde le carré d'ordures, c'est-à-dire l'Eglise ou le monde. L'avant-dernier sigle est Shaun, soit le sigle d'ALP sans sa base, image d'une vague à la surface de la rivière, chargée de porter la lettre de sa mère. Le dernier sigle est Shem, semblable au sigle du père mais sans le trait du milieu, le sexe, pour souligner son manque de virilité. (En fait, les sigles désignant les frères sont probablement les initiales de Caïn et Abel. Dans ses carnets Joyce fusionnait leurs deux sigles pour désigner l'union des deux frères en Tristan, *tree-stone*).



La structure du livre s'inspire du système de Giambattista Vico, que Joyce récupère non parce qu'il y voit une vérité scientifique, mais parce qu'il y trouve l'écho des conceptions cycliques et ternaires communes à de nombreux mythes. Ce système auquel il a eu accès par l'intermédiaire des commentaires de Jules Michelet et Edgar Quinet, il va le repenser avec l'apport des travaux de Lévy-Bruhl sur la psychologie primitive, puis y intégrer des conceptions de Giordano Bruno et Nicolas de Cues, le tout fournissant un schéma commode pour son roman, "*a commodius vicus of recirculation*".

Giambattista Vico (1668-1744)

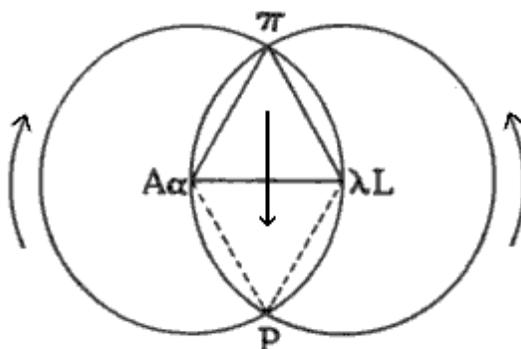
Philosophe italien, auteur de *La science nouvelle*, ouvrage dans lequel l'histoire est présentée comme un processus cyclique répétant sans fin l'enchaînement de trois âges : l'âge religieux, l'âge héroïque et l'âge humain.

Après le déluge, le retrait des eaux entraînant des orages, les fils de Noé, Sem, Sham et Japhet, et leur descendance, se terrent dans les cavernes pour échapper à la colère des cieux qu'ils attribuent à des dieux terrifiants : c'est l'âge religieux (ou théocratique). Quand, après quelques siècles, les conditions météorologiques s'apaisent, les plus courageux descendent dans les vallées fonder des cités et pratiquer l'agriculture, utilisant les plus faibles comme main-d'œuvre : c'est l'âge héroïque (ou aristocratique). Enfin les progrès de la civilisation poussent les exploités à réclamer des droits égaux : c'est l'âge humain (ou démocratique). Suit le ricorso, une courte période de catastrophes, déluge, anarchie ou invasion, et tout recommence, les cycles s'enchaînant à l'intérieur de cycles plus amples.

D'après Vico, le tonnerre aurait été interprété par les premiers hommes comme la voix de Dieu et ils auraient appris à parler en tentant d'imiter le bruit de la foudre. Les dix mots de 100 lettres éparpillés dans *Finnegans Wake* (en fait neuf de 100 lettres et un de 101 lettres, soit un total de 1001 lettres, comme *Les Mille et Une Nuits*) représenteraient donc la matrice primitive du langage humain, le cri primal adressé au Père.

Dans *Finnegans Wake*, le cycle de l'eau sert de support aux cycles de Vico : après le déluge, le monde connaît un instant de répit et d'harmonie. L'arc-en-ciel d'alliance se dessine avec la vapeur d'eau, les 28 gouttes-lettres harmonieusement distribuées en 7 couleurs par la lumière solaire. La rivière commence son long périple, du petit torrent des montagnes jusqu'au vieux fleuve nauséabond. Mais crac boum patatra : le tonnerre déchire les cieux, entraînant la chute de l'homme. C'est aussi un pet divin qui vient souffler l'esprit sur les eaux, terrorisant HCE qui en fait sous lui ! Les créations d'HCE proviennent donc de sa culpabilité devant la colère céleste : c'est l'âge des dieux. A moins que ce ne soient les enfants qui tuent le père pour prendre sa place. Mais la place est chère et la lutte fratricide commence, le cauchemar de l'histoire, plein de bruit et de fureur : c'est l'âge des héros. Finalement les frères ennemis s'unissent et cherchent une jeune femme pour un nouveau cycle : c'est l'âge des hommes. Et tandis que la vieille rivière va se jeter dans les bras de son père l'océan, le petit nuage Isabelle pisse en pluie. C'est le ricorso-déluge et c'est reparti pour un tour : "*the seim anew*".

Pour mieux comprendre tout cela, suivons le cours de géométrie que nous donne Shem au chapitre 10. Étudions le diagramme de l'entrejambe d'ALP (les flèches sont de moi) :



Le point π (*pee*) désigne l'urètre de la vulve d'ALP, d'où coulent les eaux du déluge dans le pot A-L-P, le lit de la rivière. Ce flux symbolise celui du Verbe jaillissant du trou de pur néant qu'est le Père et tout à la fois produisant, traversant et transfigurant sa Création (le mouvement giratoire). Dans ce flux naissent les enfants d'ALP qui prennent place sur chaque berge de la rivière, aux points A et L.

Au point P (*pet*), anus d'ALP, éclate la foudre paternelle qui arrache les enfants à leur mère (en les évaporant hors du flux) pour leur donner accès à la conscience de soi, avec la culpabilité que cela suppose. C'est la colère de Dieu qui chasse Adam et Eve du Jardin d'Eden, ou l'épisode du buisson ardent (on voit quel buisson !).

Du point P sortent donc deux arcs symétriques, Shem et Shaun, qui forment par leur rivalité mimétique deux cercles opposés. Ces deux arcs dessinent la silhouette des fesses d'ALP, qui sont la double Isabelle ou les deux collines du parc. Ainsi Shem et Shaun, en tant que signifié et signifiant du Verbe, dessinent-ils la réalité matérielle du monde, la circonscrivent et l'emportent dans leur mouvement giratoire qui retourne au point π . Et un nouveau cycle commence avec un nouveau ricorso. Il est également possible de superposer un visage à l'entre-cuisses d'ALP, les larmes qui coulent en π sont consolées et sublimées par la parole qui jaillit en P. Cette figure géométrique prétend s'inspirer des enluminures du fameux *Livre de Kells*.

The Book of Kells

Cet ouvrage semble être dû à des moines irlandais et dater de l'an 800 environ. S'il a été commencé probablement sur l'île d'Iona, entre l'Irlande et l'Ecosse, il doit son nom à l'Abbaye de Kells où il fut conservé du 9ème siècle à 1541. Il est désormais présenté à la Bibliothèque de Trinity College. Ce somptueux évangélaire est "le symbole même de l'art irlandais, qui appelle à la liberté du rêve au moment même où il emprisonne par de savants sortilèges." (René Fréchet). Deux pages parmi les plus belles sont fréquemment évoquées dans *Finnegans Wake* : l'une des deux pages *Tunc*, celle recouverte d'un grand X, et la page des quatre évangélistes représentés par leurs animaux (l'homme, le lion, le bœuf et l'aigle) dans quatre carrés juxtaposés.

Le diagramme d'ALP dessine son entrejambe, pris dans un mouvement giratoire ininterrompu signifiant l'éternel retour des générations, l'ordre pérenne de la reproduction du même pour les siècles des siècles. Du fait de ce mouvement, tournant et pénétrant (suivez mes flèches), le diagramme dessine également le coït d'HCE et ALP, donc la sexualité reproduisant le monde. La religiosité fondamentale de l'humanité n'est autre que cet asservissement à la reproduction ; c'est le culte immémorial de la Déesse-Mère que Stephen devinait derrière toutes les religions et idéologies ; c'est la Prankquean qui capture les enfants de Yahvé pour les soumettre au cyclique dès le premier chapitre de *Finnegans Wake*. En associant ce diagramme à la parole ou à l'écriture (comme ALP, qui est à la fois flux de la vie et flux vocal ou d'encre), Joyce indique que le langage est soumis au cyclique, inféodé à la sexualité, c'est-à-dire à la reproduction de l'espèce, et que l'enjeu de la littérature est de donner accès à une parole capable d'échapper au cyclique, à la mort, à la répétition imbécile du même.

Cette équivalence entre la bouche et les orifices de l'entrejambe est fondamentale dans la symbolique du *Wake* : la voix, dans son passage par la bouche – à son embouchure, donc –, est assimilée aux flux d'urine, de sperme ou de merde, c'est-à-dire une sécrétion organique passant par un orifice. C'est que Joyce considère la jaculation verbale comme le lieu d'une intense présence à soi, et cette sensation est illustrée par celles des éjaculations, mictions et excréments du corps humain. D'où le désir de Joyce de s'approcher au plus près de la

chair de la parole et des mots, par un travail sur les sons, les rythmes, la musicalité de la langue, mais aussi le foisonnement d'allusions sexuelles et scatologiques. Déjà dans sa correspondance de l'année 1909 avec Nora, d'un érotisme cloacal, Joyce jubilait de la matérialité même des mots les plus scabreux, essayant de coller les signifiants aux choses dégoûtantes qu'ils désignent : "Il y a quelque chose d'obscène et de lubrique dans l'aspect même des lettres. Sa sonorité aussi est pareille à l'acte lui-même [un pet], bref, brutal, irrésistible et satanique." Le symbolique (Shaun) doit puiser dans le corporel (Shem) pour faire entendre la jouissance du Père (le trou) dans sa voix (le flux ALP). C'est donc à même la chair vivante que vibre la jouissance de la vocalisation d'une parole qui répond à l'incarnation du Verbe, et c'est en partageant cette vocalisation que le lecteur ressuscite cette jouissance de l'auteur dans sa propre voix : c'est l'Eucharistie que propose Joyce aux Finnegans que nous sommes, la résurrection de sa jouissance dans son *wake*.

Enfin, ce diagramme du fondement de la Déesse-Mère présente une parodie obscène du signe grec de l'infini, ou un 8 couché (dans *Ulysse*, le 8 était associé à Molly, la finitude cyclique "pleine et indifférente", négation de l'Infini mais finalement traversée par lui comme la Vierge Marie). Je vois enfin dans ces deux cercles juxtaposés le principe binaire du monde. En effet, dans *Finnegans Wake*, 2 est le chiffre féminin du monde : deux filles, deux berges, deux lèvres, deux collines. Ce qui nous amène à mes élucubrations suivantes :

A sa mécène Harriet Shaw Weaver qui essayait de deviner le titre de son *Work in progress*, Joyce avait donné pour indice que le livre pouvait se résumer dans le sigle , soit le corps gisant de Finnegan ou HCE : ses pieds à un bout de l'Irlande, sa tête vers la pointe de Howth, et la colonne Wellington pour pénis. On peut y reconnaître les trois tours de "*Howth Castle and Environs*", les trois soldats cachés dans le parc, la Sainte Trinité, etc. Dans tous les cas, le sigle illustre le principe trinitaire : HCE est un et trine. J'y vois aussi l'oméga grec ω dans lequel on peut reconnaître un 3 renversé. Donc si ALP est l'ALPha, HCE est l'oméga du texte : elle fournit les 28 gouttes-lettres d'un langage qui n'échappera au babil qu'en tendant vers le Nom imprononçable du Père. Et pour cause, le Nom du Père est un trou, et le plus souvent dans *Finnegans Wake*... un trou du cul ! On comprend alors d'où tombe la création et d'où souffle l'esprit !

Car cet oméga  dessine une belle paire de fesses ! Cela justifie les allusions scatologiques dont regorge le texte. Alors les trois traits délimitent deux surfaces : la trinité vient dessiner la silhouette du monde, les deux parties charnues du cul d'ALP. D'où l'alliance du 2 et du 3 que l'on retrouve si souvent : les deux jeunes filles et les trois soldats, les trois piliers du pont divisant la rivière en deux courants, les trois jarretelles tenant les deux bas d'ALP, les deux lèvres de la vulve et le "service trois pièces" de l'appareil génital masculin, etc.

On peut en déduire que le diagramme d'ALP (OO) se dessine en mettant  au-dessus de , c'est-à-dire le symbole paternel se penchant sur le monde pour le féconder :  et se reflétant ainsi dans l'homme déchu ou à la surface de la rivière : . Car ce qui est en haut est comme ce qui est en bas, selon la fameuse *Table d'Emeraude* d'Hermès Trimégiste, plusieurs fois citée dans le roman. Dans les deux symboles, le trait central représente l'action fécondatrice paternelle, que ce soit la nuée de lumière qui, en descendant sur le monde, traverse les gouttes d'eau et produit l'arc-en-ciel d'alliance () , ou le sexe en érection d'HCE quand celui-ci gît sur la Liffey ou dans la tourbe d'Irlande () , tel Osiris ithyphallique.

Je résume : la création commence par une scission (ciel/terre, homme/femme, signifiant/signifié, etc.) qui engendre une chute dans la dualité, à laquelle on ne peut espérer échapper qu'en réintégrant cette scission originelle, pure négativité à l'origine du monde, cause et fin de tout. Toute la création est en quelque sorte aspirée par ce trou d'où elle a chue. Que, dans le sigle , le trou se superpose avec le phallus paternel (le trait central), rappelle qu'il s'agit de Dieu le Père, à la fois axe du monde et mort au monde, présence et absence ; mais on peut aussi bien y voir la fente de la vulve maternelle, le rêve justifiant cette confusion des orifices et cette théologie grivoise : "*How culious an epiphany !*"

Mais attention, une belle paire de fesses n'explique pas tout ! Nous sommes mis en garde par le narrateur au chapitre 5 : à trop regarder un joli cul, on en oublie la culotte, or l'enveloppe est aussi importante que son contenu, la forme que le fond. Et ce sont les vêtements, phénomènes sensibles ou signifiants, qui en disent le plus sur la "fiction féminine", le voile de Maya des phénomènes. Ainsi Joyce associe-t-il idéalisme et croyance dans le mystère féminin : le sens ne serait pas tant au-delà des mots, dans les hauteurs de l'idée ou les profondeurs du signifié, que dans la matérialité des signifiants (voix, sons, souffles, lettres) et des relations qu'ils tissent entre eux ; plutôt dans les plis de la culotte que dans le trou qu'elle cache ! La vérité d'un texte - sa jouissance - n'est pas à chercher ailleurs qu'à sa surface.

Enfin, le 3 renvoie évidemment à la question trinitaire chère à Joyce. La Sainte Trinité est à retrouver dans le roman derrière tous les groupes de trois éléments : les trois soldats, H-C-E, le triangle Antoine-Burrus-Caseus,

le nom Persse O'Reilly où le O est le trou du Père entre ses fils, le sigle \sqcup , etc. Mais la Trinité, ou plutôt la procession trinitaire, est à dénicher également dans une multitude de motifs récurrents. Pour en comprendre le fonctionnement, il faut admettre que le système philosophique dont Joyce s'inspire essentiellement pour illustrer la procession trinitaire est moins celui de Thomas d'Aquin que celui de son compatriote Jean Scot Erigène.

Jean Scot Erigène (833-880)

Moine et philosophe irlandais (ce qu'indiquent doublement scot et érigène). Concevant la création comme théophanie, manifestation divine, il accordait au monde sensible une dignité qui lui valut l'accusation de panthéisme, voire de pandéisme (doctrine selon laquelle Dieu devient Lui-même le monde), et donc des soucis avec l'Eglise de son temps.

Traducteur du Pseudo-Denys l'Aréopagite, Erigène considérait comme lui que Dieu était au-delà de toute définition, pure vacuité, abyme qui est aussi au cœur de l'homme créé à son image. Ainsi l'homme serait aussi libre que l'est sa Source s'il n'était aveuglé par le péché originel.

Le Père, "néant par excellence", engendre le Verbe, Logos contenant les causes premières que l'Esprit Saint dissémine en phénomènes sensibles. S'appuyant sur le monde sensible et non sur sa négation, l'homme y puise l'ivresse mystique pour retourner au Père. Le non-être qu'est la matière créée rejoint ainsi le Non-être suressentiel qu'est le Dieu incréé, au-delà de toute saisie, donc "non-existant". L'être, compris comme jaillissement phénoménal épiphanique, se joue entre ces deux pôles extrêmes de non-être. C'est une théophanie du néant.

Une ambiguïté demeure sur la manifestation du monde phénoménal : c'est l'œuvre du Saint Esprit qui diffracte les causes premières contenues dans la lumière du Verbe en une myriade de sensations. Mais c'est là aussi qu'œuvre le diable pour détourner l'attention des hommes vers les biens matériels dans l'oubli de leur origine divine.

La dignité accordée à la nature et aux sens marquera durablement la sensibilité catholique. L'Erigène peut donc être considéré, bien avant Thomas d'Aquin ou la sensibilité franciscaine, comme l'un des penseurs ayant privilégié la sensualité dans la pensée et les arts de l'Eglise catholique romaine.

Joyce schématise la procession trinitaire selon l'Erigène en faisant du Père un trou, du Fils un rayon de lumière blanche éjaculé par le Père, et de l'Esprit l'irisation polychromatique issue de la diffraction de la lumière blanche : "all too many much illusiones through photoprismic velamina of hueful panepiphanal world spectacurum of Lord Joss [...] not appear to full up together fallen man than under but one photoreflexion of the several iridals gradationes of solar light". Dans sa polémique avec l'archidruide au dernier chapitre, Saint Patrick indique clairement, en saluant "Balenoarch" (baleine paternelle de lumière blanche s'irisant elle-même en arc-en-ciel), que les phénomènes sensibles proviennent de la lumière divine.

Du néant paternel jaillit le Verbe de la donation phénoménologique que l'Esprit déploie en une multitude de sensations charnelles dans l'intériorité de l'âme (et non l'extériorité du monde comme nous pousse à le croire le péché originel). A ce mouvement descendant répond le mouvement ascendant : en l'homme la cacophonie sensuelle des affects (Shem) produit un faisceau verbal (Shaun) cherchant son unité dans un Je aussi insaisissable que le Père, "*erigenating and celescalading from next to nothing*", depuis le proche jusqu'au néant. La parole poétique se présente ainsi comme une réponse à l'inépuisable jaculation du Verbe divin.

Cette procession trinitaire est parodiée pour fournir de nombreux motifs, des plus beaux aux plus scabreux :

-dans son mouvement de chute ou de création :

Père	→	Fils	→	Saint Esprit
soleil	→	lumière blanche	→	sept couleurs
nuage	→	éclair	→	grondement du tonnerre
bouche	→	voix	→	sons et significations
Dieu	→	Adam	→	tous les hommes
méat	→	urine	→	éclaboussures
anus	→	excrément	→	odeur

- puis dans son mouvement ascensionnel de retour au Père :

Saint Esprit	→	Fils	→	Père
polyphonie	→	solo	→	silence
souffle	→	paroles	→	oreille
fumier, racines	→	fleur	→	soleil
ruisseaux	→	fleuve	→	océan
tous les hommes	→	Jésus	→	Dieu
fermentation, distillation	→	whisky	→	ivresse
désirs, pulsions	→	érection	→	jouissance

Ces motifs expliquent comment Shem devient Shaun par unification du multiple en tendant vers le Père, mais aussi pourquoi Shaun tient à refouler la multiplicité plus ou moins nauséabonde d'où il provient. A la trinité masculine et ses déclinaisons, répond une trinité féminine : Anna la mère-fleuve, Livia la fille-nuage, et les Plurabelles, gouttes de pluie venant grossir la fille-torrent qui en vieillissant deviendra à son tour la mère-fleuve. La procession trinitaire féminine, dans un sens puis dans l'autre, est horizontale tandis que la procession trinitaire masculine est verticale.



Nous avons vu plus haut comment, dans un motif récurrent de *Finnegans Wake*, le 2 était circonscrit par le 3. Le roman compte trois parties (les âges de Vico ou les âges de la vie), la dernière partie étant le ricorso général.

Green, cheese and tangerine

On retrouve dans le drapeau irlandais les couleurs fondamentales du symbolisme trinitaire catholique : vert, blanc et rouge, associés aux vertus théologiques, aux personnes de la Trinité, aux étapes de l'alchimie ou aux séjours des morts :

Le vert, couleur de la passivité, illustre la dérélition et l'attente. C'est la couleur de l'Espérance, du Père, de l'Œuvre au Noir (destruction et introspection), et de l'Enfer.

Le blanc, fusion de toutes les couleurs, illustre l'innocence retrouvée. C'est la couleur de la Foi, du Fils, de l'Œuvre au Blanc (découverte de la vierge mercurielle, symbole de réceptivité) et du Purgatoire.

Le rouge, couleur jaillissante et vivifiante, illustre le don gracieux et la prodigalité. C'est la couleur de la Charité, du Saint Esprit (communion, don des langues), de l'Œuvre au Rouge (plénitude et créativité) et du Paradis.

On peut donc faire les associations suivantes dans le roman :

1ère partie : âge théocratique. Couleurs : vert (Irlande païenne), marron (dépêche de Waterloo), ou noir (nuit) (couleurs de la paralysie et de la bêtise de l'Irlande selon Joyce). Naissance et enfance, symbiose avec la mère. Hiver (décomposition / recombinaison à l'intérieur du sol).

2ème partie : âge aristocratique. Blanc (héliotrope). Révolte adolescente, découverte de la sexualité et affirmation de soi. Printemps (percée des jeunes pousses).

3ème partie : âge démocratique. Maturité. Été (plénitude extérieure mais épuisement intérieur). Dans *Finnegans Wake*, le violet et le marron, couleurs associées à Shaun-the-Post, remplacent le rouge : l'âge adulte est synonyme de répétition, d'épuisement et de mort. La nouvelle génération ne vaut pas mieux que la précédente.

"Oui. Certains de mes moyens sont triviaux – et d'autres quadriviaux." (Joyce à Harriet Shaw Weaver). En effet, pas de 3 sans 4. C'est un point essentiel du symbolisme ésotérique : le 4 choit du 3, s'oppose au 3, mais dans le même mouvement le justifie et le met en branle : Lucifer est le quatrième archange, la Vierge Marie la quatrième personne de la Trinité, l'automne la quatrième saison. C'est le chiffre de la matière : les quatre éléments, les

quatre saisons, les quatre phases du mois lunaire, les quatre points cardinaux. Le quatrième terme de tous ces groupes de quatre se démarque des autres, sème le désordre et relance le processus cyclique, à l'image du ricorso par rapport aux trois âges de Vico, ou des règles dans le cycle menstruel. Chu du 3, dessinant un losange par reflet du triangle trinitaire, le 4 occupe une position de déchet sur laquelle il peut se replier dans l'illusion d'une auto-fondation (Lucifer), ou à laquelle il peut au contraire échapper en reflétant le 3 et en s'ouvrant à son action trinitaire.

Dans *Finnegans Wake*, le 4 est incarné par les quatre juges de *Four Courts*, tour à tour piliers de bar, annalistes ou évangélistes : ce sont Matthew Gregory, Marcus Lyons, Luke Tarpey et Johnny McDougall dont les noms sont condensés en Mamalujo. Traditionnellement, les couleurs liturgiques des *Évangiles* sont le violet pour les trois premiers (dits synoptiques), et le noir pour celui plus mystique de Saint Jean. Le nom Dougall, attribué ici à Jean, signifie en danois sombre étranger. Est-ce pour le distinguer de ses trois compères ? ou bien pour le rapprocher d'HCE (immigré, assombri par la honte) ou de Shem (ténébreux, exilé) ? Shem est d'ailleurs assimilé à Lucifer, le quatrième archange, opposé à Shaun qui vaut pour les trois autres (Michel, Gabriel, Raphaël). De même, HCE est opposé aux trois soldats du parc. De même, en Irlande, l'Ulster protestante s'oppose aux trois régions catholiques (Munster, Leinster et Connacht). De même, l'église protestante s'oppose aux trois églises catholiques (romaine, russe et grecque). De même le Temps est une quatrième dimension en face des trois dimensions de l'Espace.

Cette position du 4 par rapport au 3 lui assure une sorte de transcendance par rapport à l'ensemble trinitaire, à l'image de cette absence que suppose la trinité *je-tu/il* que l'on a analysée plus haut, ou du Dieu caché que suppose le Dieu manifesté un et trine, ou du hors-temps (le Temps retrouvé proustien si vous voulez) que suppose la trinité passé-présent-avenir. Pour cette raison, c'est dans la quatrième partie de *Finnegans Wake* qu'est annoncé le réveil-résurrection, alors même que se dessine dans le monologue final d'ALP la figure de ce Père par-delà la trinité HCE, à la fois mort et vie éternelle opposée à la "vie dans la mort" d'ici-bas ; à la fois ténèbres et vraie lumière pour notre monde de nuit ; à la fois vide et réalité ultime au milieu des illusions ; à la fois silence et Nom au-delà de toutes les nominations mondaines. Et si les moyens de Joyce sont "quadriviaux", c'est parce que le sens véritable de son écriture n'est pas tant dans les trois premiers niveaux de lecture (puénil-scato, mythique, théologique) que dans le quatrième, où l'exégèse médiévale chrétienne ou judaïque prétendait trouver l'Esprit de Dieu dans la lettre.

Le Paradis

Les théologiens du Moyen Age considéraient que les textes sacrés avaient quatre niveaux de lecture : littéral, allégorique, moral et anagogique (le sens le plus profond). De même, les cabalistes analysaient la *Bible* selon quatre niveaux de lecture nommés successivement : *Pschatt* (simple), *Remez* (allégorique), *Drach* (la voie) et *Sod* (le mystère, l'essentiel). Les initiales P R D S forment le mot *Pardès*, qui signifie Paradis. Selon une histoire hassidique, le Paradis est l'état vécu ici et maintenant par celui qui sait lire.

Encore un peu de calcul : $3 + 4 = 7$, c'est le mariage heureux du Ciel (3) et de la Terre (4), représenté par l'arche d'union, l'arc-en-ciel aux sept couleurs. Elles sont produites par la lumière traversant les gouttes d'eau (les 28 *maggies*) : c'est l'individuation réussie et la danse des lettres. Evidemment ça ne dure pas longtemps, mais alors HCE est 7 car union de Shaun, Shem et du vide qui les sépare : $3+4+0=7$ pour qui est un et trine !

L'arche en ciel

Dans la *Genèse*, l'arc-en-ciel est le signe par lequel Dieu scelle son alliance avec les créatures rescapées du déluge, c'est-à-dire Noé (le patri-arche), ses fils Sem, Sham et Japhet, et les couples d'animaux embarqués sur l'arche. Les mots "arche" et "arc" proviennent du symbolisme ancien de l'arc, dont la flèche représente la vie ou la lumière. Les cabalistes font remarquer qu'en hébreu les mots "arche" et "mot" sont identiques. Ainsi le mot qui voudrait échapper à la violence du langage ou au flux indifférencié, devrait conserver en lui autant de sens que l'arche de races animales. Ce serait la sécheresse sémantique du mot qui entraînerait sa pétrification idéaliste, à l'image d'une couleur blanche qui oublierait qu'elle est composée de toutes les couleurs du prisme lumineux, c'est-à-dire de l'arche-en-ciel.

Je rappelle que Noé a relancé le péché sur Terre en s'enivrant et en paraissant nu devant ses fils. Moralité : l'unité s'enrichit de la multiplicité, mais l'abandon à l'un (répression) ou à l'autre (ivresse) rompt l'équilibre ...et c'est la chute !

Toutes ces considérations permettent de mieux entendre le titre du roman : *Finnegans Wake* contient en effet quatre syllabes. Le nom Finnegan se décompose en trois syllabes et désigne donc le créateur comme trinité qui se déploie dans sa création, la quatrième syllabe. Le temps du *Wake*, c'est-à-dire de la veillée funèbre et/ou de la Résurrection, est donc aussi le temps de la manifestation de Finnegan, le maître maçon, dans et par son œuvre, mais également le temps de l'écriture : le roman est le *wake* (veillée, mais aussi trace, sillage, donc écriture, témoignage, évangile) de Finnegan. Ce déploiement de Finnegan produit l'étendue et la temporalité à l'intérieur desquelles s'éveille et s'affirme celui qu'il crée à son image : *Here Comes Everybody* ! Une lecture platonicienne ou gnostique voit dans cette manifestation une chute, celle du maçon qui se masturbait en haut de son échelle, mais le titre du roman suggère une interprétation plus catholique – érigénienne – : la création est la théophanie d'un créateur qui se donne à lui-même une chair en son œuvre.

Ce qui signifie par conséquent que son œuvre écrite n'est pas le déchet de sa parole, une matière morte (*letter/litter*) laissée derrière soi après l'intense moment de sa production, un tas de signes inertes chargés de garder le souvenir du vivant qui a disparu. Non, Finnegan n'est pas mort dans l'écriture. Il s'est au contraire déployé dans ce corps glorieux qui s'offre à ses lecteurs (les Finnegans au pluriel) comme pain de vie. Il ressuscite ainsi dans chaque voix qui lit son texte, dans chaque nouvelle manducation de cette hostie qu'est son livre. Et non seulement son verbe s'incarne à nouveau dans chaque voix qui le porte en bouche, mais il apporte aussi la vraie vie, la vie éternelle, c'est-à-dire la vie éternellement jaillissante, dans le flux vocal de son lecteur. N'est vivant que la présence réelle du Verbe dans sa jaculation inépuisable à laquelle chacun est appelé à participer – mieux : à devenir, à trouver en soi comme flux, comme vie – pour s'éveiller de cette "mort dans la vie" dans laquelle nous dormons, rêvons peut-être. *Finnegans Wake* est l'Eucharistie que nous offre Joyce pour se relever d'entre les morts, ici et maintenant et non plus dans un hypothétique avenir comme le promettent les religions.

Encore faut-il que le lecteur veuille s'immerger dans les flots d'ALP plutôt que de prendre le langage comme un simple instrument de communication. S'immerger, par ce baptême dans l'eau-de-vie de l'écriture, c'est à la fois se perdre et se retrouver : se perdre en tant qu'individu assigné à résidence dans son identité sociale, le cadavre qui s'agite sur la scène du monde, et se retrouver dans une voix qui est la Voix, le Verbe, l'unique Vivant. Mais cela suppose aussi que le lecteur réveille ce qui menace toujours de s'endormir, qu'il revivifie ce qui risque toujours de s'épuiser, s'ankyloser, retomber dans l'inertie. Stephen affirmait déjà dans *Ulysse* la nécessité de saisir le vif de "l'intense instant d'imagination, lorsque l'esprit [...] est une braise près de s'éteindre". C'est à chacun de faire que cette braise reste incandescente dans sa lecture et ne devienne pas charbon sur la page d'un livre oublié. Par cette Eucharistie, au plus profond de la nuit et du sommeil, le lecteur se ressource à la fontaine d'eau vive du Verbe. Ainsi seulement reste vivante la parole perdue du maçon Finnegan...



Aux quatre temps de Vico correspondent également les quatre temps du cycle des chutes et érections d'HCE, répété plusieurs fois dans le roman puisqu'il en symbolise le processus créateur :

1er temps : l'unité, l'homme, le Père, je (I en anglais). Dans la symbolique grivoise du *Wake* : le phallus (volonté masculine, "Willingdone") ou l'anus (le Père comme trou). Sigle : \exists (qui signifie "il existe" en mathématique).

2ème temps : la chute dans la dualité, la Mère, l'Espace, la sexualité (Prankquean). Cette chute est aussi la jaculation verbale : le Père parle et se perd dans son propre flux vocal (ALP). Dans la symbolique grivoise du *Wake* : l'éjaculation ou la miction, dont le flux circonscrit les 2 fesses ou les 2 testicules. Sigles : $\Gamma\Gamma$ (le Père se penche sur le monde pour le féconder), et le diagramme du chapitre 10 : OO, l'entrejambe d'ALP.

(Silence)

3ème temps : ré-érection en Trinité. Les frères considèrent la distance qui les sépare comme un troisième terme (le silence entre les deux séquences). Ils s'unissent et recomposent ainsi une unité trine. Dans la symbolique grivoise du *Wake* : les fesses intègrent leur trou, ou un pénis vient compléter les deux testicules. Sigle : E (*sigma* signifie somme en mathématique : HCE se relève comme somme de trois éléments et "sum" : je suis).

4ème temps : cette Trinité est saisie par l'écriture (les 4 : Mamalujo). Le flux de l'écriture signifie encore une chute pour HCE, soit parce que les mots fixent arbitrairement une représentation qui méconnaît la complexité du réel, soit parce qu'il se dissout dans une écriture confuse et des enluminures alambiquées. Dans la symbolique grivoise du *Wake* : la toison pubienne. Sigle : $\llcorner\llcorner$ (HCE gisant dans l'écrit).

Le silence axial opère une césure entre deux parties, semblable au trou central du diagramme OO. La première partie est associée aux parents et au flux de la vie, la seconde partie est associée aux enfants et à la re-création dans l'art. La première partie constitue l'acte d'accusation contre HCE, la seconde la plaidoirie en défense. Le plan du roman reproduit cette symétrie : à la chute du premier chapitre répond l'élévation du dernier ; à la dérive d'HCE-Osiris sur les flots d'ALP dans le premier livre répond le voyage céleste de la lune Shaun dans le troisième livre. Les temps 1 et 4 sont masculins, tandis que les temps 2 et 3 sont associés aux personnages féminins : ALP comme flux de la parole jaillissant d'HCE, puis Isabelle comme plurabelles (lettres) recomposant un nouvel HCE en ajoutant entre les deux jumeaux soit un trou ("Antoine insaisissable" créé par Marge ou la ronde des 28 lettres dessinant un O), soit un pénis de substitution (comme Isis pour Osiris).

Le premier temps est toujours déjà passé puisque le sujet d'énonciation ne se fait connaître qu'en énonçant, c'est-à-dire en se jetant dans la parole (2ème temps, le roman commence par "riverrun") : le flux vocal l'emporte dans les signifiants dont aucun ne peut le signifier (le sujet *je* renvoie à une indétermination que le langage ne peut présenter que par une tautologie : est *je* qui dit *je*, "Je suis Qui Je suis"). Le silence axial désigne l'impossible Nom-du-Père. C'est cette découverte d'un élément insaisissable par la dialectique du sens (où s'affrontent Shem comme dimension phonétique de l'énonciation et Shaun comme dimension symbolique signifiante) qui permet de reconstituer un nouvel HCE (3ème temps). Mais la saisie de ce nouveau sujet par l'écriture (4ème temps) le fige dans une représentation et donc le tue à nouveau. Comment échapper à cette évacuation du vivant par l'écriture ? Selon Joyce, en jouant avec les trois termes de la Trinité sans privilégier l'un aux dépens des autres : le signifiant (s'il reste seul, le signifiant n'est que déchet), le phonétique (s'il reste seul, sa glossolalie est a-signifiante) et le trou (s'il reste seul, c'est le silence). D'où le style de *Finnegans Wake* et son intrigue : chaque terme de cette trinité signifiante (⊔) tente de saisir la présence bien concrète des fesses d'ALP (OO), c'est-à-dire le monde sensible dans sa dualité et sa duplicité : "doubling" Dublin !

Ce que révèle enfin ce processus signifiant, c'est la nécessité de comprendre en lui la conjonction des contraires : le nom trahit la chose qu'il nomme mais la désigne quand même. Le sujet ne peut se dire qu'à condition de se perdre dans sa parole, et le langage ne peut dire le réel qu'à condition de le remplacer. La chute dans la parole est donc une heureuse faute puisqu'elle seule peut signifier – paradoxalement par son incapacité de le nommer jamais – le *nihil* qu'est sa cause originelle. Joyce propose ainsi à son lecteur de remonter le fleuve de la parole jusqu'aux sources du Nihil !

Cette *coincidentia oppositorum*, empruntée à Jean Scot Erigène, Nicolas de Cues et Giordano Bruno, constitue un thème essentiel du roman. Il ne s'agit pas simplement du conflit éternel entre polarités opposées et complémentaires générant une dynamique universelle, comme l'explique l'exégèse anglo-saxonne. La conjonction des contradictoires a une signification métaphysique bien plus profonde, que l'on peut entendre dès le titre : *wake* signifie la veillée funèbre et donc la mort, mais *wake* signifie également la Résurrection, donc la négation de la mort. Les deux sens sont absolument contradictoires mais inextricablement liés : il faut que la mort soit totale, définitive, sans reste, sans espoir, pour que la Résurrection fasse sens. Et la réciproque s'ensuit : il faut penser la Résurrection de la singularité pour que la mort apparaisse comme scandale arbitraire et injustifiable (et non plus comme nécessité du cycle de la nature). Sur la sempiternelle question de l'existence de Dieu, la conjonction des contradictoires unit foi et athéisme dans la même nuit du non-savoir, où le Dieu insaisissable de la théologie négative se confond avec l'abîme du néant et nie toute saisie réifiante. Et Joyce pousse la *coincidentia oppositorum* jusqu'à assimiler ce néant, cause ineffable de tout, avec un trou du cul ! Elévation mystique et grivoiserie paillardes se confondent dans une même quête passionnée de *l'origine du monde* que Joyce conjoint aussi avec son contraire : un scepticisme attendri qui accepte l'impuissance de l'intelligence humaine devant l'énigme de l'être.

Il semble y avoir deux types de *coincidentia oppositorum* dans le *Wake*. D'abord celle de Shem et Shaun, personnifiant deux pôles axialement opposés de la sensibilité, tendant toutefois à s'inverser : l'un devient l'autre comme l'étoile ascendante et l'étoile descendante du firmament en perpétuelle rotation. Messie et Lucifer, Apollon et Dionysos, loi et transgression, chaque terme pensé dans ses ultimes conséquences devient son contraire. Ils constituent les deux cercles du diagramme OO. Or ce diagramme dessine également l'autre *coincidentia oppositorum*, celle d'HCE et ALP qui ne sont pas axialement opposés mais sexuellement complémentaires et constituent les deux faces de la même médaille. Ainsi le jaillissement du Verbe créateur et le flux cyclique du monde créé sont les deux aspects de la même "riverrun" selon qu'on la considère comme déploiement verbal ou comme présence substantielle, comme donation ou comme donné. "Father Times. Mother Spacies" sont fondamentalement différents (différence ontologique !) mais totalement unis. "The seim anew" : l'éternel retour du même, le radotage de la bêtise et de la mort, *the same as new*, provient de la donation du Verbe qui les crée, les transfigure et leur échappe, *the sem(itic) agnew !*



Pour clore cette étude des personnages, des analogies et des thèmes, et avant d'en passer à une tentative d'interprétation, voyons le déroulement de l'intrigue :

1er livre : le Père-soleil disparaît en créant le monde. Les hommes s'expriment en imitant la nature.

Chapitre 1 : la création signifie la chute du Père dans le flux de son œuvre.

Chapitre 2 : l'œuvre raconte l'histoire de l'homme. Un immigrant accusé d'un crime mal identifié est sacrifié.

Chapitre 3 : en quête de sens, on tente d'interroger le père mort, mais en vain.

Chapitre 4 : la décomposition du père dans sa création dessine un portrait méconnaissable.

Chapitre 5 : on examine ce qui semble dorénavant une lettre illisible.

Chapitre 6 : on y reconnaît des personnages et des lieux.

Chapitre 7 : c'est l'œuvre d'un artiste qui veut imiter le flux polyphonique de la création.

Chapitre 8 : le flux de son encre tente de reproduire l'écoulement de la vie.

2ème livre : le langage favorise la pensée et le progrès scientifique, les hommes s'affranchissent.

Chapitre 9 : les lettres du texte secrété par l'artiste lui réclament de s'élever vers le Père-soleil, c'est-à-dire d'instrumentaliser le langage au service de l'élévation morale et du progrès technique.

Chapitre 10 : science et philosophie arraisonnent le monde, y révèlent "je suis" : l'homme peut se dresser.

Chapitre 11 : la technologie moderne embrouille le message du père.

Chapitre 12 : le fils remplace le père.

3ème livre : la parole poétique justifie et magnifie la création et la condition humaine.

Chapitre 13 : le verbe, habité par les affects de la chair, transfigure le monde.

Chapitre 14 : il s'unit amoureusement à son œuvre, puis la quitte.

Chapitre 15 : ses exégètes interrogent le texte et une multitude de voix s'en élève pour défendre son créateur.

Chapitre 16 : la parole poétique dégénère en langage utilitaire.

4ème livre : l'aurore

Chapitre 17 : le père ressuscite dans l'écriture, réalise l'union des contraires et assume sa création.



Quand j'ai eu pour la première fois sous les yeux quelques lignes de *Finnegans Wake*, j'ai eu l'impression que le langage et le sujet qui prétendait le parler étaient désintégrés en un nuage de poussière, puis que cette poussière vibrait dans une jouissance, un rire, à même la chair de la parole. Tout n'était plus qu'échos d'affects et de voix sur un plan d'immanence sans plus aucune profondeur. Au commencement, il n'y a pas de moi, mais un foisonnement de sensations, certaines charnelles et a-signifiantes, porteuses d'affects et d'émotions, d'autres au contraire signifiantes et porteuses de noms, d'histoires, et de l'Histoire elle-même, bref tout ce qui est antérieur au moi, le parle, le nomme et le constitue. Un flot de paroles donc, un Verbe qui se fait chair car un sujet naît et se nourrit de cette polyphonie, de ce flux jaillissant du néant en se donnant un monde puis un soi. Exit Dieu, l'ego, l'homme, toute *chose-en-soi* : "In the beginning is the void, in the middle is the sounddance and thereafter you're in the unbewised again, vund vulsvolsy."

Mon interprétation du roman est la suivante : le texte enchevêtré de *Finnegans Wake* reproduit le cauchemar de l'histoire, le cadavre décomposé d'Osiris, le buisson ardent de Moïse, la forêt obscure de Dante, au sein desquels résonne un appel à l'éveil. Cet appel s'adresse à un sujet qui n'est pas substantiel mais multiplicité foisonnante d'affects charnels, d'émotions et de souvenirs, qui tente de s'unifier en une voix. Et cette voix porte témoignage d'elle-même et de toute la création devant un Père introuvable. Le texte du roman est donc autant l'appel du Créateur au sein du monde phénoménal, que la réponse polysémique de ses créatures ; et le révérend auquel s'adresse la lettre se confond avec la "riverrun" d'écriture de la lettre elle-même. Panthéisme ? Non : la rivière de l'écriture est la réponse de la créature au flux de la création qu'est le Verbe. A la procession trinitaire déployant le monde, l'Art répond par une procession inverse, ascensionnelle, des étants sensibles vers le mystère de l'être, qui n'est jamais que manque, vide, personne, le néant du Père. La Trinité résonne en chaque sujet qui se découvre ainsi trinitaire : polyphonie d'affects, voix unique, et un troisième élément insaisissable, manque, néant, réserve de silence, percée d'infini. Voyons cela de plus près :

Finnegan est tombé. Le soleil s'est couché. Osiris est démembré. Adam et Eve ont été chassés du jardin d'Eden. La Tour de Babel s'est effondrée. Dieu est mort. Le sens est perdu. Nous voici plongés dans la nuit, l'histoire, la dérégulation et le nihilisme. Tandis que les hommes reproduisent des formes dorénavant vides de sens, l'artiste tend l'oreille aux voix du passé, de la nuit et de la chair. Il y trouve de quoi écrire une lettre, plaider pour l'homme coupable : ses instincts de conquête, ses pulsions sexuelles et sa volonté de puissance ont permis à l'homme de bâtir des civilisations et de peupler la Terre. L'histoire des hommes apparaît comme une réponse à une injonction intemporelle quasiment inaudible, et l'artiste se charge de la mettre en forme pour justifier l'absurdité de l'existence. Obscure missive pourtant que sa lettre dont tout le monde parle mais que personne ne comprend, pissée par un infect mécréant, portée par un facteur borné, qui circule d'âge en âge, se perd et réapparaît, mélange ses éléments et charrie tous les souvenirs de l'humanité. On s'acharne à l'interpréter pour y trouver un fondement solide à la culture humaine, alors qu'elle n'est qu'une danse de lettres dissimulant, comme le voile de Maya, le néant de l'être.

La dernière phrase du livre se boucle sur la première et un nouveau cycle commence. Toutefois, dans les dernières pages du roman, la matière-parole dit retourner vers son père, "far" (le large, le lointain), et son dernier mot ouvre sur l'indicible. Le mystère de la paternité porte ici sur le père de *Finnegans Wake*, c'est-à-dire cette jouissance d'un *je* insaisissable, le rire de Joyce, qui résonne avec le "riso del'universo" de Dante. L'auteur d'un tel roman n'est pas tant une personnalité originale, un petit moi qui s'exprimerait dans un style choisi, qu'une *personne* inassignable à aucune identité, une percée d'infini traversant le fleuve de la parole et en resurgissant dans le jeu avec la multiplicité, ressuscitant dans la jouissance de son lecteur pour rester vivante à jamais, alors que son auteur, comme Finnegan, nous a quitté depuis longtemps.

Selon le Credo catholique, l'infini peut se dire de deux façons, "*adoratur et conglorificatur*" : l'adoration silencieuse et la glorification par la louange. L'une marque la déficience du langage devant ce qu'il ne peut nommer : vide, manque ou transcendance (théologie négative) ; l'autre au contraire est la tentative d'exprimer la surabondance par une parole forcément insuffisante sauf à la laisser jaillir avec une prodigalité exubérante qui déborde les lois communes du langage, comme les mystiques soufis ou Dante au Paradis. La parole poétique joycienne tente de dire l'inépuisable par la musicalité, le rythme et la profusion, tout en achoppant sur l'inexprimable dans les lapsus, les calembours et le silence qui suit le dernier mot du roman.

Les dix mots de cent lettres, monstrueux agglomérats de borborygmes, sont les ronflements du Dieu mort, qui font trembler la Terre. Le corps de ce Dieu qui garantissait la Loi, les noms et le sens, se décompose sous le scalpel des chercheurs de vérité (les quatre juges, Mamalujo) jusqu'à sa dissémination complète. Mais cette dissémination fournit la semence d'une nouvelle parole, qui naît au plus profond de la nuit de Noël, une parole vive inspirée par la multiplicité du sensible, et libre de toute instrumentalisation religieuse ou idéologique. Pour bien saisir l'enjeu de *Finnegans Wake*, qui est un appel au réveil, rappelez-vous que dans les années où Joyce l'écrivait, montaient en Europe les idéologies en chemises noires ou brunes ("Hilter-Skilter", et "Minuscolline" !). Un langage réduit aux mots d'ordre et aux assignations racistes prétendait arraisonner tout le vécu, et le destin de millions d'êtres humains allait dépendre des termes sous lesquels ils seraient rangés. C'est pour contrer ce délire paranoïaque du langage, qui fonde religions et idéologies sur la répression du vivant par l'idée, que Joyce fait fuser une jouissance habituellement réprimée dans la parole.

Nietzsche l'avait annoncé : la mort du Dieu de la métaphysique n'empêcherait pas les hommes de continuer à vivre sous son ombre, c'est-à-dire son autorité, son jugement moral, sa providence guidant l'histoire. La religiosité communautaire viscéralement ancrée dans l'animal humain ne s'évanouit pas durant la veillée funèbre du Très-Haut. Pour les Shaun, c'est comme s'il était toujours là pour contrôler, interdire, censurer, et bien-sûr frapper d'anathème l'individu trop libre. Et tout ce que la parole du Père contenait d'émancipation, d'éveil, d'amour, de justice et d'arrachement à la "maison de servitude", reste comme auparavant refoulé par la face de Méduse pétrifiante de l'idole (Dieu, puis la Nation, la Race, le Proletariat, le Marché). Joyce semble dire que Dieu et ses ersatz modernes produisent une idolâtrie qui refoule et censure le Père, dont le cadavre abandonné pourrit dans le dépotoir derrière l'auberge. Pourtant, de sa putréfaction naissent les insectes, les fleurs, puis les feux-follets qui inspireront, tels les langues de feu de la Pentecôte, une nouvelle parole libératrice : la parole du Père qui désacralisera tous les dieux !

Car *Finnegans Wake* porte la bonne nouvelle d'une Révélation – éveil, renaissance ou Résurrection – celle de *Je suis*, l'épreuve d'un soi s'unifiant dans sa voix. Ce *Je suis* (le Fils), qui se compose dans le flux, affirme péremptoirement une origine (le Père) par-delà le flux, et par cette affirmation adresse un pied-de-nez au cyclique et à la mort. Le texte de *Finnegans Wake* est donc ce buisson ardent à l'intérieur duquel parle "Je suis Qui Je suis" ("mishe mishe", "Oyeseyseses", "I yam as I yam", "Hyam Hyam"). Le récit suit les étapes d'une

initiation au milieu de laquelle (le chapitre X) se constitue le "sum", *Je suis*, que Shem révèle à Shaun. Son "*cogito ergo sum*", pastiche évidemment le *cogito ergo sum* que Descartes trouvait au bout du doute radical. Mais dans *Finnegans Wake*, ce "sum" est une somme, celle de la multitude qui constitue chaque personne, tous les désirs, sensations, joies et peines qui l'affectent, tous les souvenirs qui le hantent, tous les traumatismes de l'histoire dont il hérite. Donc loin d'être le sujet cartésien se représentant lui-même, ce "sum" n'existe que d'être précédé par ce qui l'excède. Shem personnifie ce brouhaha dont sourd le "sum" que Shaun incarnera ensuite en un ego toujours tenté de se croire la racine de son être, la pierre de fondation, alors qu'il n'est que le résultat final d'une somme ou, comme l'illustre son sigle Λ , une vague à la surface de la rivière.

C'est le sujet classique replié sur son quant-à-soi (le sujet substantiel sur lequel Descartes rabattait la révélation de la pure ipséité du *cogito*, le sujet comme présence pleine) qui se trouve ainsi désintégré, écartelé entre la multitude et le néant. "Tout-le-monde ; Personne" : ainsi se désignait Léopold Bloom, l'homme sans détermination. C'est grâce à cette rencontre avec *Je suis* (les mots mêmes que Bloom écrivit sur le sable de la plage et qu'il ne compléta d'aucune détermination positive, et qu'il finit même par effacer), que le jeune Dedalus put faire voler en éclat sa subjectivité illusoire, identité familiale et sociale dans laquelle il était englué. Comme le conseille Shem à son frère : "*Sink deep or touch not the Cartesian spring*" c'est-à-dire le *cogito* que Descartes finit par concevoir comme une substance pensante tandis que Joyce le comprend comme la somme d'une multiplicité foisonnante, et donc un effet et non une cause, le produit de la phénoménalisation du monde et non son origine.

Cette ipséité du sujet parlant est négation de tout ce qui prétend l'identifier, c'est-à-dire la fixer dans une représentation. Elle est négativité au sein de la représentation qui pose le monde, les objets et les sujets, qui pose l'individu en l'identifiant à son corps matériel extérieur, visible, social, dans l'ignorance de sa vie subjective, charnelle, invisible. Or cette vie invisible est pure affectivité, passion charnelle de sensations, d'émotions, de désirs et de souvenirs, à laquelle répond la parole qui se découvre elle-même comme voix au sein de ces affects. Le sujet parlant est donc à la fois pure négativité pour toute représentation qui voudrait l'arraisonner (un trou), affectivité charnelle au monde phénoménal (Shem), et voix s'embarquant elle-même dans son flux vocal (Shaun) pour se porter à l'Autre (le Révérend, le Père). Le texte de *Finnegans Wake* se présente comme une rivière d'écriture pour se rapprocher au plus près de l'oralité de la parole, cette voix qui doit répondre à l'appel originel du Père ("Far calls").

Quant à la nuit durant laquelle se déroule le roman, elle doit être comprise comme la nuit du "cauchemar de l'histoire", et donc en fait comme le quotidien dans lequel errent les hommes. Cette nuit où l'existence n'est que songe, mensonge et mort, est la succession répétitive des jours et des générations qui tissent la tapisserie de nos destins. C'est à nous en réveiller qu'invite le *Wake*, à sortir de la nuit du monde qui se présente à nous comme un jour bariolé et bruyant, le voile de Maya derrière lequel se dissimule... rien ! La vie n'est qu'un rêve bordé de néant. D'où l'ambiguïté de ce *wake* : il faut s'éveiller du cauchemar, certes, mais il n'y a pas d'ailleurs que ce cauchemar ; il faut s'en évader mais il n'y a pas d'autre monde ; il faut en ressusciter mais il n'y a pas d'autre vie. Tout se joue ici et maintenant, le reste n'est que néant. Et le néant - il est utile de le rappeler - n'est rien, rien de rien, "nix, nix und nix !"

Avec tout ça, il est difficile de ne pas constater la proximité de Joyce avec la phénoménologie et surtout avec Heidegger. Chez le philosophe allemand, l'être est premier et non le sujet qui, en tant que *Dasein*, n'est que le *Da* du *Sein*, le là de l'être, posé, traversé et convoqué par ce qui l'excède de toutes parts, et auquel la parole poétique est appelée à faire écho. Les phénomènes se déploient dans la lumière du monde mais l'être reste dissimulé au risque d'être oublié et de livrer le *Dasein* à l'errance auprès des seuls étants. C'est exactement le destin de ce que Joyce désigne comme le Père : déployer l'apparaître phénoménologique du monde par son Verbe depuis la nuit de son néant essentiel, quitte à être oublié par ceux qui nagent dans le flux de sa création et qui n'ont plus de relations qu'avec les seuls étants mondains. Et le Père de *Finnegans Wake*, dont jaillit la "riverrun" et auquel elle retourne dans le silence que désigne le "the" final, est tout aussi négligé par la plupart des joyciens, obnubilés par ALP comme par le monologue de Molly Bloom, et persuadés que l'absence de point final induit le bouclage de la fin sur le début en un éternel retour cyclique du même. Alors que Joyce indique clairement par le saut final dans le silence le néant originel du Père, source et fin de tout, et qui traverse chaque HCE comme le *là* de son être : *HiC Est*.

Mais il y a aussi chez Joyce une sensibilité à la chair que l'on retrouvera chez des phénoménologues comme Merleau-Ponty ou Michel Henry. Son écriture transcrit la vie comme identité entre le déploiement phénoménal du monde et les affects de la chair, le monde comme impressions et sensations, la chair du monde comme langage auquel doit répondre la parole poétique. Cette présence à soi-même dans la voix (Shaun), générée par l'affectivité charnelle des phénomènes sensibles (Shem), se manifestant depuis un fond de néant (le Père), est

inlassablement répétée dans *Finnegans Wake* : Joyce invite chaque lecteur à se tenir au point de croisement entre ses affects et sa voix. Je ne suis pas ce corps que vous voyez dans la lumière du monde extérieur (et qui n'est jamais que mon cadavre : Finnegan mort) ; je suis à la fois manque à être, affectivité charnelle et parole vivante (Finnegan ressuscité dans la voix !).

Une phénoménologie de la chair peut d'ailleurs nous aider à comprendre enfin qui est Finnegan lui-même. Pour faire simple, rappelons que le monde est toujours *mon* monde, *ma* représentation, non parce que l'ego serait premier mais parce que le monde m'apparaît par la synthèse interne des informations sensorielles, c'est-à-dire par des impressions charnelles. C'est donc dans l'intériorité de ma chair que s'étend le monde. De nombreux mythes ont placé à l'origine de l'univers un dieu anthropomorphe démembré dont la dissémination aurait produit l'étendu de l'espace connu. Ces mythes illustrent l'intuition que le monde est intérieur à ma chair vivante puisqu'il se déploie à partir des sensations qui l'affectent à sa périphérie. Voilà pourquoi le corps de Finnegan devient Dublin, l'Irlande puis par extension le monde entier. Et c'est à l'intérieur de Finnegan, dans le mystère de cette incarnation, donc dans la chair elle-même, que se découvre le sujet parlant, HCE. Celui-ci apparaît au deuxième chapitre et ses tribulations sont celles du sujet au sein d'un monde dont il a oublié que, pour ainsi dire, il est consubstantiel à sa propre chair.

Le Finnegan de *Finnegans Wake* pourrait être James Joyce puisqu'il est traversé par l'histoire de l'Irlande, les évocations de Dublin, les souvenirs de l'auteur, ses lubies et ses fantasmes. Mais chaque lecteur est un Finnegan. Les noms épinglent une identité sociale sur un individu vivant qui – comme un mot – n'est pas une coquille de noix refermée sur un contenu donné, mais une chambre d'échos, une auberge irlandaise, un hall de gare ouvert aux quatre vents et traversé d'une multitude de voix. Chacun est invité à se reconnaître comme un Finnegan, la vie singulière et mortelle (fin) identique en chaque incarnation (again), qui constitue chaque vivant en deçà de ses déterminations identitaires et accidentelles : *Here Comes Everybody*.



Si le Père désigne pour Joyce le sans-fond depuis lequel jaillit la phénoménalité, alors le monde peut être compris comme la parole du néant (en termes érigéniens : le Verbe du Père, s'irisant en une multiplicité d'impressions sensibles par l'action de l'Esprit). Tout naît de la parole. Les choses mondaines ne sont que les effets de la parole, et non des objets concrets existant en soi au sein d'une plénitude de présence. Selon l'Erigène, c'est le péché originel qui nous impose cette représentation d'un monde constamment présent et disponible, dans l'oubli du flux verbal donateur. Le monde n'est pas posé là-devant, il surgit du néant et se dissémine en sensations charnelles. Il en va de même de notre représentation du temps comme un flux de présents successifs, une dimension équivalente aux trois dimensions spatiales : c'est une représentation, car le temps ne s'étale pas linéairement, il surgit ! *Wake* signifie cette surrection de la phénoménalité puis du sujet qui naît de ce surgissement. "Ô Loud", "Ho Talk, save us !" : au commencement était la parole, tout ce qui est est par elle et rien de ce qui est ne serait sans elle. Elle est l'alpha et l'oméga, l'advenue sensible hors du néant. Elle appelle chacun à tendre l'oreille au bruissement du monde, et à rejeter la pétrification idéaliste en choses, idoles, croyances et commandements, autant de déchets de la parole. Ne vous y attachez pas, n'adhérez à rien, ne croyez en rien, nous dit Joyce, tout n'est qu'illusions, produites par la parole du néant. Ecoute, Ô Israël !

Le *Wake* n'est qu'une voix : Anna Livia Plurabelle, flux vocal jaillissant du néant du Père en prenant chair non seulement dans les mots, mais aussi dans les allitérations, les rythmes, la musicalité. Joyce transforme son roman en chant choral pour insister sur la musicalité de la vocalisation, du passage en bouche, puisque l'action du roman se déroule à l'*em-bouche-ure* de la "riverrun" ! Déjà *Ulysse* se terminait sur la voix pure, pas seulement celle d'un personnage nommé Molly Bloom, mais bien plutôt la voix constituant Molly Bloom, l'incarnant dans sa singularité, dans la pure immanence de sa jaculation verbale. Et cette voix attendait d'être fécondée par l'Esprit – c'est-à-dire symboliquement Stephen/Joyce – pour accoucher de la glossolalie exubérante d'ALP. C'est la voix qui est le sujet principal de *Finnegans Wake*. On n'entend qu'elle, rivière unique qui est passée par la bouche de son auteur et coulera à nouveau, "*the same anew*", par la bouche de chacun de ses lecteurs. Et Joyce n'est nulle part ailleurs que dans cette voix. Il est cette voix. Ou plutôt : *Je* suis cette voix, un *Je* qui ne renvoie à aucune identité, le *Je* du néant, le *Je* de Personne, *Nobodaddy* : *Je* suis cette voix qui dit *Je*. *Je* Suis Qui *Je* Suis. Donc une voix qui ne vient de personne et ne porte rien, une voix qui n'est pas présence de quoi que ce soit, mais à la fois signe et effacement, passage, sillage, trace, *wake*...

C'est d'ailleurs après la révélation de *Je suis* au chapitre X, "here goes a sum", que le roman – qui n'est qu'une voix, somme de désirs, de souvenirs, d'affects charnels portés par une voix – se consacre plus essentiellement à la question de la vocalisation. Shaun y remplace Shem : à l'exploration intérieure dans les chapitres précédents, insistant sur les affects charnels pour désintégrer l'unité du sujet traditionnel, succède l'érection d'un sujet dans la chair de sa voix (et nulle part ailleurs que dans sa voix, sauf à retomber dans la réification, l'idolâtrie : Shaun en tonneau ballotté par les flots). Cela commence avec le crachotement radiophonique du chapitre 11, puis la venue du Verbe (Tristan-Jésus) s'éjaculant lui-même comme semence vocale dans son sermon aux fleurs. C'est ensuite la montée des voix de tous les personnages du roman dans celle de Yawn, interrogé par Mamalujo au chapitre 15. Puis au chapitre suivant, la réduction de la voix à un instrument de communication dans le langage quotidien : fin d'un cycle, tout est à recommencer !

Pourtant un dernier chapitre appelle à la résurrection de la multiplicité sensible dans la voix, la langue, l'oralité : "Calling all downs. Calling all downs to dayne. [...] O rally, O rally, O rally ! Phlenxty, O rally !" : ralliez-vous à l'oralité pour que *Je Suis Qui Je Suis* vive à nouveau dans la voix ! Ralliez la multitude des voix des vivants et des morts dans la seule vie qui ressuscite en "Phlenxty", phénix des *plenty* : la voix. La voix appelle, annonce, prophétise, réveille les morts, porte la lumière qui dissout toutes les opacités : "The eversower of the seeds of light to the cowld owld sowls that are in the domnatory of Defmut after the night of the carrying of the Word [...] lord of risings in the yonderworld of Ntamplin, tohp triumphant, speaketh [...] Be ! Verb umprinciapiant through the trancitive spaces !" Toutes les saynètes du dernier chapitre insistent sur la voix : Saint Kevin baptise l'Irlande par l'eau de la voix ; Saint Patrick désintègre l'idéalisme de Berkeley (le langage philosophique voué à la représentation) par la révélation de la voix ; et c'est elle que l'on entend couler dans sa pureté avec le dernier monologue de la rivière, relativisant et bénissant toute la vie, ses joies et ses peines.

Cette voix qui ressuscite au dernier chapitre n'est plus celle d'un corps particulier mais une voix portant témoignage de la multitude, du nombre, de tous les vivants et les morts (la trace, *wake*, de tous les Finnegans). Elle est descendue aux enfers et en est revenue avec toutes les voix oubliées, dans toutes les langues, donc par-delà toute identité. D'où l'on peut déduire une nouvelle signification de *wake* : la voix. *Finnegans Wake* : la voix dans laquelle tous les Finnegans se relèvent d'entre les morts.



Cette insistance sur la voix signifie aussi que le monde n'est pas à regarder mais à écouter. C'est là précisément que Joyce s'oppose à toute la tradition métaphysique. *Finnegans Wake* saborde systématiquement toute conception du monde, car son rapport au monde relève de l'oreille et non de la vue, tandis que la pensée liée à la métaphysique est entièrement soumise à la vue. Pour la philosophie puis la science occidentale, savoir c'est voir, faire entrer dans le champ visuel et proposer une représentation, c'est-à-dire une image d'une réalité comprise comme substance et présence. Par ce travail de *re*-représentation, la métaphysique a toujours tenté de ramener la multiplicité à l'unité, le sensible à l'intelligible, le mouvant au fixe, et le devenir à l'être fixe. Elle représente le monde, arraisonne le flux toujours changeant du réel et le coagule en formes disponibles. Ainsi pose-t-elle la réalité dans une représentation qui rompt avec le réel tel qu'il est vécu. C'est cela exactement le travail du diable selon Jean Scot Erigène.

Comme l'écrit Santiago Espinosa : "à cette perception imaginative et surtout illusoire, car elle voit autre chose que ce qui se donne à voir, on peut opposer l'écoute qui ne comprend pas les choses mais les entend en les laissant être ce qu'elles sont : mouvantes et muettes, comme la musique. Car la musique, comme le réel, ne parle pas – ne signifie rien –, mais se dit elle-même, est elle-même". L'oreille n'arrisonne pas ce qu'elle perçoit pour le mettre à disposition dans une représentation, forcément spatiale, mais s'ouvre au flux du divers et du changeant en perpétuel écoulement. L'ouïe donne à entendre le temps quand la vue dispose l'espace. L'oreille n'imagine pas, ne produit pas de représentations du monde, mais le laisse être ce qu'il est. Le monde phénoménal n'est plus alors conçu comme la face visible d'un monde en-soi, constamment présent et stable, que l'imagination projette derrière les phénomènes, mais au contraire comme le jaillissement ininterrompu de sensations vécues dans le flux du temps.

Quasiment aveugle, Shem personnifie l'écoute et destitue toute certitude reposant sur une représentation. Son langage se confond avec l'écoulement polyphonique de la musique du monde en refusant de se fixer sur aucune image. Son frère Shaun, à l'inverse, personnifie le processus même de l'imagination : il a besoin de

représentations pour asseoir la connaissance et le langage. Il dispose le monde en objets substantiels au sein de la présence et s'y représente lui-même comme un moi stable et constant. Shaun advient à partir de Shem car les représentations se produisent à partir des sensations ; mais Shaun rejette cette origine comme les conceptions du monde refoulent la phénoménalité vivante dont elles sont issues.

L'écriture elle-même est généralement comprise comme inscription visuelle d'une parole vouée à la communication de représentations. En tant que signifiant, Shaun se croit porteur de significations, d'idées ou d'images mentales ; tandis qu'avec Shem le sens sourd de la chair. Pour lui, l'écriture littéraire répond à une écriture plus archaïque, enfouie, oubliée, celle des affects charnels, comme autant de signes qui ne signifient rien. Ces affects sont l'inscription sensible de la parole du monde, c'est-à-dire de la donation phénoménologique du Verbe, et ils en constituent l'incarnation, le devenir-chair. Cette incarnation s'effectue dans la nuit de l'intériorité et non dans l'espace extérieur : elle relève de l'ouïe et non de la vue. C'est à se rapprocher au plus près de cette naissance originelle dans la nuit de sa chair que travaille l'artiste, en tendant l'oreille aux sensations les plus intimes. Et l'écriture qu'il produit par ses sécrétions prolonge cette écriture archaïque ressentie à même la chair, dont elle partage l'a-signifiante fondamentale. Aussi Shem ne doit-il pas être compris comme un sujet qui reçoit une parole et en produit une autre, mais comme lieu de passage du Verbe vers la parole poétique (il boit l'eau de la rivière et y pisse son œuvre !). S'il est *no-man*, s'il est nul aux yeux de son frère, c'est aussi parce qu'il cherche à se nier totalement lui-même comme sujet pour laisser agir l'Incarnation du Verbe à travers lui et dans son œuvre. Le processus de signification viendra plus tard, dans le refoulement de sa source, quand Shaun prendra le dessus sur Shem.

La polémique entre Saint Patrick et l'archidruide Berkeley au dernier chapitre illustre cette opposition entre ces deux approches du réel, celle configurée par la vue et celle qui s'en remet à l'ouïe. Joyce donne le nom du philosophe Berkeley à son archidruide pour lui faire adopter la position de la métaphysique occidentale. Pour ce précurseur de Kant en effet, la connaissance du réel procède par abstraction empirique à partir des phénomènes sensibles, mais la chose-en-soi subsiste immuablement sous le manteau chamarré des apparences. Et quelles que soient les couleurs que nous percevons, quel que soit le chatolement toujours changeant de la phénoménalité, le monde serait invariablement vert à en croire l'archidruide, comprenez que la nature resterait immuable et constamment présente. Cette conception relève de l'ordre de la représentation : elle pose la chose-en-soi dans la sécurité d'une représentation intelligible et unitaire, renvoyant les phénomènes aux illusions trompeuses du monde sensible. Le monde révélé, pris dans le flux du devenir, se voit accusé de fausseté ; le monde vrai se tiendrait dans la constance de l'intelligible au-delà du sensible.

La sensibilité que Patrick oppose à l'archidruide est diamétralement opposée. Pour lui, le monde phénoménal procède d'une donation comparable à une jaculation verbale ininterrompue. Il ne s'agit plus de se représenter un monde stable par des images mentales, à la communication desquelles serait soumis le langage ; il s'agit seulement d'écouter la phénoménalisation du monde sensible sans en abstraire de représentations illusives. Le Dieu de Patrick n'est pas caché derrière les apparences mensongères du monde : en tant que Père, il n'est nulle part ailleurs que dans la donation verbale du monde sensible, dans sa multiplicité mouvante et chatoyante, qui ne signifie rien d'autre qu'elle-même. Patrick utilise la lumière comme allégorie pour sa démonstration afin de se faire comprendre de son adversaire mais ce que dit cette allégorie relève d'une sensibilité auditive et pas du tout visuelle. Il explique que la lumière blanche de la parole divine est disséminée en impressions sensibles, comme par un prisme produisant l'arc-en-ciel, les sept couleurs signifiant la multiplicité des sensations. Il faut comprendre cette musicalité du monde comme la parole d'un Père qui est pur néant donateur et non un être suprême. Il n'y a pas de chose-en-soi cachée derrière les phénomènes, comme l'impose la métaphysique de la représentation, mais l'éternel déploiement phénoménologique hors du néant, la voix de... personne !

Enfin, si Joyce met cette démonstration dans la bouche de Saint Patrick, c'est qu'il associe cette sensibilité au catholicisme tandis que la métaphysique axée sur la vue est associée au paganisme (l'archidruide), au protestantisme (l'archevêque Berkeley), à la philosophie (George Berkeley) et à la science (l'université de Berkeley !). C'est sûrement là le comble de la subversion catholique opérée par Joyce, subversion *du* catholicisme aussi bien que *par* le catholicisme : Joyce se tient ainsi – quasiment seul évidemment – à la pointe logique de la dogmatique catholique. Si Dieu est le Verbe, s'il est vraiment au commencement et à la fin de tout, alors le monde n'existe pas ailleurs que dans sa verbalisation en impressions charnelles, ni Dieu au-delà de ce processus de devenir-chair du Verbe. Toute croyance reposant sur une représentation, il faut logiquement conclure que le catholicisme, pour Joyce, ne relève pas du tout de la croyance ! De même, le dogme central de l'Incarnation échappe à la croyance puisqu'il est le réel même de la phénoménalité, la parole donatrice du monde qui se fait chair en chacun de nous. Le catholicisme apparaît donc comme la plus radicale négation de toute croyance et de toute conception du monde, donc de toute métaphysique ! Reposant sur le néant – c'est-à-dire sur rien du tout ! - la foi catholique serait donc le comble de l'incrédulité (de l'athéisme ?) et de la

jouissance sensuelle (l'écoute du Verbe se déployant comme sensations). Elle serait donc absolument hors de portée du blasphème qui s'épuise à l'attaquer, et en même temps le comble du blasphème sapant toutes les croyances fondées sur la présence. "In the name of the former and of the latter and of their holocaust. Allmen."



Au croisement du Verbe créateur et de la parole humaine se produit le sujet. Mais de quelle nature est ce sujet, engendré par une parole, celle de la donation phénoménologique du monde, et producteur d'une autre parole, celle par laquelle il s'inscrit dans le monde ? Les premiers chapitres de *Finnegans Wake* atomisent toute représentation stable d'un moi unique et substantiel. C'est le travail de sape opéré par Shem contre la statue du père qu'il veut abattre. C'est aussi une descente initiatique en-deçà de toute représentation conceptuelle vers les racines de la parole et de l'être. A la fin de cette œuvre au noir, Shem révèle à son frère le cœur de l'être parlant en parodiant clairement le cogito cartésien : "Sink deep or touch not the Cartesian spring. [...] you make me a reborn of the cards. [...] singing glory allaloserem, cog it out, here goes a sum."

C'est au chapitre 10 que cela se passe, à la moitié du livre, et un retournement se produit : aux chapitres précédents, Shem œuvrait à la destruction du langage, tandis qu'aux chapitres suivants, Shaun portera une parole nouvelle aux nations. Le 10 s'écrit X en chiffre romain, et cette croix figure aussi sur la page *Tunc* du *Livre de Kells* à laquelle il est fait allusion dans ce chapitre. Ce X dessine la permutation des rôles entre Shem et Shaun, le passage de relais d'un frère à l'autre, mais également la situation "topographique" du sujet révélé (comme une croix sur une carte : c'est ici précisément qu'il se trouve). Ce X désigne aussi l'anonymat fondamental du sujet antérieurement à toute nomination. Enfin, ce X est la biffure de toute détermination positive que l'on voudrait appliquer à ce sujet.

"Sink deep" puis "reborn of the cards" renvoient au mouvement de destruction et de renaissance évoqué ci-dessus, mais aussi à *Alice aux Pays des Merveilles*. L'héroïne de Lewis Carroll, dans sa quête du sens, plonge au fond du terrier pour découvrir, à la fin de son périple, que les éléments du langage ne sont que des cartes à jouer, et que par conséquent le langage n'est qu'un jeu autoréférentiel sans profondeur ni prise avec le réel. Mais Lewis Carroll ne s'intéressait pas précisément à la question du sujet, à la différence de Descartes et Joyce. Au bout du doute systématique, Descartes posait comme fondement irréfragable du réel son fameux *cogito ergo sum*, constat d'une présence à soi-même que le philosophe français réifiait en une *res cogitans* constante et substantielle. Il posait ainsi la sécurité d'une représentation du sujet qui servirait de roc pour toutes les représentations à venir, sur le mode de la rationalité. C'est cette fondation d'un sujet se représentant lui-même comme réalité objective que Joyce refuse, comme Heidegger à la même époque. Mais Joyce sauve quand même le *cogito* dans sa dimension de révélation d'une ipséité, tout en refusant d'en tirer la conclusion de Descartes de l'existence d'un sujet plein et stable.

Le "sum" de Joyce est avant tout une somme, donc un effet et non une cause. Elle intervient après le sabotage du langage opéré par Shem dans les chapitres précédents. Les représentations et les concepts ayant été dissous par son acide, il ne reste plus qu'une multitude de sensations et d'émotions, d'affects et de souvenirs, de désirs et de mots, au sein desquels se découvre un sujet qui n'est que pure affectivité. Le "sum" est la somme de cette cacophonie d'impressions sensibles. Il est non seulement embarqué dans ce flux perpétuellement changeant mais c'est ce flux qui le constitue. Ce flux ("riverrun" est la Liffey, donc la vie, *life*), est donc antérieur au sujet qui n'en est que la somme, la synthèse éphémère, et ne saurait donc constituer le socle stable pour construire quelque système que ce soit. Ce "sum", cogité, agité, ramassé ou éructé, arrive après un chant de louanges, *Gloria Allelulia* ("singing glory allaloserem"), puisqu'il est produit par la musique du Verbe auquel il répond par un chant de grâce, sur le modèle des mouvements ascendant et descendant du *Gloria* de la messe. C'est aussi l'unification en un *je* de la multitude dont il est la somme, comme y songeait Stephen dans *Ulysse* : "voix fondues en une entonnant leur solo de foi".

Le sujet apparaît donc comme la synthèse d'une nébuleuse d'impressions charnelles qui constituent le déploiement sensible du monde, c'est-à-dire la musique du Verbe créateur. C'est ni plus ni moins que l'incarnation du Verbe, le devenir-chair de la Parole donatrice du monde. Comme chez Jean Scot Erigène, le néant du Père résonne dans le néant du sujet, l'un et l'autre insaisissables, l'un et l'autre à chaque extrémité de la verbalisation créatrice : le Père engendre son Verbe démultiplié par l'Esprit en une multitude d'impressions au sein desquelles naît un sujet ; et ce semblant de sujet, comme une image inversée du Père parce qu'inassignable à aucune positivité, produit une parole pour répondre au Père (ou produire du Père par le

langage). Déploiement du monde et déploiement de la parole humaine se répondent en miroir, comme le néant du Père et celui du sujet. Le "sum" joycien illustre encore une fois la conjonction des contradictoires : c'est dans le même mouvement que la subjectivité est totalement désintégrée et triomphalement affirmée dans le tout-autre qu'elle-même. Tout est néantisé dans le *Wake* mais c'est l'œuvre d'un néant qui jouit de dire *Je* !



Tout ce réseau de correspondances entre les personnages et les symboles tisse la tapisserie qu'est *Finnegans Wake*. La richesse et la confusion de l'ensemble trouvent leur inspiration dans la culture gaélique et plus particulièrement le christianisme celtique. Celui-ci fleurit entre l'évangélisation de l'Irlande (5ème siècle, Saint Patrick) et l'invasion anglaise (12ème siècle) et mit au service de la bonne nouvelle chrétienne les arts et les symboles de la tradition celtique. Les Celtes acceptèrent ainsi sans heurt la nouvelle religion qui sut se fondre dans les pratiques et les représentations de l'ancienne. Les enluminures du *Livre de Kells* représentent le summum artistique de ce christianisme celtique. Ce que Joyce fait subir à la langue anglaise se veut l'équivalent de ce que les artistes médiévaux irlandais firent subir aux *Évangiles* en les enluminant de motifs emberlificotés jusqu'aux limites de la lisibilité.

Dans *Ulysse*, Stephen Dedalus annonce son insurrection contre les deux puissances tutélaires de l'Irlande : le maître italien et le maître anglais, à savoir l'Eglise Catholique romaine et l'Empire britannique. Prenant modèle sur une forme de distanciation féminine qu'il trouve en Léopold Bloom, Stephen découvre un nouvel angle d'attaque contre la langue anglaise et la bigoterie catholique : non plus la lutte frontale mimétique, mais une subtile subversion décalée et ironique (Bloom a traversé toutes les croyances sans y adhérer, de même qu'il traverse toutes les perversions, dans l'épisode du bordel, sans se fixer sur aucune). Embarqué dans une culture, une langue et une religion qui le définissent en tant qu'individu, Stephen refuse l'illusion qui consisterait à les combattre depuis une position neutre, en s'extrayant du flux en quelque sorte. Aussi ne peut-il pas suivre les intellectuels dublinois qui retournent au gaélique pour s'opposer à la culture britannique et se plongent dans les superstitions de la théosophie pour échapper à la bigoterie catholique. Derrière ces revendications, Stephen reconnaît non seulement qu'une aliénation nouvelle prend la place de l'ancienne, mais surtout que derrière l'une et l'autre se trouve la même religiosité fondamentalement païenne : le culte immémorial de "notre mère grande et douce" selon les mots de Buck Mulligan.

Joyce s'attaque à l'autorité du "maître anglais" non en désertant sa langue, mais en lui injectant une multitude de langues étrangères. La langue de la répression se trouve alors minée, excédée et débordée par toutes les langues minoritaires qu'elle refoulait. Refusant de subir l'anglais, Joyce en devient le maître, forgeant par son écriture une nouvelle langue anglaise pleine de croisements, de glissements, de contresens et d'allusions. De même s'empare-t-il de Shakespeare pour en éclairer les plus hauts enjeux spirituels, comme si la culture britannique n'avait jamais été capable de comprendre son plus célèbre poète ! C'est cette stratégie de la ruse, cette subversion de l'intérieur, qu'il va appliquer également à la religion, au terrible "maître italien" de l'Irlande.

En effet, Joyce récupère au profit de son œuvre la liturgie, les rites, les sacrements et les dogmes d'une religion qu'il fustige autant qu'il l'admire. Seulement son amour n'est plus dirigé dorénavant vers un improbable au-delà mais vers la vie terrestre. C'est la condition humaine, avec ses grandeurs et ses bassesses, qui est assumée par Joyce, c'est vers elle que vont sa tendresse et sa compassion, c'est vers elle qu'il détourne le sentiment religieux de gratitude que les croyants adressent au Très Haut. Son chant choral n'est plus adoration du surnaturel ou d'une autorité suprême mais reconnaissance humoristique et attendrie de la misère des hommes et de leurs efforts pour échapper à l'absurde. Sa compassion, mêlant tendresse et ironie, semble signifier que d'un certain point de vue la vie n'est pas tragique mais comique, les tragédies n'étant que les aléas d'une grande comédie universelle.

Le catholicisme ne doit pas être compris comme une religion parmi d'autres, spéculant sur le surnaturel et glosant sur l'au-delà, mais comme la religion de l'Incarnation. C'est le mystère axial dont découlent comme conséquences logiques tous les autres dogmes. La théologie catholique est cette tentative de penser l'épreuve sensible de l'être-là dans sa réalité la plus charnelle et immanente, comme incarnation divine en chacun. C'est donc en partant de l'épreuve de soi la plus intime que le catholicisme a élucubré une dogmatique apparemment abracadabrantesque mais qui ne fait pourtant que tirer les conclusions logiques de l'incarnation. Plongé dans l'excès des sensations charnelles, le soi se découvre comme ipséité à la fois finie et infinie : l'épreuve de sa finitude est aussi celle d'une présence irrécusable et par là même immortelle (puisque la mort ne

peut jamais être vécue, seule la vie peut se sentir elle-même). La Résurrection et l'Ascension sont les conséquences de ce sentiment d'une certitude de présence à soi, de même que la Virginité de Marie et l'Immaculée Conception sont les conséquences (rétroactives !) de ce que le soi se considère comme au-delà de la génération sexuelle, comme excédent par rapport à l'ordre naturel.

Ce qui différencie fondamentalement le christianisme de la sagesse antique ou philosophique, c'est la Résurrection. La sagesse, depuis Gilgamesh jusqu'à Nietzsche, enseigne l'acceptation de l'ordre de la nature, donc la résignation devant la mort. Seul le christianisme annonce la victoire sur la mort par la résurrection des corps à la fin des temps. Cette croyance réclame le saut de la foi, c'est-à-dire l'adhésion à une hypothèse plus qu'improbable, tellement improbable d'ailleurs qu'elle s'effondrera sous les coups de la critique moderne. Or Joyce ne croit plus à la fable chrétienne. Ce n'est pas une question d'opinion personnelle : Dieu est mort au 19^{ème} siècle et Joyce se doit, comme artiste, de répondre à l'esprit du temps. Les opinions personnelles n'ont aucun intérêt : il s'agit pour lui de comprendre la crise de notre époque, de s'en faire la caisse de résonance et d'essayer de la résoudre. Quand il s'avère qu'il n'est plus possible de croire en la Résurrection au sens littéral, il ne reste plus que la sagesse d'acceptation et de résignation. On ressent souvent dans son dernier roman cette impuissance résignée devant l'énigme de la vie. Joyce y parodie par exemple les quatrains d'Omar Khayyam parce qu'il partage avec le poète persan le même scepticisme sans espoir.

Alors que reste-t-il de la Résurrection dont il a fait le titre de son roman ? Evidemment aucune réalité naturelle ou surnaturelle. La caducité irrévocable du sens littéral des *Evangelies* libère paradoxalement, enfin, le sens symbolique : puisqu'au commencement était la Parole et que tout fut par Elle, alors toute l'histoire sainte relève de la parole et par conséquent de la fiction, du symbolique. La croyance religieuse apparaît comme une aberration littérale, une incapacité à s'élever au-dessus de la lettre. L'Église fut l'œuvre de Shaun pour mieux refouler Shem, mais contrainte de porter la subversion de Shem dans les mots de Shaun ! C'est là que Joyce attend l'Église, là qu'il se pose comme radicalement, parce que contradictoirement, catholique. Il se tient à un moment précis de l'Histoire où la spiritualité occidentale est en crise, où l'alternative réside dans l'adhésion naïve à la lettre ou le rejet agnostique. Or Joyce refuse cette alternative : la croyance n'est plus tenable et doit même être combattue comme obscurantisme mortifère, certes, mais l'héritage de l'Église et la vie intérieure qu'elle défendait ne sauraient être liquidés. Joyce résout la *krisis* moderne de l'Occident par l'humour le plus radical : il ne croit plus à la lecture littérale des dogmes de l'Église, mais il affirme la Résurrection dans l'ordre symbolique, dans la parole, comme la parole elle-même s'affirmant elle-même.

Joyce voit en effet dans le catholicisme le plus formidable effort de l'humanité pour nier la nature, le donné, le cyclique, et donc l'œuvre de la mort. Comme l'avait compris H.G. Wells, "*[Joyce a] commencé comme catholique, c'est-à-dire avec un système de valeurs en forte opposition avec la réalité. [Son] existence mentale est obsédée par un monstrueux système de contradictions*". En développant des dogmes magnifiquement absurdes sur la fécondation spirituelle de Marie, la naissance virginale, l'Incarnation du Verbe, la Résurrection de la chair, l'Immaculée Conception ou l'Assomption, le catholicisme s'est proposé de nier rigoureusement la dimension naturelle de l'existence, c'est-à-dire la reproduction sexuelle et la mort. L'Église romaine apparaît donc à Joyce comme la plus belle construction de l'esprit humain, une somptuaire bouffonnerie affirmant la suprématie de la parole sur la matière et sa victoire symbolique sur l'absurde. Cette victoire de l'esprit s'est concrétisée dans l'Art : le paroxysme de la négation de la nature a engendré la religion la plus prodigieuse en culture, comme si l'aberration absolue de ses dogmes générait une jubilation spirituelle dans la contradiction de l'évidence, et suscitait en conséquence la profusion des œuvres.

Prenons par exemple la croyance dans la vie après la mort, retrouver ses proches au ciel, etc. Pourquoi cette croyance est-elle bouleversante ? Elle est absurde puisqu'elle n'a aucun fondement empirique. Alors pourquoi cette aberration nous émeut-elle ? Non parce qu'elle annoncerait quelque chose de vrai et vérifiable mais, selon moi, parce qu'elle inscrit la vie humaine dans l'ordre symbolique, l'ordre de la parole, par-delà les lois de la nature. Quand une parole annonce la Résurrection, elle affirme le primat du symbolique sur le biologique, sa victoire en tant que parole sur tout le donné et sa fatalité. C'est dire aussi que la vie humaine n'est pas qu'un agglomérat de molécules mais un ensemble de liens intersubjectifs tissés, soutenus, justifiés, et assumés par le langage. J'affirme péremptoirement la Résurrection car je proviens de la parole, j'appartiens à la parole, et c'est elle qui donne du sens à l'insensé.



Le sceau qui clôt le dixième chapitre parodie les armes vaticanes (la tiare papale sur les clefs de Saint Pierre) et révèle le sens ultime du catholicisme : un pied-de-nez à la mort ! Victoire symbolique, ou plutôt victoire du symbolique – de la parole et du sens – sur la mort, quand l'Eglise claironne contre toute évidence que la Résurrection nous permettra d'échapper à l'inéluctable. Mensonges aliénants, illusions rassurantes à l'origine de siècles de superstition et d'oppression ? Certes ! N'empêche : si le verbe, par-delà les chagrins et les souffrances, dans les œuvres et les paroles des hommes, dans les élucubrations mythologiques et religieuses, dans la folle affabulation catholique surtout, affirme la Vie éternelle, alors "Ô Mort, où est ta victoire ?"

Ce sceau est la signature de Joyce, son drapeau de pirate de la littérature, ses armes de catholique ironique qui a compris la raison profonde du catholicisme, ignorée des bigots comme des athées. Ce sceau unit les deux frères : Shem (le pied-de-nez) et Shaun (les os). On peut bien sûr le lire comme une grimace et donc une fin de non-recevoir adressée à la religion, dont Joyce a toujours refusé l'aliénation mortifère, ainsi qu'à tout ordre social qui met les individus au service de l'espèce. Cependant, s'il s'agit bien d'une parodie des armes papales, elle illustre l'union des deux principes contradictoires plutôt que leur opposition. Dans *Finnegans Wake*, le silence, la jouissance ou le rire qui se faufile dans les failles du langage a tout de même besoin du langage, à l'image du message de subversion radicale dont est porteuse l'Eglise Catholique, qui la nie en tant qu'institution tout en ayant besoin d'elle pour se faire entendre des nations.

Ce pied-de-nez à la mort, qui constitue l'essence du catholicisme et que Joyce reprend à son compte, réside essentiellement dans l'ironisation systématique de la sexualité. Par la conception spirituelle, la naissance virgine ou la Résurrection, c'est la religion sexuelle – la religion fondamentale de l'humanité, la seule finalement, dissimulée derrière toutes les autres – qui est blasphémée. C'est la reproduction de l'espèce et de la mort, auxquelles les vivants sont enchaînés biologiquement et socialement. C'est la sexualité qui surdétermine toutes les relations sociales, les structures de la parenté, les entreprises culturelles, les mythes, les rites et les tabous, et qui fait de toute communauté humaine un matriarcat, y compris sous le vernis superficiel d'une religion patriarcale (simple délégation de pouvoir). C'est pour Joyce le règne ici-bas de la Déesse-Mère, la *Prankquean* qui se croit co-créatrice du monde à égalité avec Jéhovah et capture ses enfants pour les soumettre à sa volonté. Le réveil promis dans le titre du roman sera donc l'insurrection de la parole, animée par le rire du Père, démystifiant la religion sexuelle de la *Prankquean* fondée sur le cyclique et la mort.

Enfin ce pied-de-nez a une signification métaphysique essentielle : il signifie que toute l'Eglise Catholique Apostolique et Romaine est bâtie sur une blague, le calembour de Jésus fondant son Eglise sur Pierre. Stephen affirme dans *Ulysse* que c'est sur le mystère de la paternité que "l'Eglise est fondée et fondée inébranlablement parce que fondée, comme le monde, macro et microcosme, sur le vide. Sur l'incertitude, sur l'improbabilité." La pierre de fondation, la clé de voûte de l'Eglise et du langage, est présentée dans le *Wake* comme un *sham rock*, un rocher feint, un simulacre de pierre, un calembour sur Pierre. Ce jeu de mots définit Shem comme une pierre de fondation mais défailante. Shaun a besoin de croire à la stabilité du sens, à la solidité des murs, et s'offusque de constater que le fondement est complètement foireux (*sham*). Pour Shaun, le Père est un phallus, droit, dur et fiable ; pour Shem, le Père est un manque, un mystère, un vide. Or toute la théologie tourne autour de ce mystère de la paternité. Stephen disait qu'il fallait "envisager la paternité comme une fiction légale", c'est-à-dire du semblant, du simulacre, mais capable de fonder la Loi, peut-être comme Moïse "écrivant la Loi dans la langue des hors-la-loi" (*Ulysse*). C'est la fiction qui fonde la fiction, le langage qui fonde le langage, et non quelque puissance transcendante que devrait servir un langage instrumentalisé.

L'origine manque : la pierre de fondation est une mystification, tout repose sur du vent. Sans fondement, sans *arkhe* (commencement et commandement), c'est proprement l'an-archie. Alors que Shaun veut construire sur du solide, Shem rappelle cette anarchie principielle : nous sommes embarqués dans un flux sans commencement ni fin. Tout coule, tout s'écoule, et toute sécurité s'écroule. Ce refus de reconnaître un principe fondateur est évidemment blasphématoire pour Shaun qui condamne son frère : "anarch, egoarch, hiesiarch, you have reared your disunited kingdom on the vacuum of your own most intensely doubtful soul." Puisque la dialectique de

Shem et Shaun illustre le fonctionnement du langage, il faut comprendre que c'est toute l'architecture du langage qui repose sur de la fiction, c'est-à-dire sur lui-même, sans fondement autre que lui-même, inventant lui-même ses mythes de fondation par la fiction.

De même, puisque l'Eglise est bâtie sur une fausse pierre, *a sham rock*, cela signifie qu'être catholique revient à croire à une formidable construction dogmatique bâtie sur... du simulacre, du flan, du vide ! Tout l'édifice théologique du catholicisme repose donc entièrement, comme le langage, sur de la fiction ou, comme dit Saint Jean, sur le Verbe qui est au commencement et à la fin de tout (mais chez Joyce *Word* se confond avec *void* : "In the buginning is the void", ça commence par un bégaiement du vide !). C'est une blague, une fiction auto-référentielle, un colossal calembour du Saint Esprit. C'est par conséquent un contresens complet de faire de Joyce un hérétique, puisque l'hérésie consiste au contraire à adhérer à une vérité particulière, à croire à un fondement extérieur, à appuyer le sens sur du transcendant, puis à rejeter le catholicisme au nom d'une vérité qu'il méconnaîtrait. Tout langage, tout discours, tout dogme, est fiction. L'hérésie est sérieuse alors que le catholicisme réside dans ce savoir d'un non-savoir, une affabulation fondatrice et sans fond. C'est le comble de l'incroyance, et bien-sûr les croyants ne veulent rien en savoir ! Mais Joyce, lui, s'en amuse follement et prend l'Eglise pour modèle du *Wake* parce qu'elle est fondée inébranlablement sur... "the void" !

Le *sham rock* représente également la pierre de fondation branlante de toute la culture. Car la clé de voûte des structures socioculturelles, comme la pierre d'achoppement du langage, est selon Joyce le bouc émissaire paternel sacrifié puis divinisé. C'est cette violence sacrée qui fonde le méli-mélo de la culture. Pour revenir comme autorité divine, le père sacrifié doit d'abord être totalement détruit : accusé des pires turpitudes, humilié, supplicié, démembré ou brûlé, ses restes mangés ou dispersés aux quatre vents, il doit disparaître complètement de la surface de la terre. Freud place à l'origine de l'ordre symbolique le meurtre du père de la tribu originelle par ses fils jaloux, le partage de la culpabilité soudant les frères dans le même respect d'une Loi qui les réconcilie et qu'ils attribuent au père divinisé. Levi-Strauss comprend le sacrifice comme la tentative de faire de la place pour que l'ordre symbolique puisse se développer. René Girard fait de l'expulsion d'un bouc émissaire par la communauté la nécessaire catharsis qui permet d'apaiser les crises intestines produites par les rivalités mimétiques. Quoi qu'il en soit, c'est bien la victime sacrifiée qui apporte la paix à la communauté, et celle-ci l'en remercie en la plaçant dans les cieus et en soudant ses membres dans la culpabilité partagée.

Ainsi est-ce la pierre rejetée par les architectes qui est devenue pierre d'achoppement : le plus haï des hommes, supplicié ou dévoré, est devenu le père spirituel de la collectivité, le Grand Signifiant (à la fois signe - totem - et absence - tabou - ; phallus et anus dans le *Wake*) autour duquel tourne tout l'ordre symbolique. Crucifié ou démembré, son corps est mangé (cannibalisme, Eucharistie) afin de transmettre aux autres hommes la divinité dont il serait porteur, pour que chacun retrouve en lui, en se l'incorporant, cet archétype, mystère de l'Incarnation, Adam, Jésus, Bloom, *Here Comes Everybody*.

Pourquoi insister autant sur le catholicisme de Joyce ? Après tout, puisqu'il récupère aussi Isis et Osiris, les signes du zodiaque et tutti quanti, Joyce n'indiquerait-il pas plutôt une équivalence générale de toutes les religions ? N'aurait-on pas affaire, comme dans la franc-maçonnerie ou la théosophie, à un syncrétisme solaire ? Bref, *Finnegans Wake* ne serait-il pas une ode à l'Egypte éternelle à travers les âges ? Je crois (convaincu par l'interprétation de Philippe Sollers et Jean-Louis Houdebine) que c'est le contresens absolu de l'exégèse traditionnelle, principalement "angelot-sexonne". Tout syncrétisme est au service du cyclique et désire, par une certaine connaissance ésotérique, accéder à une forme de plénitude dans la fusion avec une mère phallique toute-puissante. Or Joyce ne cesse de rappeler qu'avant la Mère, il y a le néant du Père, dont la Mère est la voix, le flux vocal de sa donation créatrice, fleuve de vie dans lequel nous sommes embarqués mais qui vient du Père et doit y retourner. La Trinité s'articule autour de la parole, du Verbe, "dont la logique s'inscrit au cœur même du symbolique dans l'humain, en tant que le symbolique pourrait constituer le lieu d'un désassujettissement du sujet parlant par rapport à la prise sexuelle." (Jean-Louis Houdebine). C'est cette ironisation du sexuel que Joyce fait entendre en faisant résonner le trou paternel dans une voix singulière, la voix du Singulier qui échappe à tous les ensembles communautaires.

Cependant, l'écriture de Joyce tente d'imiter les bruits de la nature, comme si toute l'histoire humaine, avec ses grands hommes, ses civilisations et ses mythes, n'était qu'une éphémère séquence dans la très longue histoire de la nature. Le roman s'ouvre avec la rivière et se termine face à l'océan, Isabelle est un nuage, HCE une île, un volcan ou un cheval, les hommes des insectes et les femmes des fleurs. L'humanité n'est qu'une éphémère péripétie dans l'histoire de la nature, dont elle provient et qui continuera bien après qu'elle aura disparu. D'où la citation, déformée à plusieurs reprises, de la petite phrase d'Edgar Quinet qui plaisait tant à Joyce : "Aujourd'hui comme aux jours de Pline et de Columelle, la jacinthe se plaît dans les Gaules, la pervenche en Illyrie, la marguerite sur les ruines de Numance ; et pendant qu'autour d'elles les villes ont changé de maîtres et de nom,

que plusieurs sont rentrées dans le néant, que les civilisations se sont choquées et brisées, leurs paisibles générations ont traversé les âges et se sont succédé l'une à l'autre jusqu'à nous, fraîches et riantes comme aux jours des batailles."

Joyce donnerait-il finalement le dernier mot à Mère Nature ? Là encore, ce serait oublier le néant qui précède et qui suit la mélodie de la rivière-une. Les hommes ne peuvent se satisfaire d'appartenir seulement à la nature. Par la parole ils appartiennent à un autre registre de vie que la vie simplement biologique. C'est le sens même du baptême que de signifier à un humain qu'il est né du Verbe et pas seulement du sexe, et qu'il dépend de l'ordre de la parole avant d'être un produit biologique. Et c'est par conséquent le sens de la Résurrection d'affirmer péremptoirement que l'homme a une autre destination que le retour à la terre, et donc une autre dignité que le poireau ou la punaise.

Maintenant, soyons bien clair : Joyce n'est certainement pas un prosélyte de l'Eglise Catholique ! Il a raillé – et avec quel courage dans l'Irlande du début du 20ème siècle ! – la bigoterie de ses compatriotes, l'emprise des prêtres, leur morale asphyxiante. Il a refusé de se soumettre à "la tyrannie romaine [qui] occupe le palais de l'âme", qu'il considérait comme une "magie noire", une "peste" ("There's no plagues like rome" !). Il n'espérait aucun salut d'un Dieu qui, s'Il existait, ne serait que l'imbécile démiurge d'un bordel injustifiable : "Tout se répète. Dieu radote. Tout est toujours à recommencer. *And all that has been done has yet to be done and done again.*" (propos rapportés par Louis Gillet). Le *Wake* n'annonce donc pas une vie dans l'au-delà ou la venue de je-ne-sais-quel Dieu qui seul pourrait nous sauver, mais la surrrection d'un Verbe qui n'est plus le Logos créateur de l'univers mais la parole poétique, une parole enfin incarnée, une parole transfiguratrice et salvatrice, qui est aussi une parole tendre et dérisoire : "Ho Talk, save us !"

Stephen disait dans *Ulysse* son admiration pour "unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam : la poussée lente, les modifications du rite et du dogme pareilles à celles de sa propre et précieuse pensée, une alchimie d'étoiles". Il ne s'agissait absolument pas pour l'artiste jeune homme de se soumettre "aux enfers obscènes de notre Sainte Mère" mais bien plutôt de la soumettre, Elle, sa théologie, sa liturgie et sa sensualité, au service de son art et de sa liberté à lui ! Comme si ces siècles de combat contre les hérésies, de définition de la doctrine, de raffinements intellectuels et esthétiques, ces conciles et ces conclave, ces cardinaux et ces papes, n'avaient eu d'autre but que de fournir à l'artiste une armature digne de "sa propre et précieuse pensée" ! Joyce ne se contente pas de rejeter l'autorité de l'Eglise, il pousse la subversion jusqu'à se l'accaparer pour lui seul. Et cela pour annoncer une autre bonne nouvelle : les Finnegans que nous sommes peuvent se réveiller de ce long cauchemar religieux, reprendre jouissance de ce qu'ils avaient projeté dans les cieux et vivre enfin, ici et maintenant, la Résurrection !

Comme dans *Ulysse*, Joyce cherche à maîtriser les pouvoirs du Verbe pour faire que son texte devienne son corps glorieux à offrir en Eucharistie à tous ses lecteurs, pour ainsi ressusciter en chaque voix qui le lira. Ce ne sont pas des lecteurs vivants qui liront un auteur mort, mais bien des lecteurs morts qui s'éveilleront par la manducation de cette hostie qu'est le roman de Joyce : les Finnegans se lèveront d'entre les morts en partageant l'eau-de-vie ("usquebaugham !") de la parole vive, flux d'écriture, fontaine d'éternelle jouvence dont le jaillissement est inépuisable puisqu'il nous suffit de relire le texte pour le retrouver toujours vivant. La vraie vie est dans la parole. Tout le reste – la comédie sexuelle et sociale – est dévolu au cadavre.

Toutefois *Finnegans Wake* apporte un bémol à ce fantasme de maîtrise : Joyce y indique clairement que la parole à laquelle il assigne une mission salvatrice n'est jamais que la parole humaine, qui doit admettre son échec devant l'inconnaissable. Coïncidence des contradictoires encore une fois : la parole qui bredouille dans la nuit du *Wake* s'auto-promeut Verbe rédempteur et Vie éternelle, mais celle qui se porte elle-même à une telle incandescence reconnaît ironiquement ses limites. C'est parce que tout cela est à la fois grandiose et dérisoire que Joyce présente l'histoire humaine comme une farce jouée par des enfants. On oppose souvent une toute-puissance verbale joycienne à la dépossession misérable des personnages de Beckett, tentant vainement de dire l'innommable, mesurant leur échec mais reprenant sans cesse la rumination du sens. C'est oublier la proximité des deux Irlandais et leur compassion attendrie pour l'effort pathétique de la parole humaine à maintenir une petite flamme de sens dans l'insondable mystère de notre nuit.



Et Dieu dans tout ça ? La formule "God es El" montre toute la subtilité de la position de Joyce sur la question. Dieu est El, bien-sûr, puisque El signifiait dieu dans les langues sémites. On suit sa trace dans les mythologies sumérienne, ougaritique, cananéenne, hittite, puis dans la *Bible* hébraïque. Cette appellation figure dans les strates les plus anciennes de la *Torah*, comme si El renvoyait au divin le plus archaïque, tandis que Yahvé apparaît plus tard. Elohim *crée* le monde ; Yahvé *parle* à Adam et Eve. El étant un nom générique, il désigne aussi les dieux des autres nations. Bref, El nomme la divinité dans ce qu'elle a de plus commun et universel.

Or Joyce n'écrit pas "God is El" mais "God es El" pour que l'on entende bien *Goddess Elle*, c'est-à-dire la Déesse-Mère : Dieu est Elle ! Le divin le plus archaïque, le plus originel, n'est autre qu'Elle. Platon considérait déjà le culte de la Déesse-Mère comme la matrice de toutes les religions. C'est Elle qui règne depuis toujours, Elle qui soude les communautés, Elle qui assigne chacun à son rôle sexuel et social, Elle qui réclame une terreur sacrée, Elle qui se dissimule derrière toutes les religions et idéologies. Il est donc absurde de se proclamer athée quand on a jeté Dieu-le-Père aux orties, puisqu'Elle est toujours là et qu'Elle y restera ! Dieu est mort, dites-vous ? Elle rigole bien ! Entendez également que *God is hell*, infernal, souterrain, inconscient. Elle est donc là-dessous, dans les couches les plus enfouies, dans les tréfonds du cerveau reptilien. Toute la religiosité humaine tourne autour d'Elle, toutes les allégeances vont vers Elle, toutes les culpabilités proviennent d'Elle. Tous les interdits, les tabous, les commandements non écrits, toute la morale diffuse dans le corps social, toute la bigoterie malveillante, proviennent de la soumission à Elle et à son ordre cyclique perpétuel.

Que veut-Elle ? La répétition du même d'âge en âge, "isges to isges", la reproduction pérenne des corps voués à retourner à la terre, "erde from erde", générations après générations, "miscegenations on miscegenations". "Dieu radote" disait Joyce : Dieu ne cesse de recréer la même chose, comme un disque rayé. Et Shem, artiste et onaniste, bégaie justement pour imiter le radotage masturbatoire du Créateur, "Bygmester Finnegan, of the Stuttering Hand". Nous sommes pris dans cette répétition absurde, emportés dans la ronde : ça doit tourner, cycler, danser et copuler pour toujours et à jamais. C'est l'unique commandement d'Elle, quoique jamais formulé.

Car bien évidemment Elle ne parle pas ! Et d'ailleurs pourquoi parlerait-Elle ? Elle n'a absolument rien à dire ! Le crime des Hébreux, celui que les nations ne pardonneront jamais, c'est d'avoir osé faire parler Elle. Israël (qui signifie "qui a lutté avec El") a obligé Elle à dire Sa Loi, c'est-à-dire à faire passer la parole là où elle n'était jamais passée. Dieu est Elle, puis El, puis parle et devient tout autre, Yahvé, c'est-à-dire un verbe (être), puis le Verbe, le Vivant dans sa parole, qui finalement n'est plus que parole, voix, appel. "God es El ? Housefather calls enthrateningly" : voici qu'arrive HCE, notre Père qui appelle en menaçant pour nous arracher à la Mère, la maison de servitude, et partir vers la Terre Promise, sortir du cyclique et suivre la Parole. Le Père qui parle prétend donc déborder la Mère qui pond, la limiter, la débouter de son autorité. Et surtout Il parle et Sa parole traverse le mutisme de la Mère et appelle ses enfants à la liberté. Il faut comprendre la *Torah* comme l'obligation faite à Elle, et à travers Elle à toute religion, d'inscrire une bonne fois pour toutes ses commandements afin d'en finir avec la culpabilité diffuse et la puissance des prêtres. Pire : l'obliger à formuler une Loi qui soit au service des hommes et non à son service à Elle. L'obliger à être traversée par le Verbe qui était avant Elle et sera après Elle et sans lequel Elle ne serait rien. L'obliger à reconnaître un Père par-delà son royaume à Elle et dont Elle ne serait finalement que la petite fille : "He adde liddle phie Annie ugged the little craythur".

Où l'on voit que ce qui arrive à la Vierge Marie n'est que la métaphore de ce que la *Bible* hébraïque a fait subir à la *Goddess Elle*. Et si Molly Bloom est née un 8 septembre comme Marie, c'est évidemment pour subir la même opération verbale ! Joyce assimile clairement Molly à Marie, mais aussi à Gea-Tellus ("ses 4 points cardinaux étant les seins, le cul, la matrice et le con [...] la parfaitement saine pleine amoralisable fausse subtile limitée prudente indifférente [Femme]"), voire au globe terrestre ("[elle] tourne comme l'énorme boule terrestre lentement sûrement et uniment, [elle] se dévide et redévide"). Plus qu'un personnage de roman, Molly Bloom est une personnification de la *Goddess Elle*, exactement comme Anna Livia Plurabelle. Encore qu'ALP soit plus précisément la voix du Père, le flux vocal du Verbe passant par la bouche de Molly – ou coulant dans son pot de chambre ! – pour devenir la *riverrun* du roman suivant. Mais il s'agit pareillement de faire parler ce qui devait rester éternellement muet, Elle, et de la transformer, la retourner, de Déesse toute puissante - toute espace, toute espèce - en créature du Père. Comme la Vierge dans *La divine Comédie*, Elle devient ainsi la "fille de son propre fils", puisque l'un de ses enfants l'a recrée dans son écriture pour la justifier devant le néant d'où Elle a surgi et où Elle retournera. D'où la nécessité de rappeler que ce n'est pas à Elle qu'appartiennent le règne, la puissance et la gloire pour les siècles des siècles, mais au Père !

La théologie catholique poursuit donc l'aventure biblique de transfiguration-assomption de Elle – le maternel, le sexuel, le cyclique – en la traversant de part en part par une verbalisation et une symbolisation qui l'arrachent à la religiosité sexuelle et sociale. D'où l'importance pour la théologie comme pour tout écrivain un peu

conséquent, d'explorer le sexuel, déchiffrer les fantasmes, déconstruire les libidos, pour y débusquer le dieu, toujours Elle, y compris derrière l'autorité du phallus, autorité déléguée par Elle (gode à Elle !). D'où l'ironie de Joyce, déjà dans *Ulysse*, pour les régressions matriarcales de la modernité, théosophie, renaissance gaélique, etc. : "Elle est notre Mère grande et douce" affirme Buck Mulligan. Ben voyons ! Le second prénom de Joyce, Augustinus, lui permet d'ailleurs de se réclamer de l'héritage de l'évêque d'Hippone : "for here the ruah of Ecclesiastes of Hippo outpuffs the writress of Havvah-ban-Annah". C'est le même souffle, *ruah* en hébreu, qui passe de *l'Ecclésiaste* à la pensée catholique, et qui donne une bonne ruade aux prêtresses de la Déesse-Mère (ici Eve et Marie, fille d'Anne, en déesse sexuelle : *have a banana* !); mais ce souffle de l'Esprit inspire également le verbe d'un auteur capable d'écrire et transfigurer cette Marie-couche-toi-là !

Evidemment, ce coup de verbe hébraïque était, est et restera inacceptable pour la religiosité humaine. Tout sera fait pour ne pas l'entendre, pour l'étouffer dans l'œuf ou le réduire à quelques formules saupoudrées sur la seule et vraie religion, le culte immémorial de la *Goddess Elle*. Le Père ne sera que le phallus de la Mère et c'est Elle qui continuera à régner sous son masque à Lui. La religion chrétienne restera fondamentalement païenne, répressive, dévote. L'Eglise imposera son autorité castratrice de "Sainte Mère", censée bien-sûr porter la parole du Père aux nations mais s'en fichant comme de sa première culotte ! Le nom même de Yahvé sera oublié par la chrétienté derrière le terme d'origine gréco-latine, Dieu, qui permet de court-circuiter la transgression hébraïque et de s'enraciner dans le divin païen. Elle a eu chaud aux fesses, mais Elle est sauvée ! Yahvé peut aller se rhabiller, la Prankquean garde le contrôle sur ses enfants pour les siècles des siècles. "Allmen".



Mais si la Mère est Tout, qu'en est-il du Père ? La réponse est simple : rien ! *Nobodaddy* est un pur néant. "La paternité comme engendrement conscient n'existe pas", disait Stephen, "C'est un état mystique, une transmission apostolique". Bref, c'est du psychique, ou du symbolique (du langage), mais rien de concret, rien d'existant. Le Père, Dieu, l'être, la négativité, la mort, sont comme le néant : du non-étant. On peut essayer d'imaginer le néant ou la mort (la mort, pas le mourir, pas l'agonie, mais le néant qui suit) en supprimant mentalement toutes les sensations. L'imagination conçoit alors un espace vide et noir. Stephen, dans le troisième épisode d'*Ulysse*, fermait les yeux pour accéder au néant du Père, puis les rouvrait pour sentir que le monde sensible était toujours là, toujours tout : le néant fantasmé n'est rien, le Père n'est pas de l'ordre de l'imaginable puisqu'il n'est rien d'existant. Il est néant et, comme le néant, une contre-possibilité du monde réel, qui hante le réel mais n'y advient jamais. Comme la négativité qui peut nier l'objet réel sans agir sur le réel mais le menaçant de sa possible disparition. Comme la mort, "possibilité de l'impossible" (Heidegger) qui n'advient jamais mais hante la vie et la révèle à elle-même comme finitude. Comme Dieu qui n'existe pas mais travaille l'histoire et la conscience humaines. Le néant relativise tout ce qui existe en l'accompagnant de la possibilité de sa disparition. De même, le Père apparaît comme le négatif qui borde le monde de la Mère, le relativise et offre une échappée possible au Tout.

What is it all about ? De quoi parle finalement *Finnegans Wake* ? Pour William Tindall, "*Finnegans Wake is about Finnegans Wake*". Pour Bill Cole Clieth, "The wake is the wake is the wake", ça se mord la queue et ça tourne en rond. C'est amusant mais ça démontre quand même un refus de comprendre ce que Joyce désigne en creux, dans le négatif de sa chambre obscure. Pour l'exégèse anglo-saxonne, le dernier roman de Joyce dévoilerait l'éternelle respiration de la nature, mort et renaissance, destruction et création, etc., pris dans le mouvement giratoire du grand Tout dont il n'y a pas à sortir. Or je crois qu'il s'agit justement pour Joyce d'en sortir, du moins de montrer que la grande comédie du Tout est bordée par le Rien, une négativité irrécupérable par aucune dialectique. La Mère – la Prankquean – n'est pas toute seule, elle vient du Père – JVH – et doit y retourner. Le *the* final du roman ne se boucle pas – en tout cas pas uniquement – sur le *riverrun* du début : il indique au contraire ce vers quoi la Mère retourne : le néant du Père. Quel est le sujet de *Finnegans Wake* ? Le Père. Dieu-le-Père ? Si vous voulez, sauf que Dieu est mort. Comme Finnegan d'ailleurs, qu'il s'agit justement de ressusciter. Disons donc plutôt Néant-le-Père, le Père comme vide, manque, négativité ; le contraire de la Mère, la matière qui occupe tout l'espace et qui détourne ses enfants du néant dont pourtant tout surgit, y compris Elle-même.

La ronde des maggies, les 28 lettres, comme le bouclage du texte sur lui-même, dessinent un O. Selon qu'on y voit un rond ou un cercle, ce O représente le plein ou le vide, l'univers tout entier ou un trou, le Tout ou le Rien. *Finnegans Wake* est une danse endiablée de mots ; ça tourne en rond pour dire le Tout et désigner en creux le Rien. La rivière-une est le Nihil ! *The whole is a hole*. L'interprétation dominante ne veut y voir que du Plein, la

nature remplie d'elle-même, générant et anéantissant ses enfants dans sa grande machinerie cyclique. Ce que Joyce fait subir au langage serait une subversion rageuse de l'autorité paternelle pour libérer les pulsions que le père interdisait, et les jouissances orales-anales qu'il refoulait. La Mère archaïque pourrait enfin régner sans partage et ses enfants régresser dans le narcissisme infantile cultivé par l'idéologie libérale-libertaire de notre temps ! C'est un contresens total : l'autre face de la médaille pleine, O, est le Néant de l'Etre, le trou du Père d'où tout jaillit et auquel tout retourne à la fin. Joyce reste ce "Japhet à la recherche d'un père" que moquait Buck Mulligan. La question du Père est centrale dans toute son œuvre puisqu'il s'agit de savoir où le retrouver maintenant que Dieu est mort, maintenant qu'il n'est plus cette toute-puissance incontestée et surplombante. Comment l'entendre dans les phénomènes du monde, le reconstituer dans la voix, sans jamais le confondre avec du plein ? Par quel calembour le désigner ? Dans quel lapsus faire entendre la négativité, le rire de l'univers, l'imprononçable Nom du Père ?...

En se moquant du Dieu-Mère et en lui préférant un Père purement symbolique, Joyce flirte avec le gnosticisme. La tentation gnostique ou manichéenne a dû être grande chez lui : on le lit clairement dans *Dublinois*, dans *Les Exilés* et dans l'attitude de Stephen au début d'*Ulysse*. Mais *Ulysse* raconte justement, selon moi, le retour au catholicisme d'un jeune gnostique, tel Augustin dans ses *Confessions*. Et l'enjeu de *Finnegans Wake* ne consiste pas à retourner au Père pour en finir avec le monde et la prison de la chair. Déjà parce que le Père n'existe pas, n'est rien, rien d'autre qu'une création de la parole. Ensuite, parce que Joyce définissait son œuvre comme une "odyssée de la chair" qui insiste avant tout sur l'incarnation et les sens. Si le sujet principal du roman – et de toute l'œuvre de Joyce – est bien le Père, c'est en tant que néant, absence, fiction : il ne s'agit pas d'échapper à la vie, qui n'est pas mauvaise en soi, mais de relativiser l'ordre social mortifère qui aliène l'individu à la reproduction imbécile du même de générations en générations. *Finnegans Wake* est un hymne drolatique et mélancolique à la vie, comprise non au sens biologique et impersonnel, mais comme existence singulière et charnelle, incarnation d'un Verbe dit par le néant et s'irisant en multiplicité sensible et sensuelle, conformément à la pensée de Jean Scot Erigène.

Le travail de Joyce consiste donc à sortir du langage commun pour fouiller en profondeur dans la mémoire charnelle, y trouver la Mère archaïque, lui rappeler qu'elle n'est que la petite fille d'un Père, la revirginiser (Immaculée Conception !) pour qu'elle s'ouvre au Tout-Autre, au néant essentiel, qu'elle en soit fécondée puis accouche d'une nouvelle parole sensible à la présence du Père – parole qui sera son Verbe à Lui incarné dans sa voix à Elle – capable de transfigurer "Livvy" et la renvoyer au Père, l'O (céan !).



Deux étymologies se disputent le mot religion : *religare*, qui signifie relier, et *relegere*, qui signifie relire. La religion comme *religare* lie, relie, tisse une toile de liens, et maintient ses ouailles dans ses filets, étouffant toute aspiration supérieure. C'est la religiosité communautaire, qu'elle soit ecclésiale, morale ou sociale, que Joyce a fuie et dont il a dénoncé la puissance d'asphyxie dans les nouvelles de *Dublinois*. Et puis il y a la religion comme *relegere*, qui appelle à lire, relire, et relire encore et encore, interpréter, contextualiser, méditer, commenter, critiquer. L'injonction de relire signifie que la première lecture ne suffit pas, que le langage n'est jamais évident, la compréhension spontanée, le sens figé une fois pour toutes. Relire, c'est remettre en question les fondements même du logos, donc la sécurité du langage imposée par les Shaun, le sens figé dans l'ambre du signifiant. Relire, c'est pratiquer une subversion de l'évidence du sens par une remise en question du langage, un travail de désintringement des richesses sémantiques de chaque mot.

Joyce joue donc la religion contre la religion, *relegere* contre *religare*, l'interprétation infinie contre la clôture du sens. Il part en guerre contre la religion en s'appuyant sur la religion, sur la re-lecture inépuisable des grands textes religieux (la *Bible*, les pères, les théologiens, les mystiques, Dante, etc.). Il ne faut en aucun cas minimiser son combat contre la bêtise religieuse et ses nervis : le rejet de Joyce est radical, définitif. Mais son plus précieux allié dans ce combat, c'est la religion comprise comme *relegere*, la mise en question sans fin du langage. Si, selon les talmudistes, comme je l'ai rappelé plus haut, le paradis est l'état vécu ici et maintenant par celui qui sait lire, alors on peut également définir la Résurrection comme l'état vécu ici et maintenant par celui qui sait lire et jouir par les lettres ! Encore faut-il être passé par une mort avant de ressusciter : mourir au langage communautaire, se décomposer avec les mots, y dissoudre toute assignation identitaire, y désintégrer son moi, et resurgir comme absence dans la voix, passage du Père dans son Verbe, trou qui jouit dans la ronde des lettres de son "alaphbed".

La Résurrection n'est donc pas un évènement à attendre pour la fin des temps, pas plus que le paradis n'est un lieu à rejoindre après le trépas, ou Dieu un être existant dans une quelconque dimension. Contre ces compréhensions littérales des textes, projetant dans le réel des constructions imaginaires, Joyce mise sur la lecture symbolique et le jeu avec les langues. Contre le règne babélien du langage instrumentalisé, il joue la polysémie pentecostale des langues en feu. C'est cette jouissance dissolvant toute sécurité du langage qu'il faut comprendre comme Résurrection. Le Verbe en surrection est négation de toute positivité, vie par-delà la mort, la mort étant cette vie quotidienne engluée dans les évidences inquestionnées. La présence réelle est la négation de toute présence pleine. Elle n'est donc à proprement parler : rien ! Un rien embarqué dans un flux qui vient de plus loin que nous et nous excède à jamais. C'est quand toute positivité est atomisée que le sujet ressuscite de ne plus y être !

Toute cette opération théologique se passe dans le texte, à travers le texte, contre le texte, mais nulle part ailleurs. C'est la vibration interne du Verbe qui traverse le texte, le travaille de l'intérieur, le déplie et le subvertit, le porte et s'en moque dans le même mouvement. C'est un rire qui agite les lettres à la surface de la page et palpète entre les lignes, dans les failles et les non-dits, les dérapages et les calembours. C'est une voix silencieuse et sans âge qui parle derrière la voix, dans l'intimité obscure de la langue, et qui appelle à la fois à une écoute concentrée du texte et à sa dérision. Cette voix du Père fait de chaque lecteur un Hamlet écoutant "une voix entendue seulement au cœur de celui qui est la substance de son ombre, le fils consubstantiel au père" (*Ulysse*). Le fils, vous ou moi, chaque lecteur, fait donc l'épreuve de l'incarnation, non pas dans un corps biologique et social, mais dans un texte, quand sa parole est consubstantielle de cette voix silencieuse qui traverse la polyphonie du texte comme une absence, un manque, un vide. Et par conséquent, c'est le monde lui-même, dans son déploiement phénoménologique, "panepiphanal world" tissé de sensations, qui doit être compris comme un texte, jaillissant comme Verbe du néant paternel et porteur, comme le buisson ardent, de son appel immémorial. C'est dans le flux textuel du cauchemar de l'histoire, dans le sein nocturne de la rivière-rune, que le Verbe s'incarne, meurt et se ré-incarne dans sa perpétuelle Résurrection. "Alvemmarea ! We are circumveiled by obscuritads."



Ma phrase préférée ? Sûrement celle-ci : "On the sourdsite we have the Moskiosk Djinpalast with its twin adjacencies, the bathhouse and the bazaar, allahallahallah, and on the sponthesite it is the alcovan and the rosegarden, boony noughty, all puraputhry." Elle se trouve au dernier chapitre, l'ultime ricorso, consacré à la Résurrection. Elle illustre le rapport de Joyce à la religion, mais cela n'épuise pas la richesse sémantique abyssale de cette phrase, qui est aussi une grosse paillardise : d'un côté, le minaret de la mosquée et ses deux dépendances dessinent l'appareil génital masculin en érection qui éjacule la prière du muezzin, tandis que de l'autre côté le Coran s'ouvre comme l'alcôve vaginale dans le jardin de roses du buisson pubien, pour une bonne nuit *naughty* ! Nous sommes donc en même temps dans la dévotion et le blasphème, dans la conjonction de ces contradictoires et de nombreux autres couples d'opposés : jour/nuit, masculin/féminin, vue/ouïe, société/intimité, extériorité/intériorité, etc.

Dans la phrase qui précède celle-ci, Joyce indique clairement qu'il y a toujours deux sens contraires à considérer : "there are two signs to turn to, the yest and the ist, the wright side and the wronged side, feeling aslip and wauking up, so an, so farth.". Et deux lignes plus loin : "It is a sot of a swigswag, systomy dystomy, which everabody you ever anywhere at all doze. Why ? Such me" : cette dialectique (zigzag) est un battement cardiaque constituant chaque moi, mais aussi une copulation que tout le monde pratique (suce-moi !). Cette respiration systole-diastole a été empruntée par Joyce à William Blake, sur lequel il écrivit dans un article de 1912 : "L'éternité qui était apparue au disciple bien-aimé et à Saint Augustin comme une cité céleste, et à Dante comme une rose céleste, se manifestait [à Swedenborg puis Blake] sous l'apparence d'un homme céleste, qu'animerait un mystérieux courant divin circulant éternellement en lui, systole et diastole de l'amour et de la sagesse." Cette conjonction d'amour et de sagesse rappelle les deux tours du temple de Salomon, Yakhin et Boaz, que la mystique juive considère aussi comme les deux énergies principales circulant dans la création : la miséricorde et la rigueur, que l'on retrouve dans le *Wake* en Mercius et Justius.

Revenons à notre citation : elle pose que la religion a deux faces. D'une part, la mosquée-kiosque-palais et le pub *Gin Palace*, soit la face masculine, tournée vers la société et la politique, construisant monuments et lieux de rencontres, bains et bazars. On entend également le Mookse de la fable *the Mookse and the Gripes*, dans

laquelle le renard-élan personnifie le Pape et la répression religieuse, voire le *Grand Inquisiteur* de Dostoïevski. Du haut de cette construction au centre de la ville, le génie (*djinn*) de la raison humaine ensemence la civilisation. De l'autre côté, il y a l'alcôve de l'*Alcoran*, soit la face féminine de la religion, la lecture muette, peut-être clandestine, la méditation intérieure ; puis la mystique, la poésie, avec *le Jardin de Roses* du maître soufi Saadi ; enfin le mystère, la nuit, l'orient au loin dans le mot "puraputhry" qui évoque le sanscrit. Inutile de préciser vers quel côté penche le goût de Joyce, tant cette alcôve sensuelle nichée dans son buisson de fleurs, dans cette nuit parmi les mille et unes de Shéhérazade, rappelle la douceur humide et odorante des lèvres d'une vulve. Tandis que dehors, dans la lumière du jour, les hommes s'affairent à conquérir, construire, légiférer et moraliser, derrière les murs, dans un jardin enchanté, à l'ombre des rosiers, les lettres amoureuses susurrent leurs délicieux secrets.

A la dimension sociale et répressive de la religion, tout en extériorité, Joyce oppose une érotique du recueillement, par la lecture et la poésie. Dans l'angle mort de l'ordre phallocratique, Joyce aménage une négativité nocturne et clandestine qui se love dans la sensualité et la lecture, dans la verbalisation de la chair et l'incarnation du verbe. La parole également possède ces deux faces : d'un côté le langage voué à la communication sociale, de l'autre la poésie développant de nouvelles terminaisons nerveuses dans les plis de l'âme et du corps où s'engendre un soi.

Dans cet "alcovan" et son "rosegarden", nous retrouvons encore le diagramme d'ALP qui constitue le motif caché mais omniprésent de la tapisserie du *Wake*, le *cunt* dissimulé dans les arabesques de sa page *Tunc* ! La lecture promet donc d'être un long et délicieux cunnilingus tournant autour d'un vide, pour que fument les épiphanies du sens et des sens. Joyce semble nous dire : abîmez-vous dans le courant des phrases, adonnez-vous sans restriction au vice impuni de la lecture, invaginez-vous une intériorité, passez dans l'envers du mensonge social, lovez-vous dans cette clandestinité de sensualité, et... "boony noughty" !



J'ai insisté sur le fonctionnement symbolique et les interactions des différents personnages autour desquels se noue le roman, en prenant le risque de taire une myriade de détails qui font la richesse et l'émotion de sa lecture. Comme dans *Ulysse* le propos théologique ne masque pas l'attention portée à cette multitude de sensations, souvenirs, paroles, odeurs, bruits ou visions éphémères, les mille épiphanies obscènes ou dérisoires qui font la matière du quotidien et auxquelles Joyce fut le premier à accorder une telle place dans la littérature. Aussi compare-t-il ironiquement son écriture avec le travail de Belinda la poule. C'est en effet ce volatile volapuck qui recompose la lettre d'ALP qu'elle déterre d'un tas de fumier. La brave poule picore les lettres au hasard, produisant *Finnegans Wake* où les calembours réinsufflent du sens en pagaille. Grâce à elle, le sens se revivifie constamment au non-sens et échappe ainsi à la sclérose. Evidemment le résultat déplaît aux quatre juges à la recherche de certitudes pour fonder leur jugement ou leur Eglise.

Nous touchons là au défi majeur que Joyce se propose de relever avec *Finnegans Wake* : comment retrouver le flux vivifiant du jaillissement originel de la parole dans ce déchet mort qu'est le mot imprimé ? Comment faire pour que le mot tombé (comme Finnegan) sur la page blanche, ne devienne un cadavre à veiller ou idolâtrer ? Comment faire pour que les mots ne soient pas, selon la belle formule d'André Breton, des "épaves à la surface d'une mer morte" ? Shem secrète un flot d'écriture qui non seulement reproduit le flux vocal de l'expression orale, mais aussi le sature d'allitérations, d'éruclations, et d'une musicalité qui en soulignent la dimension phonétique. L'écriture ainsi subvertie dans ses signifiants ne peut plus se figer en significations nettes et définitives. Shaun tente de pétrifier cette parole pour en refouler l'in vraisemblable polysémie qui lui empêche de véhiculer un message clair. Cette fixation du volatil permet d'éviter l'a-signifiante, mais risque de tuer la richesse sémantique des mots. D'où la nécessité pour Shem de pisser un flux d'écriture qui excède Shaun et l'emporte comme un tonneau dans le courant d'une rivière en perpétuel écoulement, dont les clapotis et les éclaboussures (les 28 filles-lettres) maintiennent constamment le lecteur éveillé par leurs bruits et leurs jeux.

Ce qui vaut pour les mots vaut pour les choses : le monde réifié par la religion comme création chue de Dieu, ou par la science comme concrétude empirique, apparaît comme une chose finie, un excrément ou un cadavre (Finnegan mort). Idéalisme et matérialisme participent de la même surdité. L'enjeu de l'écriture joycienne est de rappeler la donation phénoménologique du monde sensible, le perpétuel jaillissement qu'est son déploiement sur fond de néant, la jaculation sans fin du Verbe et son irisation en multiplicité sensible. Les étants ne sont objectivés par notre regard dans une représentation que dans l'oubli de l'inépuisable donation verbale du néant.

C'est là le véritable péché originel selon Jean Scot Erigène. *Finnegans Wake* tente d'imiter le flux du Verbe créateur, et de dire l'être dont surgit le monde, le temps qui révèle l'espace.

Et ce qui vaut pour les mots et les choses vaut enfin pour le sujet : *je* n'est pas ce moi substantiel empêtré dans ses particularismes identitaires, cette *res cogitans* que Descartes posait comme origine de son *cogito*, et que la biologie moderne cherche dans les molécules du cerveau. "Je est un Autre", le Tout-Autre abyssal de la procession trinitaire engendrant une ipséité, inassignable à aucune égoïté. Le moi réifié n'est que l'effet – auquel s'alliène la conscience de soi par mimétisme avec la représentation objective des choses – d'un Soi insaisissable et trinitaire. Là encore, l'écriture de *Finnegans Wake* tente de dire l'insurrection jaillissante et trine de l'ipséité du sujet parlant, ne renvoyant finalement à lui-même que par-delà l'abîme de sa différence essentielle avec lui-même, "mishe mishe", image de la Trinité au cœur le plus intime de chaque un.

La poule représente donc ce lieu d'être, ipséité qui ponctionne des bribes de sensations pour créer du sens, imite les bruits du monde pour produire des sons, picore les graines du réel pour écrire sa lettre. C'est le sujet d'énonciation qui choisit les lettres et les mots pour produire des phrases, donc le lieu de génération de la parole, tel le trou du Père engendrant son Verbe. Poule se dit *hen* en anglais, à rapprocher du grec *hên* qui signifie l'Un, par exemple chez les philosophes néoplatoniciens pour désigner le principe unique à l'origine de tout et impossible à saisir par l'entendement humain. Belinda (*blind* : aveugle) est donc Joyce dans l'instant de la création, pure négativité circulant dans des structures signifiantes, picorant dans des champs sémantiques, générant mots et phrases à la surface de la page : son texte ne véhicule aucun message qui lui préexisterait, le sens naît des lettres et de leur agencement. Cette confusion volapuck se nourrit d'elle-même, s'interroge elle-même et, si elle ne devient pas dupe d'elle-même, finit par se connaître comme confusion sans espoir de salut autre qu'elle-même.

Par conséquent, et mine de rien, la petite poulette personnifie le *Logos*, le Verbe qui féconde la parole, l'anime, la met en branle, l'envoie dans le processus de signification. Mais si le *logos* grec portait la raison de ce monde, le comportement de Belinda la "fowl" semble tout à fait irrationnel ! C'est que Joyce veut arracher la parole à son inféodation au cyclique, c'est-à-dire à la reproduction imbécile des choses, à l'ordre sexuel et à la mort, donc au *logos* de ce monde. Son verbe a pour mission d'excéder et saborder le langage soumis à l'ordre social, en court-circuitant les processus signifiants, en sautant d'une langue à l'autre, d'un registre de discours à un autre, en multipliant les sens, et surtout en saturant la langue d'affect charnels. Il s'agit de faire sauter les refoulements que la société impose à la langue pour interdire l'accès à la jouissance d'un sujet dans la singularité de sa voix. La poule est donc cette jouissance qui s'amuse follement à circuler en toute liberté dans les signifiants, se moquant de toutes les assignations, identités, interdits, et toute forme de sacré.

Enfin, en tant que volatile, la poule est également Shem ou Isabelle, l'Esprit qui souffle du sens ou les sensations qui titillent l'esprit, le "sacré pigeon" qui féconda Marie, ou Isis en hirondelle battant des ailes pour ranimer Osiris. Bref, elle est à la fois les trois personnes de la Trinité et même la quatrième ! Elle récapitule tout le roman sur son petit croupion, jusqu'au lecteur qui tente comme elle de picorer des bribes de sens dans ce dépotoir qu'est *Finnegans Wake* !

En somme, certains font "toc toc" à la porte de Dieu en espérant une réponse, tandis que d'autres font "cot cot" en écrivant eux-mêmes leur texte ! Et vous, quel lecteur êtes-vous ? "Car celui qui parle en langues inconnues ne parle pas aux hommes, mais à Dieu. Personne ne le comprend : sous l'inspiration, il énonce des choses mystérieuses." dit Saint Paul (1 Cor. 14.2), dont je rappelle que Shem le personnifie. Alors, Shem Joyce ne serait-il pas finalement Sainte Poule ?

"Tu te sens comme si t'étais perdu dans le buisson, mon gars ? Tu t'dis : c'est rien qu'une jungle de mots. Tu dois t'écrier : béckottez-moi comme un enfût d'pute, si j'ai la poule petite idée de ce que le perloin raconte. Laisse aller, fillette ! Les quat évangélistes peuvent avoir leur targum mais tout scolaste de Zingari peut picoter une étincelle de petit bois dans le sac de la vieille poulenzyme. Condis-nous, scentille foulette !"

Résumé de *Finnegans Wake*

Les lieux, arts et techniques associés à chaque chapitre proviennent de *Structure and motif in Finnegans Wake* de Clive Hart (Northwestern University Press - 1962) que je me suis parfois permis de modifier.

I – L'âge des dieux

Chapitre 1 (âge des dieux) : la chute

Lieu : Phœnix Park

Arts : histoire, architecture

Technique : mythe

Après le déluge qui alimente la rivière de la parole, et après une brève période sans histoire (Eden), le tonnerre provoque la chute de l'homme. Le maçon Finnegan tombe de son échelle, son corps gisant devient Dublin et par extension toutes les civilisations. La veillée funèbre commence : c'est l'histoire. Les guerres se succèdent, les empires s'érigent et s'écroulent, les héros meurent puis revivent dans les épopées.

Le mur construit par Finnegan se dresse comme son phallus au centre de Phœnix Park : symbole de la volonté masculine qui arraisonne le flot spontané de la parole féminine. Mais cette violence produit un essoufflement du sens et il faut alors tendre l'oreille aux voix du passé, aux ancêtres qui murmurent sous la terre ou sur les pages des livres. (Cette dialectique est illustrée par la bataille de Waterloo puis le dialogue du conquérant et de l'indigène). En imitant la nature, les premiers hommes ont formé les runes puis les alphabets. Aussi la faute qui entraîna la chute dans le langage fut-elle une heureuse faute puisqu'elle a engendré la culture.

La Maternité (la *Prankquean*) veut être reconnue par la Paternité comme co-créatrice du monde. Elle convertit les hommes aux religions matriarcales et inverse l'ordre de la Création. Et bien que la parole paternelle souffle son appel à la liberté, la sexualité devient le fondement de l'ordre social. Quand Finnegan se relève, on lui enjoint de se rendormir en lui promettant un culte religieux.



Chapitre 2 (âge des héros) : la ballade de Persse O'Reilly

Lieu : Dublin

Art : épistémologie

Technique : ragots

(A l'âge des héros, HCE est l'archétype du combattant, du créateur, du père, et finalement du bouc émissaire sacrifié par la communauté ou remplacé par la génération suivante. ALP l'emporte dans son flux).

La genèse du nom d'HCE nous le présente comme à la fois Tout-le-monde et Personne, union de deux principes contradictoires et d'un troisième, royal, pourvoyeur du sens et des noms. HCE est le principal comédien sur la scène de théâtre qu'est l'histoire.

La rumeur qui va courir et s'amplifier durant tout le chapitre a pour origine un jeune homme qui aurait demandé l'heure à HCE derrière un bosquet du parc. Celui-ci aurait alors exhibé son sexe en érection pour indiquer midi ! La femme du jeune homme en parle à son confesseur et la rumeur commence son voyage de bouches à oreilles, jusqu'à un pauvre gueux nommé Hosty. Il est alors minuit.

Avec l'aurore, le misérable Hosty sent une vigueur nouvelle l'envahir. Il compose et interprète la ballade de Persse O'Reilly. Celle-ci, reprise par une foule festive et lyncheuse, enfle en un flot de haine. Puis, dans un fracas de tonnerre, HCE est sacrifié et enterré comme un navet pourri.



Chapitre 3 (âge des hommes) : le souvenir du père mort

Lieu : auberge

Art : politique

Technique : journalisme

(A l'âge des hommes, les enfants se querellent sur l'héritage symbolique du père mort).

Nous sombrons dans la confusion. Le corps du père mort, c'est-à-dire l'histoire ou le livre, est semblable à un lourd nuage de brouillard dont les gouttes sont des mots à peine perceptibles. C'est extrêmement confus. Les témoins ne donnent plus que des bribes d'informations douteuses.

Dans ce cauchemar, les hommes cherchent du sens, avec l'aide de Jehu (Jésus, Joyce, je) qui anime une visite guidée de Phœnix Park, l'obscur forêt du texte. Comme le sens manque depuis la mort du père, ses enfants assiègent son auberge-mausolée et le somment de sortir, mais il refuse.

La responsabilité de la faute qui provoqua la chute d'HCE est attribuée à la double sœur dont la moitié tentatrice aurait allumé en lui un désir incestueux.

En fait la parole du père est à entendre dans les gouttes de pluie de la nuit (les phénomènes sensibles) qui pourraient féconder notre oreille, mais nous préférons dormir.



Chapitre 4 (ricorso) : la putréfaction

Lieu : cour de justice

Art : droit

Technique : procès-verbal

(Avec le ricorso, nous suivons la rivière qui porte le corps d'HCE comme Osiris ou la barque du soleil).

Comme les animaux du zoo, nous nous endormons, emportés dans le flux du rêve. Le sens s'émousse de plus en plus avec la nuit et l'hiver. Toutefois la décomposition prépare souterrainement une nouvelle naissance. C'est une opération alchimique durant laquelle les contraires se dissolvent et se coagulent pour reconstituer du sens. C'est ainsi que s'écrit la lettre d'ALP, bafouillée par Shem, portée par Shaun, perdue puis retrouvée dans un tas de fumier par une poule qui la recompose aléatoirement. Du coup, on n'y comprend plus rien ! Le souvenir d'HCE se perd dans le courant et la rivière l'emporte.



Chapitre 5 (âge des dieux) : la lettre d'Anna Livia

Lieu : salle d'étude

Art : paléographie

Technique : description

(Les 4 premiers chapitres étaient consacrés à HCE, les 4 suivants seront consacrés à ALP).

La lettre d'ALP, déterrée par la poule et portant témoignage d'HCE, est soumise à plusieurs examens universitaires effectués par des avatars de Shaun. Les dommages qu'elle a subis dans le tas d'ordures l'ont rendue quasiment indéchiffrable. Ses circonvolutions stylistiques rappellent les enluminures du *Livre de Kells*, dont les arabesques créent une tapisserie complètement embrouillée. La confusion des langues, les fantaisies du scribe dans le dessin des lettres, la déraison féminine de ce flot d'écriture exubérant, et jusqu'aux trous dans le papier qui marquent l'irruption du temps dans l'espace, tout porte la marque de Shem.



Chapitre 6 (âge des héros) : le questionnaire

Lieu : école

Art : sociologie

Technique : catéchisme

(Ce chapitre est un interlude, entre le précédent consacré à la lettre et le suivant consacré à son auteur).

12 questions et réponses permettent de présenter à nouveau HCE, ALP, Dublin, les quatre régions de l'Irlande, Jo, Kate, les 12 clients, les 28 lettres, le roman lui-même, Isabelle dont le babillage féminin est la matrice du langage, et enfin Shem. Sur ce dernier, son frère Shaun donne son opinion condescendante et rationaliste dans une fable, *the Mookse and the Gripes*, où l'espace révèle son ignorance du temps et l'Eglise son mépris pour le Christ. Shaun raconte l'histoire des frères parricides auxquels leur sœur adjoint un tiers "insaisissable" pour mettre fin à leur rivalité binaire en recomposant une trinité (avec un trou à la place du père sacrifié). La présence du souffle de Shem en Shaun inspire son verbe mais Shaun en refoule avec dégoût l'origine charnelle et fétide, cet humus de sécrétions et de sons d'où suinte le sens.



Chapitre 7 (âge des hommes) : portrait de l'artiste

Lieu : Dublin-Trieste-Zurich-Paris

Art : littérature

Technique : biographie

Shaun tire le portrait de son frère honni : Shem n'est pas un homme mais un "sham" (feinte, simulacre), un traître, un déserteur, un infidèle. Son écriture, babillage et galimatias, provient de ses sécrétions corporelles. Il salit tout, critique tout et recompose un charabia misérable par une alchimie corporelle répugnante. Mais avec ce langage obscène, ce putois noir comme son encre peut reproduire tous les phénomènes sensibles et écrire ainsi une œuvre universelle.

Shaun incarne la Rigueur. Il défend la société, la race, la religion, et vénère ALP. Pourtant c'est Shem, personnifiant la Charité, qui sait écouter ALP et la mettre en mots.



Chapitre 8 (ricorso) : Anna Livia Plurabelle

Lieu : rivière

Art : géographie

Technique : dialogue féminin

(Shem écrit pour ALP un chapitre magnifique contenant les noms de centaines de cours d'eau).

Au bord de la rivière, deux lavandières (qui sont Shem et Shaun ou la double Isabelle, maintenant deux courants de la rivière) parlent des trois âges d'Anna Livia Plurabelle :

- *Anna*, la mère, a fauté avec HCE. Celui-ci a fait violence au fleuve pour lui arracher ses richesses et utiliser son énergie. Elle a accepté son joug et même racolé pour lui. Elle a conçu 111 enfants. A sa source : le Nihil.

- *Livia*, la femme, la vie ou l'Eglise, est un flot qui jaillit entre ses fesses-collines, et serpente à travers l'Irlande vers Dublin et l'Océan. Elle porte un sac rempli de cadeaux pour ses enfants (alluvions fertiles, poissons).

- les *Plurabelles* sont les cadeaux du sac, les 28 filles-lettres et autant de facettes de la féminité.

La nuit tombe et la lune paraît. Une nouvelle génération arrive, la précédente compte sur le Verbe, son fils, pour qu'on se souvienne d'elle.



II : L'âge des héros

Chapitre 9 (âge des dieux) : l'énigme

Lieu : scène de théâtre

Art : théâtre, peinture, écriture

Technique : drame

Les enfants jouent la pièce *Mick, Nick and the Maggies* (l'archange Michel y terrasse Nick le diable, mais ils constituent les deux faces d'une même personne, le fils d'HCE qui prendra la place du père).

Isabelle propose une énigme à Shem : quelle fleur a toutes les couleurs de l'arc-en-ciel mais aucune d'elles ? La réponse est l'héliotrope, fleur blanche tournée vers le soleil, mais Shem, tourné vers le monde, ne devine pas. Il fouille les éléments, propose trois fois trois réponses mais doit admettre son échec. Les filles lui montrent leurs culottes pour le faire se dresser vers la lumière, mais en vain ! Piteux, il s'exile et urine un roman : *Ulysse*.

Les 28 lettres-fleurs, telles l'héliotrope, se tournent alors vers l'Orient où se lève la lune. C'est Shaun, lumineux phallus, Verbe qui vient les féconder et leur prêcher la pureté. Le livre est en puissance de s'écrire dans la nuit. Il annonce la mort des dieux. C'est l'heure de la prière : les enfants lèvent les yeux vers le Père.



Chapitre 10 (âge des héros) : la leçon de géométrie

Lieu : jardin d'enfants

Arts : pédagogie, géométrie, cosmologie

Technique : leçon

(Le texte du chapitre dessine la rivière entre ses rives sur lesquelles Shem et Shaun y vont de leurs commentaires ; en fait ils rédigent un devoir scolaire qu'Isabelle corrige par des notes en bas de page).

La lumière descend sur notre monde en une chute platonicienne ou cabalistique, et traverse les gouttes de pluie pour former l'arc-en-ciel d'alliance entre le haut et le bas. La pluie vient d'Isabelle qui pisse une histoire pour ses frères. Ils étudient l'arithmétique, l'algèbre puis la géométrie.

Après un entracte annonçant la conjonction des contraires, Shem trace deux cercles entrecroisés et révèle à Shaun le bas-ventre d'ALP accouplée à HCE comme lieu d'où surgit la parole et le monde phénoménal. Nous arrivons à la fin de l'œuvre au noir opérée par Shem dans les chapitres précédents, avec son "*cog it out, here goes a sum*" : la cacophonie des sensations génère un sujet que Shaun, dans les chapitres suivants, fixera en un ego se croyant auto-suffisant.

Comme tout meurt et revient, le chapitre se clôt sur une nouvelle chute (10 chiffres, symbolisant l'action du créateur s'incarnant dans son œuvre). La signature finale, parodiant les armes papales, rappelle que *Finnegans Wake* est un pied-de-nez à la mort.



Chapitre 11 (âge des hommes) : les histoires du tavernier

Lieu : taverne

Art : communication

Technique : émission radiophonique

(Avec le sommeil profond, le rêve devient de plus en plus confus. C'est le nadir du roman et certainement le chapitre le plus difficile à lire. A minuit, HCE est définitivement vaincu par la génération suivante).

Un émetteur radiophonique perce-oreille crachote un programme musical. A moins que ce ne soit le tavernier qui raconte à ses clients l'histoire du Viking qui envahit l'Irlande puis s'y installe comme tailleur. Ce dernier est embarqué sur le fleuve de la vie conjugale, comme l'Arche de Noé sur les eaux du déluge ou la parole sur les ondes vocales d'ALP. Son existence voit alterner les grandeurs et les bassesses. Sa personnalité est scindée en deux facettes antagonistes. Son histoire coule dans l'oreille de ses clients comme la bière dans leurs gorges.

Avec l'heure tardive, la femme du tavernier lui demande de fermer boutique. Mais les clients réclament une autre histoire : celle du soldat Buckley à la bataille de Balaklava, qui tua un général russe parce qu'il conchait le trèfle. Notre truculent tavernier la raconte en jouant les deux rôles.

Il s'embarque ensuite dans un nouveau conte, celui de *Finnegans Wake*, enluminé et illustré. Tous les personnages reviennent dans la confusion des langues. HCE y plaide coupable mais *felix culpa* puisque tous profitent de ses œuvres, produites par sa violence ou ses déjections. Quatre commentateurs (Mamalujo), prennent acte de sa plaidoirie et retranscrivent les flots de son verbe.

Les clients finissent par rentrer chez eux, laissant HCE seul dans sa taverne. Il vide les verres et tombe dans la même déchéance que le roi dépossédé Roderick O'Connor. C'est la fin pour lui, les chapitres suivants seront consacrés à son fils.



Chapitre 12 (ricorso) : Tristan

Lieu : navire

Art : poésie

Techniques : chronique médiévale, *Evangile*

(Le ricorso de l'âge des héros commence et finit en chanson : c'est la musique de la rivière).

Les quatre évangélistes, maintenant vagues ou mouettes, accompagnent le navire sur lequel Tristan conduit Iseult au roi Mark. Ils épient les amants adultères et évoquent avec nostalgie les puissants d'hier, déchus ou cocus, comme le roi Mark de Cornouailles ou HCE.

Tristan étreint Iseult mais les évangélistes, émus par leur amour, n'ont pas le cœur à les condamner. Ils comprennent la nécessité du remplacement du père par le fils, auquel seront consacrés les chapitres suivants, en tant qu'union de Shem et Shaun, formant un nouvel HCE.



III : l'âge des hommes

Chapitre 13 (âge des dieux) : Shaun le postier

Lieu : rues de Dublin

Art : musique

Technique : dialogue masculin

Après les douze coups de minuit, voici venir Shaun le postier. Turgescents et lumineux, il est le Verbe, l'émetteur d'une parole inspirée par Shem. Pourtant il est fatigué de porter la lettre de son frère. Dans une fable, il se met en scène en fourmi cossue mais économe. Son frère, la cigale, danse devant lui pour un peu de nourriture et lui récite un poème sur la nécessité de la conjonction des contradictoires.

Malgré tout, Shaun refuse l'origine charnelle de la parole, et répond aux questions de Shem en prétendant être capable de faire mieux que lui. Mais il reste flasque et stérile. Quand finalement il accepte l'afflux d'inspiration de son frère en lui, il se dresse à nouveau et répand sa semence lumineuse. Le flot de paroles l'emporte lui-même comme un tonneau dans le courant et, telle la lune, il disparaît au matin.

Shem, l'Esprit qui se répand en souffle et parfum après le départ du Verbe, fait son oraison funèbre.



Chapitre 14 (âge des Héros) : le sermon de Jaun

Lieu : église

Art : théologie

Technique : homélie

(Nous revenons en arrière, ou bien Shaun succède à Shem qui lui succèdera à son tour après son départ).

Les 29 lettres-fleurs dansent pour Jaun, leur Messie, semence de lumière, peut-être la Voie Lactée. Il va devoir s'en aller, descendre vers l'horizon et vivre sa Passion. Aussi prêche-t-il la vertu et la chasteté à sa sœur chérie.

Tout en la sermonnant, il s'excite, s'unit à elle comme Jésus à son Eglise et la fait jouir. La détumescence correspond à son déclin dans le ciel. Son exil l'assimile à Shem.

Il laisse son frère derrière lui, souffle ou odeur, qu'il aime et jalouse à la fois, étant obligé de retranscrire son charabia en langage clair.

Les fleurs pleurent son départ et chantent les louanges de leur Osiris.

Shem fait à nouveau son oraison funèbre avec tendresse, annonçant sa résurrection à l'aurore.



Chapitre 15 (âge des hommes) : Yawn

Lieu : Irlande

Art : spiritisme

Technique : polylogue

Shaun, devenu Yawn (bâillement), repose maintenant comme Finnegan, Osiris ou Gulliver. Les quatre juges escaladent son corps pour l'interroger. Dans son cauchemar, Yawn se croit attaqué par les loups et revit le lynchage de Parnell, puis répond qu'il a pris la place de son père et qu'il est comme lui un et trine.

La voix d'ALP monte ensuite du corps de Yawn. Elle parle d'HCE et explique que les phénomènes sensibles constituent la tapisserie du monde ou les lettres de l'alphabet qui, traversées par la lumière paternelle, produisent l'arc-en-ciel des arts et du sens.

Ensuite c'est la rivalité des contraires qui se révèle dans la parole de Yawn.

Saura-t-on enfin le titre du roman ? Non : après un fracas babélien, les voix font place au silence. A moins que ce silence ne constitue justement le Nom imprononçable ?

Une fois repris le contact spirite ou téléphonique, Yawn évoque l'interaction en lui du féminin et du masculin, à l'image du frêne Yggdrasil. Sa féminité elle-même est constituée de deux faces : la chaste et la tentatrice. Comme Marie, elle ne demande qu'à être prise comme matière première pour servir la parole du Père et être transfigurée. Finnegan est convoqué pour cette tâche mais il préfère la laisser aux hommes et retourne dormir.

C'est donc HCE qui prend enfin la parole. Il se défend des accusations portées contre lui, reconnaît avoir péché mais démontre que la corruption est nécessaire à la création et que sa chute a produit la civilisation : *felix culpa* ! Il a possédé sa femme – et par extension la nature entière – pour la transfigurer et l'assompter dans son œuvre.



Chapitre 16 (ricorso) : la chambre à coucher

Lieu : chambre

Art : photographie, cinématographe

Technique : naturalisme

(Nous sommes là au plus bas de l'âge des hommes. Tout n'est plus que simulacre. Un cycle se termine).

La maison des Porter est la scène d'une dernière comédie. La mère de famille reconforte son fils qui a crié dans son sommeil et mouillé ses draps, écrivant ainsi la lettre. Isabelle devient adulte avec ses premières règles : petit nuage, elle fait pipi en pluie et prend la place de sa mère dans le lit de la rivière et le lit conjugal.

On rejoue également le procès d'HCE. Les relations incestueuses au sein de la famille sont étudiées comme autant d'hérésies possibles au sein de l'Eglise, et entraînent le schisme irrémédiable du protestantisme quand l'hégémonie paternelle (et papale) est contestée par les fils.

L'aube approche, le vent de l'Esprit souffle dans les arbres du parc tandis qu'Isabelle amorce un nouveau déluge. Pour le tavernier qui s'était enrichi en bâtissant la civilisation, c'est maintenant la dégringolade sociale. Mais toute Apocalypse prépare une renaissance...



IV : Ricorso

Chapitre 17 : l'aurore

Lieu : embouchure

Art : eschatologie

Techniques : lettre, monologue féminin

Trois Sanctus annoncent l'Eucharistie, la descente du feu d'HCE dans la parole d'ALP. Le haut appelle le bas, le Verbe demande à être entendu. Le soleil se lève enfin sur l'Irlande. C'est Shaun, nouvel HCE, qui se dresse hors de l'eau comme la Jérusalem céleste (il s'agit autant d'une résurrection que d'une naissance, les 16 chapitres précédents pouvant être compris comme une gestation dans la nuit utérine).

Le masculin et le féminin, séparés au premier chapitre, sont dorénavant inextricablement unis, le Père Temps et la Mère Espace. Pourtant le sommeil continue. Finnegan se lève effectivement... dans *Finnegans Wake*, c'est-à-dire dans l'écriture chargée de garder le souvenir des disparus, alors que chaque nouveau cycle apporte l'oubli des précédents.

Les 29 lettres, campanules ou cloches, carillonnent et appellent Saint Kevin de Glendalough. Il s'installe au centre de neuf cercles concentriques, au point de rencontre des cycles de Shem et Shaun, c'est-à-dire dans le trou de la paternité. De là, il baptise en urinant : écoutez le flux d'ALP (plein de yes comme celui de Molly) par lequel s'exprime "Je suis qui Je suis".

Et voici Patrick qui vient convertir les Irlandais. A l'archidruide Berkeley qui place la puissance divine dans la nature et sa force germinative, Patrick explique que les phénomènes du monde sensible proviennent d'une illumination intérieure produite par la Trinité. Vainqueur de l'archidruide, il propose l'union du haut et du bas, des couleurs et de la lumière blanche qui les a engendrées. Le christianisme celtique s'installe en se nourrissant de la décomposition du paganisme.

De la même façon, les mots du jour doivent contenir les souvenirs de la nuit du passé, pour les sauvegarder et s'en enrichir. C'est seulement ainsi que l'on peut espérer vaincre la mort. Comment ? La lettre d'ALP illustre ce recueillement :

La voici enfin cette lettre autour de laquelle tout le monde tourne, parle et sèche. ALP s'adresse à l'autorité et défend son mari. Elle se souvient de sa jeunesse et annonce que Shaun prendra la place d'HCE et Isabelle pour femme : un nouveau cycle commence. Elle signe et joint un post-scriptum, le monologue final.

Avec le jour, le langage s'éclaircit, nous sortons du cauchemar et du babillage. La Liffey traverse Dublin par un doux matin. L'opposition des jumeaux lui semble féconde, diastole et systole de toute création. Elle réveille HCE, l'érige et l'habille. Elle espère partir avec lui mais, Dublin traversé, elle comprend qu'elle finira seule. Son amertume s'estompe quand elle entend l'appel du large, son Père, auquel elle confie son dernier souffle.

Les symboles récurrents

L'eau : symbole omniprésent du flux de la parole, donc du texte dans lequel nous sommes embarqués (ce symbolisme se trouvait déjà dans *Portrait de l'Artiste en jeune homme* : "telle une eau baignant de toutes parts l'espace, les lettres liquides de la parole, symboles de l'élément mystérieux, débordèrent du cerveau de Stephen"). Le déluge provient du ciel, donc du Verbe créateur ; le fleuve coule en emportant les générations ; l'évaporation ramène la parole à sa source. En tant que flot du Verbe, c'est la source d'eau vive, celle que Moïse fit jaillir en frappant un rocher de sa canne ou celle à laquelle s'identifiait Jésus, ou encore la fontaine de jouvence des alchimistes. L'eau circulant dans le corps, les boissons (thé, bière, whisky) et l'urine, en tant que productions humaines, sont les symboles de la parole ou de l'écriture. Ainsi Shem urine-t-il la lettre dont ALP constitue le corps du texte à l'intérieur duquel il existe et qu'il boit pour puiser l'inspiration et faire de l'encre, etc. Dans l'alchimie, les eaux "lustrales" ou "matricielles" désignent la Vierge mercurielle des philosophes, l'état d'indistinction et de passibilité qui suit la dissolution opérée durant l'œuvre au noir.

La nuit : notre monde de ténèbres dans lequel la vie n'est que songe (d'où les allusions à Hamlet). La chute de Finnegan représente le coucher du soleil. La nuit marque la séparation du soleil et du monde, et par extension du masculin et du féminin qui seront à nouveau réunis avec l'aurore. Leur rupture est illustrée dans le roman dès le premier chapitre par la querelle de la Prankquean et de Jéhovah sur la question de savoir qui a créé le monde. Jéhovah, vexé de voir ses créatures se soumettre au cyclique, claque sa porte et va se coucher. La nuit appartiendra donc à la mère. Par conséquent, la nuit du roman est à comprendre comme le jour de notre existence dans la lumière trompeuse du monde. Et ce jour est bordé par une autre nuit, la nuit primitive de l'être qui se dissimule derrière sa donation. Tout apparaître surgit de cette nuit originelle, le néant du Père, et y retourne. Il convient donc de distinguer la nuit du cauchemar de l'histoire, c'est-à-dire notre jour dans la lumière mondaine, et la nuit antérieure à toute lumière, dont l'éclat noir perce chaque HCE : le trou du Père.

L'hiver : la saison prépondérante dans le roman, Finnegan hibernant tandis que les réactions chimiques de l'humus préparent dans les profondeurs de la terre les forces vives du printemps. Les Romains nommaient l'Irlande *Hibernia*. A la fin de la nouvelle *Les morts*, la neige tombe lentement dans la nuit "sur les vivants et les morts", recouvrant d'une grisaille uniforme une société paralysée par l'hypocrisie et la lâcheté.

A.L.P. : initiales d'Anna Livia Plurabelle. Anna est la vieille, Livia la femme adulte et Plurabelle les jeunes filles en fleurs et les lettres de l'ALPhabet. La vieille Anna évoque Sainte-Anne, la mère de la Vierge. Sur les terres celtiques, Anne fait l'objet d'un culte particulier parce qu'elle rappelle l'antique déesse de la fertilité connue chez tous les peuples indo-européens : Ana ou Dana en Irlande, Don en Gaule, Diane à Rome. Il existe en Irlande deux collines appelées *the Paps* ou *Da Chich Anann*, c'est-à-dire les tétons d'Ana. Anna Livia est le surnom de la rivière Liffey qui traverse Dublin. Anna signifie grâce en hébreu.

H.C.E. : initiales de Humphrey Chimpden Earwicker. Faut-il y lire "Hic est" (*Celui-ci est Mon Fils, ceci est mon corps*), heccéité, "haec nox est" (premiers mots de l'*Exultet* de Pâques), et pourquoi pas *Hiberniam Catholicam Ecclesiam* ? Ce nom rappelle un certain Hugh Culling Eardley Childers, homme politique victorien, surnommé au Parlement *Here Comes Everybody*. Humphrey contient *hump*, la bosse, qui le désigne comme île, colline, érection ou chameau. *Hump* signifie également baiser ou porter (or HCE s'appelle Porter quand il est aubergiste, nom évoquant à la fois un porteur, un portier, et un type de bière).

E.C.H. : les initiales d'HCE dans un ordre rappelant *Ecce Homo*, voire *EuCHARistie*.

⌌ : le sigle d'HCE ou Finnegan gisant, ithyphallique. Il se confond avec le paysage irlandais, la ville de Dublin ou Phoenix Park, comme Osiris avec la terre d'Égypte. Le sigle évoque l'oméga grec, un 3 renversé, l'initiale de Wellington, Wake ou William (Shakespeare ou Guillaume le Conquérant), donc HCE comme créateur ou conquérant. Il évoque aussi l'idéogramme chinois pour montagne qui se prononce Shan, ainsi que Shin, la 21^{ème} lettre de l'alphabet hébreu. Le sigle ⌌ se reconnaît derrière plusieurs motifs récurrents du roman : paire de fesses, culotte, soutien-gorge, moustaches, couronne, tricorne de Napoléon, une main baladeuse, les trois soldats, la Sainte Trinité, l'arche de Noé, la ville avec ses immeubles, les tours de Howth Castle, le reflet de Butt Bridge sur la Liffey (*butt* : cul), l'âne-cul de Mamalujo, etc.

⌌ : le sigle d'HCE ou Finnegan en père céleste tourné vers le monde, ou en arc-en-ciel traversé par un rayon de lumière. Le sigle évoque l'initiale du roi Mark de Cornouailles, donc HCE cocu ou vaincu. Il se reconnaît également derrière plusieurs motifs récurrents : parapluie, parasol, bosses de chameau, porte-jarretelles, pont, pantalon, peigne, râteau, croupe du cheval de Wellington, sourcils, arc de triomphe, etc.

E : sigle d'HCE debout, en somme (symbole mathématique Σ), donc "sum", je suis.

∃ : sigle d'HCE debout et s'affirmant. Symbole mathématique signifiant "il existe".

OO : le diagramme d'ALP figurant au chapitre 10, formé de deux cercles entrecroisés (faute de mieux, je l'écris OO). Il représente Phœnix Park avec ses deux collines ou deux routes giratoires, et par extension le monde entier avec ses cycles. On peut aussi y reconnaître les fesses d'ALP ou d'HCE, *butt, bum, ass*, la poitrine d'ALP, *breasts, bosom*, les testicules d'HCE, *balls, bollocks*, voire ses yeux, ses oreilles ou ses lèvres. Il s'agit donc autant de la tête d'HCE que de l'entre-jambes d'ALP, le trou d'où jaillit le flux étant la bouche, la vulve, ou l'anus ! (Dans certains mythes égyptiens archaïques, la bouche se confond avec le phallus ou la vulve, le sperme ou l'urine avec la voix). Selon que l'on tient compte de la Forme ou de la Matière, le symbole est masculin (le dessin des cercles) ou féminin (les ronds pleins). Le cycle de l'eau que ce diagramme illustre apparaît également comme une danse, *jig, rag, reel*, la danse des lettres dans la parole et l'écriture, ou une ronde, *carol*, ce qui justifie le nom qui lui est quelquefois attribué : Rhonda. Le diagramme OO peut se comprendre comme la réunion de \sqcap et son reflet \sqcup , signes masculins qui circonscrivent le OO féminin, les deux parties charnues étant dessinées et saisies par le trinitaire \sqcup , d'où l'interaction constante du 2 et du 3. Enfin, il doit se comprendre également comme le coït d'HCE et ALP dont serait témoin Shem (bataille de "Waterloose"). Le OO est décrit quelquefois comme un anneau simple (le soleil à demi levé sur la mer formant un disque avec son reflet) ; faut-il comprendre que OO serait en fait un anneau que Joyce voit dédoublé à cause d'un strabisme, ou parce qu'un effet d'optique crée un rond noir à côté du soleil si on le regarde trop longtemps (comme le sombre Shem à côté du lumineux Shaun) ? Le OO se reconnaît derrière plusieurs motifs : fesses, joues, lunettes de Joyce, bicyclettes, collines, œufs au plat, cartons à chapeaux, bobines de films, combiné téléphonique, rouleaux de la Torah, etc.

O : le trou au croisement des deux cercles de la figure OO, donc soit la vulve d'ALP, soit la bouche-anus d'HCE. C'est le trou de la paternité d'où a chu sa création. Dans un nom propre irlandais, par exemple Persse O'Reilly, le O central marque l'union des deux frères ennemis dans une unité trine. Le trou du O marque donc la présence/absence de l'auteur, le mystère de la paternité, le clivage du sujet parlant. Le O dessine aussi une boucle, tel l'Ouroboros, le serpent qui se mord la queue, car le sujet d'énonciation est une boucle auto-référentielle, une tautologie : je suis qui je suis. Raison pour laquelle HCE se mange parfois lui-même (ou mange ses propres mots, étant à la fois bouche et oreilles ; et par métaphore ses propres enfants comme Ugolin ou Cronos). La boucle auto-référentielle est une mise en abîme et encercle un vide : le sujet parlant est pure négativité. Le trou se dessinant ainsi : O, on y reconnaît la rondelle anale, le soleil, ou l'hostie, autant de symboles d'HCE. O est donc le Père introuvable de la théologie négative, présent par son absence. Selon Bill Cole Cliett, le titre du roman peut se lire *fin neg answake*, c'est-à-dire : *find the negative answer*. La vérité ultime de *Finnegans Wake* est donc celle-ci : le Père, clé de voûte des structures sociales comme des lois du langage, est présent par son absence, Il existe de ne pas exister. Croyants et athées sont renvoyés dos à dos, tels Shem et Shaun : le Père existe justement parce qu'il n'existe pas ! Fondement du symbolique, Il n'est rien de définissable positivement, rien de plein. Il est mais Il n'est rien. Mais s'Il est néant pour ce monde, c'est un néant suressentiel (disait Jean Scot Erigène) puisqu'Il est la Puissance dont jaillit le monde.

La tête : celle d'HCE se confondant avec l'entrejambe d'ALP : OO (oreilles, joues, hémisphères du cerveau, yeux, lunettes de Joyce, etc.). Cette tête dont jaillit la parole rappelle la tête d'Orphée décapité qui continue de chanter, portée par l'écume des vagues d'ALP. HCE est assimilé à d'autres décapités célèbres : Holopherne, Jean le Baptiste, Charles 1er Stuart, ainsi qu'au cap de Howth, ressemblant à une tête humaine selon Joyce (cette similitude lui aurait donné l'idée du roman, la carte de l'Irlande dessinant le corps d'un géant étendu).

L'auberge : taverne, pub, église, bordel, musée, moulin, brasserie, mausolée, sépulture de Toutankhamon, cour de justice, maison de la famille Porter et lieu principal de l'action du roman, voire le roman lui-même, véritable auberge espagnole ! Mais aussi métaphore du corps humain dont la chair (les murs et les meubles) est la part féminine, hantée par le père Personne, feu-follet (Shaun) produit par les miasmes (Shem) du cadavre de Finnegan enterré dans la cave. Des noms possibles pour le pub : *Mullingar, Tub, White Horse, Maneken Piss*, ou encore *Finn's Hotel* où travailla Nora Barnacle et où elle emmena Joyce un certain 16 juin 1904.

Le trou dans la porte : serrure ou judas. Ce trou permet à Shem d'épier ses parents qui copulent, acte qui lui apparaît tellement violent que la scène est décrite comme la bataille de Waterloo. Selon John Gordon, une robe verte serait suspendue à la porte, et Shem aurait tout vu à travers cette robe, donc tout en vert (comme Joyce avec son glaucome). La porte est soit celle de la chambre conjugale, soit celle des toilettes, puis devient celle du muséum de Wellington ou du mausolée d'HCE, voire les portes du Ciel, fermées par JVH après sa querelle avec

la Prankquean. Les dix mots de cent lettres contiennent tous le mot *porte* dans différentes langues. Le nom de l'aubergiste, Porter, signifie portier, et l'assimile au Pape, détenteur des clés de Saint-Pierre.

Arse : cul en anglais. *Arse* est proche de *ears*, les oreilles, *earth*, la terre, Arth, le roi Arthur, ours, (l'animal qui hiverne comme Finnegan, et la constellation de la Grande Ourse), *horse*, le cheval associé au roi Mark, *erse*, l'ancienne langue celtique, et Art. La racine indo-européenne Art signifie ours, pierre et Dieu.

Arc : motif récurrent sous de multiples formes, liées à HCE et ses sigles \llcorner et \llcorner : arc-en-ciel, arche de Noé, arcades sourcilières, arc d'Apollon, arc de voûte, arc de pont, arc de triomphe, archange, patriarche, monarque, archétype (dans ces derniers cas, formés avec le grec *arkhé*, signifiant commencement, principe, commandement), et bien-sûr *arse* (cf. ci-dessus).

Yes : le dernier mot de Molly Bloom serait, selon Joyce, le mot féminin par excellence. Il accompagnait à la fin d'*Ulysse* la miction féminine, et représente ici aussi le flux de la parole-urine. Le français *oui* évoque d'ailleurs l'anglais *wee*. La miction semble être un symbole féminin chez Joyce : la femme urinant s'abandonne au flux de la vie, participe à l'ordre naturel, cyclique, et donc sexuel (tandis que la maîtrise sphinctérienne aurait une connotation masculine, répressive, culturelle).

Le mot de Cambronne : interjection masculine. La merde représente les créations d'HCE, tout ce qui tombe de sa bouche-anus et dont la putréfaction fournit le compost pour un nouveau cycle. Du point de vue littéraire, la lettre écrite risque toujours de n'être qu'un déchet de la parole orale, dans l'oubli de sa production originelle comme flux. D'où la nécessité de rappeler ce flux : la vitalité, le souffle, le plaisir, voire la jouissance de son jaillissement. Afin que l'écriture ne soit pas le déchet de la parole, et par extension que la Création – écriture du Père – ne soit pas un simple excrément abandonné par son Créateur.

Le déluge et le tonnerre : le flux féminin et la ponctuation masculine. Ils sont suivis par l'arc-en-ciel d'alliance et les chants d'oiseaux, symbolisant une parole régénérée, poétique, musicale et ponctuée, union du féminin et du masculin, de la phonétique et de la syntaxe, du sémiotique et du symbolique, etc.

Ah ! Oh ! : l'alpha et l'oméga, le commencement et la fin de tout, le rire du Verbe (en anglais, le Verbe est *the Word*, permettant un glissement vers *world*, le monde, ou *void*, le vide). L'alpha est ALP et l'oméga HCE, \llcorner . On retrouve souvent l'alpha et l'oméga dans des couples de noms propres ayant pour initiales A et O (le O pouvant être remplacé par un Z, puisque c'est la dernière lettre de l'alphabet latin, ou par un W, voire un E, où l'on retrouve le dessin de l'oméga grec ω).

Le jeudi : jour de la chute de Finnegan. Jour de l'action d'*Ulysse*. Jour de Zeus, donc du tonnerre. Jupiter est l'image du père autoritaire, mais son nom latin, *Jovis*, a donné l'adjectif jovial, l'équivalent de Joyce ! Le jeudi saint est le jour de la Cène. *La divine Comédie* commence le jeudi de Pâques 7 avril 1300 ; le jeudi suivant, Dante traverse le Paradis en une seule journée. Peut-être l'action de *Finnegans Wake* se déroule-t-elle également la nuit du jeudi 16 juin 1904, *Bloom'sday*, puisque cette date unit les principes masculin et féminin, Jupiter et Junon, auquel cas le 17ème et dernier chapitre serait l'aurore du 17 juin.

Le lundi 21 et le mardi 22 mars 1938 : nuit de l'action de *Finnegans Wake* selon John Gordon. Thèse intéressante puisqu'il s'agit de l'équinoxe de printemps : c'est le début de la saison des amours (Tristan et Iseult). Si un enfant est conçu cette nuit, il naîtra au solstice d'hiver, Noël, comme Mithra ou Jésus. En ces jours, le soleil passe des Poissons au Bélier (*ram* en anglais), et le jeune *Tristram* va remplacer Finn le saumon. Mars est le mois des fêtes de Beltaine, Saint Patrick, Sechseläuten, parfois Pâques. A Rome, le culte de Cybèle fixait la mort d'Attis le 22 mars, un pin était coupé et un taureau sacrifié, le réveil d'Attis et son épiphanie étant fêtés trois jours plus tard. César est mort aux Ides de Mars. Nora Barnacle est née un 21 mars. Toujours selon John Gordon, le dernier chapitre se déroulerait à 6 heures du matin, heure de la naissance de Joyce.

Mishe mishe et *tautau* : leitmotiv qui apparaît sous cette forme à la première page du roman, puis régulièrement déformé par la suite. Inspiré par l'épisode du buisson ardent, "Moïse Moïse" (Exode 3.4) puis "Je suis Qui Je suis" (Exode 3.14), et par le *Misch-Masch* de Lewis Carroll, jeu de langage et nom d'un magazine que créa l'auteur d'*Alice*. *Mishe* signifie "je suis" en gaélique et suggère la miction et donc le flux de la parole, tandis que *taufen* signifie baptiser en allemand et suggère la défécation et la ponctuation. *Mishe mishe* nomme le sujet trinitaire, chaque frère est un *mishe*, le trou paternel étant l'écart qui les sépare et les réunit, la distance abyssal entre je et moi. En se nommant lui-même *mishe mishe*, le sujet clivé dit sa différence interne et la présence en lui de l'ineffable.

La lettre : dictée par ALP pour défendre HCE, écrite par Shem et portée par Shaun, composée des 28 *maggies*, analysée par les quatre juges puis discutée par les 12 clients, elle se confond finalement avec le roman, voire toute la littérature. La lettre semble avoir été écrite à Boston, Massachussets (permettant l'allusion à la *Boston Tea Party*, et parce que de nombreux Irlandais s'y installèrent qui fuyaient la Grande Famine). Joyce fait résonner le mot *letter* avec : *leader, ladder, litter, later, lieder, laughter*. La répétition "*the letter the letter*" renvoie à "*Thalatta Thalatta*" dans *L'Anabase* de Xénophon, déjà cité dans *Ulysse*, et annonce la proximité de la mer. La lettre étudiée par les quatre maîtres est divisée en deux documents, le document n°1 semble être la lettre proprement dite, le document n°2 son post-scriptum, le monologue final d'ALP. La mention C.O.D. signifie *Cash on delivery*, type de recommandé à régler par le destinataire : *Finnegans Wake* est une lettre dont le destinataire (le Père) est introuvable, sa distribution ne sera donc jamais réglée, comprenez que l'énigme de la vie ne sera jamais résolue. C.O.D. renvoie phonétiquement à *God*, code, *cad*, et peut également signifier *Call on duty*.

Le soleil : symbole du père-soleil (perce-oreille) dont on attend le retour après la nuit. Comme dans *Ulysse*, le savon et le citron évoquent le soleil. La rondeur de l'astre rappelle le O paternel ou l'hostie de l'Eucharistie. Le soleil levant, *sunburst*, était le motif du drapeau féniain.

La lune : symbole de Shaun, chargé de porter dans la nuit la lumière paternelle, d'où l'association avec Jésus. Traditionnellement associée au féminin, la lune était cependant un symbole masculin chez les Celtes (Tristan).

Les étoiles : selon qu'elles sont ascendantes ou descendantes, elles représentent Shaun qui se dresse (l'étoile du berger ou la planète Mercure), ou Shem qui chute (Lucifer). *Stella* était le surnom d'une jeune maîtresse de Jonathan Swift. Dans la chambre bleue d'Isa, des étoiles découpées décorent le plafond, selon John Gordon. *Stella* est le dernier mot de chacune des trois parties de *la divine Comédie*.

Le souffle : *pneuma* en grec et *ruah* en hébreu. Inspiration du Saint Esprit (Shem) qui remplit le Verbe (Shaun) en lui donnant, comme aux apôtres lors de la Pentecôte, le don des langues et la parole prodigue. On l'entend dans le vent, les pets, les rots, la fumée, les odeurs, les parfums, les gaz produits par la décomposition de l'humus. Lors de la Création l'Esprit souffla sur les eaux pour les féconder, d'où l'association avec le sperme, les ordures, la merde ou l'argent. Shem est aussi le souffleur de l'acteur Shaun. Souffleur (*puffer*) désignait péjorativement l'alchimiste vénal qui méconnaissait la dimension spirituelle du Grand Œuvre.

Le buisson : le buisson ardent duquel Yahvé interpelle Moïse pour se présenter comme "Je suis Qui Je suis". Il se confond dans *Finnegans Wake* avec le buisson pubien du bas-ventre d'ALP, OO, la bouche de l'auteur (*bush* évoquant le français bouche) et finalement avec le roman lui-même, inextricable buisson de mots.

La tourbe : *peat* en anglais. Matière combustible formée par l'accumulation de matière organique morte, essentiellement d'origine végétale. Très présente en Irlande, la tourbe a servi de combustible et de matériau de construction. Elle était traditionnellement utilisée dans les distilleries de whisky pour sécher le malt. Joyce assimile le texte du roman à la tourbe, l'humus, le fumier, une décharge publique, etc.

Le nuage : selon que l'on tient compte de la Forme ou de la Matière, c'est le corps nébuleux d'HCE, constitué par les 28 gouttes-lettres puisqu'il est aussi le livre ; ou bien Isabelle prépubère, blanche et innocente, portée par son père le vent. Elle va bientôt pisser en pluie et prendre la place de sa mère dans le lit de la rivière.

La rosée : *dew*. La semence du Créateur qui féconde la nature. Dans l'alchimie, la rosée intervient à l'aune de l'œuvre au blanc pour revivifier les cendres de la matière carbonisée lors de l'œuvre au noir.

Le phare : celui de *Pigeon-House* sur la pointe de *Howth* ou le *Pharos* d'Alexandrie. Image d'HCE dressé projetant sa lumière dans la nuit. Ce qui explique qu'un feu brûle quelquefois au sommet de son crâne : c'est alors le symbole païen de la fureur guerrière, le symbole médiéval des cornes de feu qu'arborait Moïse, le symbole chrétien de l'inspiration pentecostale, l'équivalent des andouillers flamboyants dont Joyce se paraît dans le poème *Le Saint Office* pour exprimer la puissance créatrice. Les lueurs qui apparaissent dans la nuit du roman sont celles du phare, lointains échos de la parole paternelle, dont on ne distingue souvent plus que l'indigo (Shem) ou l'ultraviolet (Shaun). Les feux évoquent encore ceux des druides lors de la fête de Beltaine, ou ceux allumés par Saint Patrick pour transgresser un interdit druidique et convertir le roi Leoghaire. La lampe d'Aladin, phare miniature, est le pénis Shaun (le génie qui jaillit de cette lampe est donc Shem, le sperme).

Le pont : HCE penché sur le monde, $\square\square$, se reflétant ainsi $\sqcup\sqcup$ dans l'onde, et dessinant donc OO. Il s'agit de Butt Bridge, pont sur la Liffey à Dublin (mais *butt* signifie aussi cul). Le pont renvoie également à l'arc-en-ciel, pont entre ciel et terre, au Pape, souverain pontife, ou à l'Empereur, *pontifex maximus*.

Montagnes et volcans : symboles d'HCE en tant qu'autorité paternelle inamovible ou colérique.

Les îles : HCE en montagne dépassant des eaux ou en corps flottant à la surface, comme la barque de Ré ou le cercueil d'Osiris. La Corse renvoie à Napoléon ou au cadavre (*corpse*) d'HCE.

Le navire : l'embarcation d'HCE, à bord de laquelle il a débarqué en Irlande (drakkar), ou celle sur laquelle il traverse l'autre monde durant la nuit (barque égyptienne du Soleil). L'arche de Noé, l'Arche d'alliance, l'arc-en-ciel, le vaisseau de pierre qu'est l'Eglise, participent du même symbolisme. Le *Pourquoi pas ?* était le navire du Commandant Charcot ; *La Belle Poule* celui qui rapporta les cendres de Napoléon en France.

L'arc-en-ciel : arche d'alliance du haut et du bas, il marque l'harmonie revenue après le déluge. La lumière blanche paternelle s'irise en traversant les gouttes-lettres (7 couleurs : chiffre d'HCE, symbole de plénitude). En Grèce, l'arc-en-ciel était l'écharpe d'Iris, la messagère des dieux. En alchimie, l'irisation marque l'harmonie des 7 tonalités fondamentales du psychisme, qui peuvent tendre vers les 7 péchés capitaux ou les 7 vertus. Chez Jean Scot Erigène, l'irisation est l'œuvre de l'Esprit pour transmettre aux sens la lumière blanche du Verbe. *Arcobaleno* signifie arc-en-ciel en italien.

Le vert : couleur de l'Espérance, de l'œuvre au noir, de l'enfer. Couleur traditionnelle de l'Irlande catholique, et pour Joyce de la paralysie de son pays. Couleur d'HCE gisant dans le paysage irlandais, évoquant alors Osiris recouvert de la végétation luxuriante des bords du Nil, voire le bonhomme feuillu des mythologies européennes, allégorie des forces sauvages du printemps, brûlé à la Saint-Jean. Le géant vert est une marque de maïs. Dans l'hermétisme, le vert dissimule le rouge. Le glaucome dont souffrait Joyce (maladie que les Allemands appellent "cécité verte") troublait sa vue d'un voile vert. Les eaux vertes suggèrent le Léthé, le fleuve de l'oubli. Les premiers écrans de télévision donnaient une image verte.

Le blanc : couleur de la Foi, de l'innocence, donc de la moitié chaste d'Isabelle. Couleur associée à la Vierge lors de l'Annonciation. Couleur d'HCE en lumière solaire, union des 7 couleurs du prisme. Les *Whiteboys* étaient au 18^{ème} siècle des paysans irlandais insurgés.

Le rouge : couleur de la Charité ou de la tentation (la pomme rouge d'Eve), donc de la moitié dévergondée d'Isabelle. Couleur de Marie-Madeleine, ou de Marie dans la jouissance de l'Assomption. Couleur de la dernière étape du Grand-Œuvre en alchimie : prodigalité, transfiguration, résurrection.

L'orange : couleur des protestants irlandais depuis le 17^{ème} siècle (à cause de Guillaume d'Orange). Les pelures d'oranges trouvées par la poule dans le dépotoir de Kate sont des bribes de la lettre.

Le noir : couleur de Shem, alchimiste, négateur et blasphémateur. Couleur de son encre putride. Shem est le nègre de l'écrivain Shaun. Shem est l'intériorité charnelle invisible alors que Shaun est le corps visible.

Le violet : couleur des vêtements des postiers irlandais, donc de Shaun-the-Post. L'ultraviolet, en tant que résidu à peine perceptible de la lumière solaire une fois la nuit tombée, représente également Shaun.

L'or et l'argent : couleurs de Shem et Shaun en tant que jaune et blanc de l'œuf Humpty-Dumpty, ou urine et sperme, puisque Shem représente le pénis urinant (vers le bas) et Shaun la verge éjaculant (vers le haut). Couleurs alchimiques de l'union des contraires, soufre et mercure. Couleurs vaticanes de l'union du spirituel et du temporel. Couleurs de la chevelure d'ALP et de la rivière au crépuscule.

Les oiseaux : symboles du renouveau de la nature après le déluge, un orage ou une bataille. C'est avec des ailes d'oiseau qu'Isis redonne le souffle de vie au corps reconstitué d'Osiris. Les alchimistes nommaient langage des oiseaux leur écriture codée sous forme de rébus.

La chauve-souris : HCE, à cause de ses grandes oreilles, OO. Son cri est perce oreille.

Les poissons : les êtres pris dans le fleuve de la vie, ou les chrétiens dans le flux du Verbe. Les légendes celtiques sont aussi riches en saumons que les rivières d'Irlande. Finn Mac Cool acquit ainsi la sagesse en pêchant un saumon magique. Dans *Finnegans Wake*, le saumon est associé à HCE (et phonétiquement Salomon), les autres poissons à sa progéniture. *Par* désigne les jeunes saumons et père en norvégien. Les *ricorsos* correspondent à la remontée des rivières par les saumons.

La baleine blanche : HCE en monstrueux nuage de brouillard, avec une allusion à Moby Dick, poursuivie pour être sacrifiée (les lettres PQ de la *Prankquean* évoquent d'ailleurs le *Pequod* du Capitaine Achab). La baleine rappelle l'histoire biblique de Jonas. Elle évoque également les baleines de parapluie (☂) et l'arc-en-ciel, *arcobaleno* en italien.

Le roitelet : *wren* en anglais, avec les mêmes significations qu'en français : l'oiseau et petit roi. Il désigne HCE. Le roitelet est la mascotte des *wren boys*, les enfants qui défilent en Irlande le lendemain de Noël, jour de la Saint Etienne (Stephen), avec un roitelet pendu à un bout de bois, en chantant : "*The wren, the wren, the king of all birds*". *Wran* (*wren* en vieil anglais) évoque la ballade moqueuse d'Hosty, *rann*, contre le roitelet HCE. Allusion également à Christopher Wren, architecte anglais du 18ème siècle, qui dessina de nombreux édifices pour la reconstruction de Londres après l'incendie de 1666.

Le coq : *cock* en anglais signifiant aussi bite, c'est un symbole d'HCE qui se confond quelquefois avec la poule. Son *cocorico* annonce l'aurore et l'éternel retour des cycles de Vico. Animal solaire chez les Celtes.

L'aigle : animal associé à Saint Jean l'évangéliste ou à Zeus.

Le lion : animal associé à Saint Marc (parfois représenté sur des évangéliques celtiques par un cheval, *marc'h* en celtique). Symbole de royauté, donc aussi HCE en roi Mark.

Le bœuf : animal associé à Saint Luc. Très ancien symbole du souffle fécondateur ou de la victime sacrificielle, associé à la première lettre de l'alphabet. En Egypte, le taureau Apis portait le soleil entre ses cornes.

L'âne : *ass*, donc autant âne que cul. L'association âne-cul apparaissait déjà avec le personnage de Shakespeare, Bottom, transformé en âne dans *A Midsummer Night's Dream* (et *Finnegans Wake* est aussi un songe d'une nuit d'été). L'âne accompagne Mamalujo et fait quelquefois office de narrateur. Peut-être est-ce HCE à cause de ses grandes oreilles ou son gros postérieur, OO. Tindall pense qu'il s'agit de Dublin, d'HCE ou de Joyce. Il remarque également que *as* signifie Dieu en danois. Pour les alchimistes l'âne est un symbole de la matière première, associée à Sainte Anne, et complémentaire du bœuf (symbole du souffle) dans la crèche. Selon moi il s'agit de la douce ânesse que montait Jésus pour entrer à Jérusalem, et par extension de Jésus lui-même, voire de Joyce en tant qu'auteur de ce roman farce (l'âne dit quelque part que le roman est son rêve). D'autant plus qu'il suit Mamalujo à la façon dont l'iconographie médiévale joignait le Christ aux quatre animaux symbolisant les évangélistes (le Christ en gloire dans une mandorle, forme en amande rappelant l'intersection du diagramme OO ; voir aussi l'arcane 21 du Tarot). L'association entre Jésus et l'âne apparaît sur des graffitis anti-chrétiens dans la Rome antique.

Le cheval : symbole de l'esprit de conquête masculin, ou bien de la nature domestiquée par la volonté masculine, et par extension la femme qui supporte le joug de l'homme. Les chevaux rappellent la race chevaline des Houyhnhms, rencontrée par Gulliver, et constituée en une société parfaite mais totalitaire ; Joyce compare les Houyhnhms aux Protestants ou aux Anglais, et les affreux Yahoos, humains répugnants mais libres, aux Catholiques irlandais. *Horse* suggère également *arse*, le cul, car le cheval blanc que monte Wellington (nommé Copenhague) se confond avec son cul (et l'initiale de son maître : LL). HCE est donc le cheval blanc sous Wellington, soit la Trinité (fesses et anus) refoulée par l'Unité (Wellington est associé au phallus). Dans *Tristan et Iseult*, le roi Mark est surnommé le roi-cheval. Les anciens Bretons vénéraient le dieu cheval Marc'h, et les Celtes faisaient du cheval blanc un symbole solaire. Le cheval blanc est également un symbole unioniste, et peut-être l'enseigne de la taverne d'Earwicker.

Le bouc : HCE en tant que bouc émissaire. Expulsé ou sacrifié pour ramener l'harmonie dans la communauté, il est ensuite divinisé (il redevient l'agneau innocent, *ram*, donc Tristram-Tristan). La proximité de *goat* et *ghost* suggère que le sacrifié revient hanter les hommes comme le spectre du père d'Hamlet ; *Holy Ghost* signifie Saint Esprit, et l'allemand *Geist* esprit. Le bouc est associé à Pan, à Dionysos, au faune de Mallarmé, ainsi qu'au soleil. Le christianisme en a fait une image du diable pour son aspect dégoûtant, ou de Jésus en tant que bouc émissaire. "*Hircus civis eblanensis*" : HCE est le bouc (*hircus* en latin) de Dublin.

Le renard : HCE en tant que victime des foules lyncheuses, comme Parnell dont le surnom était *fox* (une image d'Epinal montre Parnell seul face à une meute avec la légende : "Ne me jetez pas aux loups !"). Le terrier symbolise le travail du sous-sol pendant l'hiver, donc l'intériorité créatrice, le subconscient, ou la solitude de l'artiste. Dans la fable *The Mookse and the Gripes*, le *Mookse* est plutôt un élan, *moose*, qu'un renard, et c'est plutôt le *Gripes* qui est associé à Parnell. Renard est *alopex* en latin.

Le phénix : nom grec du héron *Benou* égyptien, symbole du retour cyclique. Tous les 500 ans, il fabrique son bûcher sur un autel à Héliopolis et s'enflamme. Dans ses cendres, un ver ou un œuf devient un nouvel oiseau.

L'oie : *goose* en anglais. Symbole d'ALP et allusion à Nora, la compagne de Joyce, dont le nom Barnacle évoque l'oie bernache (*barnacle goose*), oiseau migrateur dont le retour au pays annonce le dégel. Les *wild geese* étaient des mercenaires irlandais, et désigne aussi ceux qui émigrèrent vers le Nouveau Monde.

Le canard : *duck* en anglais. Symbole d'HCE en Wellington, *the Iron Duke*.

Le cygne : animal solaire chez les Celtes. Symbole de pureté et de chasteté. Allusion probable à Proust (*Swan*), à Shakespeare (surnommé *the swan of Avon*), ou à W.B. Yeats : *The wild swans at Coole* est l'un de ses poèmes les plus célèbres, dans lequel les cygnes symbolisent la fugacité de la beauté : "*Delight men's eyes when I awake some day / To find they have flown away ?*" Allusion également à Zeus, qui prit la forme d'un cygne pour aimer Léda et en avoir deux fils et deux filles, nés dans deux œufs (OO). Le cygne mort suggère le corps d'HCE-Osiris porté par la rivière (cf. également le poème *Dying Swan* de Tennyson : "*with an inner voice the river ran, adown it floated a dying swan*").

Les serpents : symboles païens des forces chthoniennes, mais aussi de la connaissance, ils représentent pour le christianisme les désirs mauvais et l'ancienne religion. En Egypte, le serpent Apophis est l'adversaire du soleil. Dans la mythologie nordique, le Ragnarok est l'œuvre d'un serpent monstrueux. L'épisode légendaire des serpents chassés d'Irlande par Patrick illustre la conversion du pays au christianisme. Shem est associé au serpent du Jardin d'Eden, au dragon terrassé par Michel, au pénis, ou au cerveau reptilien.

Le perce-oreille : insecte de la famille de forficules. *Earwig* en anglais, il désigne HCE, Humphrey Chimpden *Earwicker*, alias Persse O'Reilly, personnification de la paternité et du soleil, donc Père-Soleil. Le perce-oreille évoque l'action du Saint Esprit fécondant Marie par l'oreille.

Le scarabée (et autres blattes) : Shem en tant que bousier dont la pelote immonde qu'il façonne deviendra le soleil à l'aurore, à la ressemblance du dieu égyptien Khépri.

La truie (*sow* en anglais) : la nation irlandaise, "la truie qui mange sa portée" selon Stephen Dedalus.

L'héliotrope : fleur blanche qui se tourne vers le soleil, symbole de Shaun en phallus ou porteur de lumière. Réponse à l'énigme d'Isabelle au chapitre 9 (sa couleur blanche contient toutes les couleurs) que Shem, pénis flasque tourné vers les couleurs du monde, ne peut deviner. Héliotrope peut se décomposer en Hélios, le soleil, et trope, figure de rhétorique (métaphore, métonymie), et désigne par conséquent le type de langage que refuse Shem. La parole de Shem ne consiste pas à former des tropes dans une syntaxe ordonnée, elle est liée au contraire aux affects de la chair, aux phonèmes et aux souffles. Elle constitue un charabia polyphonique que Shaun doit remodeler en un langage héliotropique, avec les figures de styles traditionnelles (tropes), à destination du père-soleil (Hélios).

La hyacinthe : pierre jaune tirant sur le rouge, ou fleur (jacinthe) nommée d'après l'ami d'Apollon que ce dernier tua par erreur. Symbole de la résurrection, de l'œuvre au rouge, donc de Shaun. Hyakintos était un génie du printemps, mort et ressuscité comme Adonis.

La rose : l'un des symboles les plus importants dans la tradition occidentale. Equivalent du lotus des traditions égyptienne ou hindoue, la rose représente l'épanouissement, la jouissance de la multiplicité dans son union avec son Créateur. La rose, comme la rosace des cathédrales, représente donc la Vierge Marie. Dans l'hermétisme, chez les Roses-Croix et dans l'œuvre de W.B. Yeats, la *rosa alchemica* symbolise la perfection. C'est au cœur de la rose céleste que Dante a la révélation ultime. Molly Bloom était associée à la rose dans le dernier chapitre d'*Ulysse*. Rose est aussi le participe passé du verbe *to rise*, se dresser.

Yggdrasil : dans la mythologie nordique, le frêne gigantesque (un if selon Jean Mabire) portant l'univers et représentant l'union du ciel et de la terre, du masculin et du féminin. Yggdrasil illustre le mariage d'HCE et ALP, l'arbre au centre du jardin d'Eden, ou le sexe dressé de Finnegan endormi dans Phoenix Park, bref l'*axis mundi*. Selon l'*Edda*, Odin se crucifia lui-même sur Yggdrasil pour connaître le secret des runes. D'autres allusions à la mythologie nordique : Ragnarok, le crépuscule des dieux ; Asgard, la terre des dieux Ases, sur laquelle se dressent leur palais et le Walhalla, sépulture des guerriers morts au combat ; Thor, le dieu au marteau ; Loki, le malveillant ; Baldur, le dieu solaire abattu par une trahison de Loki mais seul à ressusciter après le Ragnarok.

La forêt : image de l'écriture enchevêtrée de *Finnegans Wake*. La forêt obscure rappelle le début de *la divine Comédie* où elle symbolisait la perte. La forêt était le temple des cultes celtiques. Dans la vision qui l'incite à revenir en Irlande, le jeune Patrick reconnut les bois de Fochluth.

Les sycomores : variété d'érables fréquente dans les cimetières. Les sycomores aux quatre coins du sépulcre d'HCE se confondent avec les quatre évangélistes ou les montants du lit du rêveur. Arbre d'Osiris, le sycomore est associé à la vieillesse et à la résurrection.

Les pommes : le péché originel commis par Eve-ALP et Adam-HCE à cause du serpent-Shem. L'anglais *apple* évoque phonétiquement Abel et son meurtre par Caïn, voire APL, les initiales d'Alice Pleasance Liddel et donc les désirs troubles du révérend Dodgson (Lewis Carroll). La pomme renvoie au paradis perdu, ou à une terre promise (l'île d'Avalon dans la mythologie celtique, étymologiquement l'île des pommes). C'est un symbole traditionnel d'immortalité et de connaissance ésotérique.

L'arbre : Shem, l'orme (*stem*) voire le saule, donc phonétiquement Saint Paul. Ses feuilles sont les pages du roman, dont certaines dérivent à la surface de la rivière. *Tree* évoque *three* (alors que *stone* contient *one*).

La pierre : Shaun en Saint Pierre. Pierre tombale, autel ou pierre dressée (Stonehenge, menhir), c'est le symbole de l'ordre, de la lettre pétrifiée, c'est-à-dire du règne de la Loi comme règne de la mort (selon la pensée paulinienne dans *l'Épître aux Romains*). De nombreux mythes parlent d'une pierre noire tombée du ciel, la Ka'ba chez les Arabes, celle de Cybèle à Rome, ou de façon allégorique Lucifer ou Jésus chez les Chrétiens. La pierre rappelle également la pierre du couronnement des anciens Gaëls. La pierre philosophale (en latin : *lapis* !) permet la transfiguration des métaux vils en or.

Tristan : *tree-stone*, l'union des deux frères formant le successeur du roi Mark dans le cœur d'Iseult. Et *Tristram Shandy* de Sterne, et Sir Armory Tristram, fondateur de Howth Castle.

Peeping Tom : voyeur. Union de Shaun (Tom) et Shem (*peeping* rappelant pipi). Le voyeur est Shem épiant ses parents qui copulent, ou Shaun qui privilégie la vue sur l'ouïe, ou HCE qui reluque deux jeunes filles urinant.

Le *shamrock* : petit trèfle irlandais avec lequel Patrick expliquait la Sainte Trinité. Dans *Finnegans Wake*, le *shamrock* voit la conjonction des contradictoires, Shem et Shaun, en *sham* (feinte, ruse) et *rock* (pierre). Shaun étant le Fils et Shem le Saint Esprit, le Père est à chercher dans le calembour qui unit *sham* et *rock*. Calembour qui rappelle celui par lequel Jésus a fondé son Eglise sur Pierre (Matthieu 16.18). C'est aussi la pierre rejetée par les bâtisseurs et devenue pierre angulaire (Psaumes 118.22 et Luc 20.17) et pierre d'achoppement pour les incroyants (1 Pierre 2.8), c'est-à-dire Jésus.

Same, other : l'autre et le semblable sont Shem pour Shaun, la part de lui-même qu'il veut refouler. Shem est l'intériorité charnelle de son frère, le souffle de sa voix, l'inspiration de son verbe, l'afflux de sang de son érection, mais aussi son urine et ses flatulences, donc sa honte (*shame*) ou son odeur (*other* !).

Le forgeron : *smith* en anglais, Stephen Dedalus à la fin du *Portrait de l'Artiste en Jeune Homme* : "Je pars [...] façonner dans la forge [*smithy*] de mon âme la conscience incréée de ma race." Donc par extension Shem ou Joyce en forgeron, comme Héphaïstos-HCE, mari cocu d'Aphrodite-ALP.

Le publicain : aubergiste, donc HCE. Dans les *Évangiles* un collecteur d'impôts, comme Matthieu.

Le comédien : HCE, acteur de la comédie qu'est l'histoire. L'italien *comediante* rappelle les sarcasmes de Pie VII contre Napoléon : "*Comediante. Tragediante*".

Le roi : HCE (roi Mark de Cornouailles, Roderick O'Connor, Finn Mac Cool, Brian Boru, Henri II, etc.). L'imagerie alchimique et rosicrucienne illustre le Grand Œuvre par la mort du roi et sa résurrection. Selon René Girard, la fonction royale proviendrait du sacrifice : la victime émissaire est comblée de dons avant d'être sacrifiée puis, avec le temps, ces dons se transforment en privilèges et le sacrifice est différé jusqu'à disparaître.

Les cartes à jouer : *Jack of Knights* et autres *King of Clubs*, symboles des personnages distribués par l'auteur du roman. Les cartes évoquent les soldats de la Reine dans *Alice au Pays des Merveilles*, quand Alice découvre que les éléments du langage qui l'aliène ne sont finalement que des cartes à deux dimensions.

Les œufs : HCE en Humpty-Dumpty ou ses enfants, les sigles \sqcap et \sqcup figurant alors les bris de sa coquille. Shem est le jaune et Shaun le blanc, et par extension le soufre et le mercure alchimiques, l'œuf étant l'athanor. L'œuf représente la Totalité originelle, union du masculin et du féminin, du haut et du bas, brisée par la création qui aspire ensuite à retrouver l'unité. Les représentations médiévales voyaient déjà un œuf dans l'union de l'arche de Noé avec l'arc-en-ciel d'alliance ; \sqcap et \sqcup dessinent 2 œufs, OO.

Les galets : *pebbles* en anglais. Peut-être les enfants d'ALP ou les cadeaux de son sac (les alluvions fertiles), ou encore les mots roulés dans son flot d'écriture, voire les lettres.

Les barrages, centrales électriques, brasseries et autres distilleries : l'action civilisatrice de l'homme, détournant les forces de la nature pour produire la culture : irrigation, électricité, bière, whisky, écriture.

Usque beatha ou *usquebaugham* : eau-de-vie en gaélique, devenu le whisky en Ecosse (*whiskey* en Irlande). C'est la boisson qui réveille le Finnegan de la ballade. Il s'agit dans le roman de l'eau vive de la parole, le flux d'ALP ou le flux d'écriture uriné par Shem. Les plus célèbres whiskies irlandais sont cités : Bushmills, Power et Jameson, ce dernier produit par la distillerie *John Jameson & Son*, nom dans lequel s'entend une parodie de la Trinité. *Johnny Walker* est Shaun le postier ou Saint Jean. *Poteen* désigne un whisky non vieilli, associé à Isa adolescente sur son pot de chambre.

Le vin : sang du Christ, allusion aux noces de Cana, symbole de l'ivresse mystique chez les poètes musulmans. Le vinaigre évoque le Christ en croix à qui l'on offre du vinaigre sur une éponge, ou le vin qui a tourné. Joyce appréciait surtout le vin blanc, qu'il appelait urine d'archiduchesse.

Le tonneau : l'auberge ou le roman, et le contenant donc le signifiant, Shaun. Le tonneau semble se vider dans la première moitié du roman (épuisement du signifiant) et être emporté par le flux dans la seconde moitié. Allusion aux *Contes du Tonneau* de Jonathan Swift.

Le thé : la parole-urine de Shem qui s'alimente au flux d'ALP. Porteur de la lettre de son frère et messenger de l'aurore, Shaun est donc également porteur du petit-déjeuner matinal, comme Bloom à Molly. Les deux frères s'associant pour produire le thé-parole du roman, leur union donne Tristan, dont le T est l'initiale. Le T renversé désigne Iseult qui fera chuter Tristan puis versera le thé de ses nombreuses *tears*. En français, le thé rappelle le Léthé, ALP comme fleuve d'oubli.

Le demi chapeau : il apparaît dans le premier chapitre lors de la bataille de Waterloo, puis au chapitre 11 dans la ballade *Half a tall hat*. Si le chapeau en question est le tricorne de Napoléon, \sqcup , la moitié dessine \sqcap , c'est-à-dire le sigle de Shem, ou bien \perp , doigt ou phallus. Le demi-chapeau désigne peut-être les enfants d'HCE, qui ne sont jamais que des succédanés du grand homme. Le sigle \sqcap pourrait également représenter le rapport ésotérique du 3 au 4.

Le clairon : symbole des services postaux irlandais et donc de Shaun-the-Post (comme il marche, les chaussures sont également un symbole pour Shaun). Le clairon annonce le lever du soleil et par extension la résurrection d'HCE en son fils Shaun. Il fait pendant au cor de Roland, agonisant au crépuscule à Roncevaux.

La fourche, la fourchette, la baguette de sourcier, l'os en Y du poulet, la vague : autant d'allusions à Shaun et à son sigle Λ , vague à la surface d'ALP, chargé de porter sa lettre. Idéogramme sino-japonais pour homme.

La pipe : ustensile du cadet quand il apostrophe HCE pour lui demander l'heure. Cette altercation connaît plusieurs versions dans les premiers chapitres, la pipe signale le cadet Shem.

La lance : *spear* en anglais. Attribut viril d'HCE. *Spear* s'entend dans Shakespeare et Nicolas Breakspear (le pape Adrien IV), deux avatars d'HCE. La lance peut suggérer celle de Longin, qui perça le flanc du Christ et en fit jaillir le sang et l'eau. Elle s'associe alors au Graal : au chapitre 2, HCE porte une lance terminée par un pot.

Le manteau : symbole de la royauté d'HCE. Evoque aussi W.B. Yeats et son manteau de légendes irlandaises, manteau que Yeats proposa d'abandonner à ses imitateurs. Ce manteau vert représente le paysage irlandais.

Les gyres : les cycles, OO, avec une allusion à W.B. Yeats, dans l'œuvre duquel les gyres constituent les cycles des civilisations, s'éloignant toujours plus de l'âge d'or. "*Turning and turning in the widening gyre / The falcon cannot hear the falconer ; / Things fall apart, the centre cannot hold ; / Mere anarchy is loosed upon the world" (The Second Coming).*

Le voile : voile de Maya, symbole indien du chatoiement du monde sensible et de ses illusions. Maya était la mère du prince Gautauma Siddharta Sakya Muni qui devint le Bouddha. Le voile est aussi celui de Véronique, portant l'image de la face du Christ, ou encore la voile du drakkar d'HCE.

Le tablier : métaphore de la page blanche du roman. Le tablier du boucher (Shem) est couvert des tâches de son écriture obscène. Les tabliers des lavandières restent immaculés, lavés par les eaux de l'Eglise.

Les lavandières : héroïnes du chapitre 8, elles travaillent sur chaque berge de la rivière et rappellent les deux frères ou la double sœur, voire la mère et la fille. Elles rappellent aussi la légende bretonne des lavandières de la nuit qui capturent et noient les voyageurs égarés.

Nord et Sud : Shem et Shaun en Unionistes et Confédérés. Les allusions à la Guerre de Sécession américaine jouent sur l'opposition entre les forces de la division et celles de l'union. Le Sud ravagé par les armées du Nord est le corps meurtri d'HCE. D'autres allusions à la *Civil War* : les généraux confédérés Robert Lee et Stonewall Jackson, les généraux nordistes Grant et Sherman, le cuirassé Merrymack, le Ku Klux Klan (et son livre sacré, le *Kloran*).

Thomas Beckett et Lawrence O'Toole : les deux archevêques, celui assassiné par Henri Plantagenêt et celui qui facilita l'occupation de l'Irlande par les armées du même Henri, représentent une sorte de dialectique dans l'ordre politique. Sans être associés spécifiquement à Shem ou Shaun, ils symbolisent comme eux la lutte féconde des antagonismes, tour à tour indigène et colon. On y reconnaît aussi les deux écrivains contemporains de Joyce, le disciple et le rival, Thomas Stearn Eliott et D.H. Lawrence.

Jonathan Swift et Laurence Sterne : encore la dialectique des deux frères, avec deux écrivains révolutionnaires dans la forme, auxquels Joyce rend hommage en tant que précurseurs. Peut-être les associe-t-il parce que H.G. Wells avait écrit de *Portrait de l'Artiste en jeune homme* qu'il était à ranger avec les ouvrages de Swift et Sterne. Laurence Sterne (1716-1768) fournit Tristram et l'art de la digression poussé jusqu'à l'absurde dans *Vie et Opinions de Tristram Shandy*. Jonathan Swift (1667-1745) est l'un des auteurs les plus cités, associé à HCE à cause de ses amours pour Esther 'Stella' Johnson ou Esther 'Vanessa' Vanhomrigh, à Shaun comme Doyen de Saint-Patrick, et à Shem comme écrivain satyrique. Swift est donc à reconnaître derrière *Dean* (Doyen), Bickerstaff (pseudonyme pour ses pamphlets), Presto (surnom), Drapier ou Cadenus (du poème *Cadenus et Vanessa*). Œuvres citées : *Gulliver's Travels*, *The Drapier's Letters*, *The Journal to Stella*, *A Tale of a Tub*.

Jacob et Esaü : Shem et Shaun. De son mariage avec Rébecca, Isaac eut deux jumeaux : Esaü l'aîné et Jacob le cadet. Un jour qu'Esaü rentrait fourbu de la chasse, Jacob lui acheta son droit d'aînesse contre un plat de lentilles. Leur mère, préférant le plus jeune, lui conseilla de se faire bénir par Isaac à la place d'Esaü en profitant de la vieillesse et de la cécité de son père.

Browne & Noland : maison d'édition. Allusion à la conjonction des contraires chez Giordano Bruno le Nolain. Nolan est Shem car *no man*, et Bruno le brun Shaun. Autres éditeurs nommés : Roberts et Maunsel, qui refusèrent de publier *Dubliners*.

Les deux jeunes filles et les trois soldats : acteurs et/ou témoins de la faute supposée d'HCE dans le parc. Ce rapport entre le 2 et le 3 provient du dessin de la forme OO, union de \sqcap et \sqcup : les trois traits saisissent les deux parties charnues du OO. Les trois soldats, Tom, Dick & Harry, représentent la décomposition de l'unité trine qu'est HCE, constituée par les deux jumeaux et un troisième terme qui, étant un trou, échappe toujours au compte : voilà pourquoi HCE est à la fois 2 et 3, et pourquoi les deux filles et les trois soldats sont les témoins de sa chute. Tom, Dick et Harry désignent l'appareil génital masculin (*dick, hairy*).

Mick et Nick : Saint Michel et Satan, soit Shaun et Shem dans leur combat cosmique. Chef des légions célestes, Michel est l'un des trois anges nommés dans la *Bible* avec Gabriel et Raphaël. Shaun vaut donc pour les trois anges tandis que Shem est le quatrième, Lucifer. Après avoir chassé du Ciel les anges rebelles, Michel est appelé, selon le livre de *Daniel* et l'*Apocalypse* de Jean, à combattre Satan à la fin des temps. Il est considéré comme le gardien d'Israël et de l'Eglise Catholique. Nick, quant à lui, est le diable (que les Anglais surnomment *Old Nick* ; accessoirement, *nickname* signifie surnom, Shem est donc le surnom de Shaun !), mais peut également suggérer la figure ambiguë de Saint Nicolas (ce dernier a en effet hérité des dons de l'homme sauvage des traditions païennes, que l'on reconnaît dans le Père Fouettard qui l'accompagne encore aujourd'hui. Comme le lutin Nick, Saint Nicolas saurait extraire les métaux précieux du sol, dont le nickel). La chute de Lucifer est contée dans un ouvrage intra-testamentaire, le *Livre d'Enoch*. Pour les hermétistes, le

combat entre Michel et le Démon - qui est terrassé et non tué - symbolise la fixation du volatil. Associés aux astres, Mick est l'étoile montante et Nick l'étoile descendante ; c'est la raison pour laquelle l'un devient l'autre et ainsi de suite. Lucifer tombe du ciel mais s'élève à nouveau quand le Christ meurt, puis retombe vaincu par la Résurrection pour revenir en Antéchrist et être à nouveau vaincu à la fin des temps. Le Christ est semblable au diable pour l'ordre religieux de son temps, qui le condamne au supplice ; il chute comme Lucifer lors de sa Passion, tandis qu'à sa suite le Saint Esprit se fait son avocat et le relève. Lucifer désigne Vénus chez les Romains, la dernière étoile du matin et la première du soir, raison pour laquelle Lucifer désigne Jésus chez les premiers chrétiens, et jusqu'à aujourd'hui dans l'*Exultet* de Pâques. Cette proximité entre l'esprit d'accusation (Satan) et l'esprit de défense (le Paraclet) est illustrée par Shem-Nick et constitue un point essentiel de *Finnegans Wake* : la critique de l'ordre religieux est considérée comme diabolique par les bigots mais n'est pourtant rien d'autre que l'œuvre de l'Esprit. John Gordon pense que le combat de Michel contre le diable figure sur la plaque de cheminée de l'auberge. Saint Michel peut se confondre avec Saint Georges, pourfendeur d'un dragon et protecteur de la Grande Bretagne, dont le nom rappelle Giorgio, le fils de Joyce.

Mutt et Jute : le conquérant et l'autochtone, inspirés par *Mutt & Jeff*, personnages d'un comic-strip de Bud Fisher. Mutt est l'indigène, enraciné (*mud* : la boue), et muet (*mute*), plutôt Shem. Jute est l'envahisseur, germain du Jutland, Viking ou Juif. Jute signifie sperme en argot français, on entend aussi zut, équivalent du mot de Cambronne que Jute utilise souvent : le conquérant vient féconder l'Irlande. Mutt montre son pays ou son livre à Jute qui n'y voit qu'un tas de merde ; Mutt l'invite à écouter les voix des ancêtres qui y sont ensevelis.

The Mookse and the Gripes : fable racontée par le Professeur Jones au chapitre 6. Parodie de la fable d'Esopé, reprise par La Fontaine, *Le Renard et les Raisins (the Fox and the Grapes)*. Le Mookse est un élan. *Mukke* en danois signifie étreindre, soit *to gripe* en anglais, donc les deux adversaires se confondent. Le Mookse représente l'Espace et le Pape, donc Shaun, tandis que le Gripes est le Temps et le Christ. C'est aussi une parodie de "*The Mock-turtle and the Gryphon*" dans *Alice aux Pays des Merveilles*. Lewis Carroll a composé le *Mock-turtle*, Veau-tortue, comme le pendant du Griffon ; celui-ci, mi-lion mi-aigle, représente le feu et l'air - et traditionnellement le Christ -, donc le symbole de la terre et de l'eau sera le Veau-tortue, aussi lourd et froid que le Griffon est volatil et brûlant. Mookse évoque également "*moo-cow*", la mère-vache de la première phrase de *Portrait de l'artiste en jeune homme*. Selon Eric Rosenbloom, la fable trouverait son origine dans les attaques de Wyndham Lewis contre *Work in progress*. Joyce disait s'être inspiré pour cette fable du refus d'une poignée d'ecclésiastiques de reconnaître le dogme de l'Infaillibilité pontificale en 1870 (et auxquels le Pape Pie IX aurait répondu, toujours selon Joyce : "baisez mon cul, je suis infaillible !"). Enfin, j'y entends *the Monks (moine) and the Christ*, soit une parodie du *Grand Inquisiteur* de Dostoïevski, parabole sur la haine de l'institution ecclésiastique pour son fondateur. Alors le parallèle avec la fable devient clair : le renard incapable de se hisser jusqu'aux raisins prétend les trouver trop verts !

The Ondt ant the Gracehoper : fable récitée au chapitre 13. Parodie de celle de La Fontaine, *La cigale et la fourmi (grasshopper : sauterelle)*. Shaun est le *Ondt*, riche oriental et propriétaire foncier, entouré de quatre jeunes femmes, tandis que Shem est le *Gracehoper*, artiste famélique qui chante pour subsister. Le *Gracehoper* est associé au Temps, à la parole poétique, à la grâce et l'espoir, au Christ (comme la cigale de la fable, Jésus refuse de se soucier du lendemain). Le *Ondt* est associé à l'Espace, à l'Eglise et à la métaphysique occidentale (l'épisode contient plusieurs noms de philosophes). *Ondt* évoque l'être en grec. "Holy Saltmartin" pourrait-il être Martin Heidegger ? Adaline Glasheen ne répertorie pas Heidegger dans son *Second Census*, pourtant on pourrait lire dans la chanson du Gracehoper une critique de la pensée heideggerienne - critique injuste mais possible vu les erreurs d'interprétations alors courantes de *Etre et Temps* - : le philosophe allemand serait accusé de ne considérer que la phénoménalisation de l'extériorité dans la visibilité et la spatialité du monde, tandis que Joyce, l'aveugle, privilégie l'ouïe et l'affectivité invisible dans la nuit de l'intériorité, et donc un autre rapport au temps que celui de Heidegger : "My in risible universe youdly haud find [...]. Your genus its worldwide, your spacest sublime ! But, Holy Saltmartin, why can't you beat time?".

Buckley et le général russe : histoire drôle que Joyce tenait de son père. Elle met en scène un soldat irlandais engagé dans la guerre de Crimée, qui aperçoit un général russe accroupi et déféquant, le met en joue mais hésite à l'abattre dans cette position humiliante. Quand le général se torche avec de l'herbe, il appuie enfin sur la gâchette et le tue. Entendant l'histoire de la bouche de Joyce, Samuel Beckett considéra le fait de s'essuyer avec une touffe d'herbe comme une insulte à l'Irlande ! Joyce fut enchanté de cette remarque qui lui permit d'insérer la scène dans son roman pour tourner en dérision le nationalisme.

Patrick et l'archidruide Berkeley : leur affrontement constitue l'une des scènes les plus emblématiques du roman, au dernier chapitre, qui a fait l'objet de multiples interprétations contradictoires, comme si elle contenait le sens ultime de *Finnegans Wake*. Elle s'inspire de la joute qui opposa Saint Patrick et un druide devant le roi

Laoghaire (prononcez Leary) qui se convertit finalement au christianisme. Le nom de l'archidruide rappelle celui de Buckley (cf. ci-dessus) et de Georges Berkeley, évêque anglican et philosophe (1685-1752), inspirateur de Kant. Son empirisme semble avoir constitué une tentation pour Joyce. Pour l'archidruide, représentant de la métaphysique occidentale, la connaissance du réel procède par abstraction empirique à partir des phénomènes sensibles, mais la chose-en-soi (*Ding an sich* kantienne) subsiste immuablement sous le manteau chamarré des apparences ; tandis que pour Patrick le monde phénoménal procède d'une donation, voire d'une jaculation lumineuse, œuvre de la Trinité (associée à l'arc-en-ciel : la lumière blanche du Verbe est disséminée par l'Esprit en impressions sensibles, les sept couleurs du prisme). Patrick est associé à la lumière solaire et parle japonais, tandis que l'archidruide parle chinois ("chinchinjoss" signifie théologien en pidgin) ; donc Patrick est plus oriental que Berkeley, il amène le christianisme avec l'aurore. Patrick est un Shaun qui aurait intégré son aspect Shem, à l'image du christianisme celtique intégrant la richesse de l'héritage païen. Berkeley était le nom d'un archevêque protestant qui persécuta les catholiques de Dublin et ravagea en 1629, le jour de la Saint Etienne (Stephen), la chapelle franciscaine *Adam and Eve*. Face au très catholique Patrick, Berkeley joue donc les rôles du païen, du protestant, du philosophe et du scientifique (l'université de Berkeley avec ses nombreux prix Nobel).

La Commedia dell'arte : *Finnegans Wake* comme représentation théâtrale. Apparue en Italie au 16ème siècle, la Commedia dell'arte a influencé le vaudeville français, l'Harlequinade et la Pantomime anglaises. Les rapprochements avec les personnages les plus célèbres sont assez faciles :

- HCE ressemble à Pantalon, vieillard lubrique, mari cocu, père de filles volages, éternel dindon de la farce ;
- ALP, ou Isa, est Colombine, tour à tour épouse de Pantalon, amante de Pierrot ou d'Arlequin ;
- Shem est Arlequin, bouffon ambigu, au masque noir et au costume multicolore. Dans l'Harlequinade anglaise, Harlequin est invisible et fait accuser le Clown (équivalent de Pierrot) de ses facéties ;
- Shaun est Pierrot, l'ingénu, tout de blanc vêtu ;
- Mamalujo est le Docteur, savant pédant et médecin incompetent.

Antoine : le troisième terme qu'ajoute Marge à Burrus et Caseous, au chapitre 6, pour former une Trinité ABC remplaçant HCE. Burrus est Brutus et Caseous Cassius, les assassins de César, le vieil HCE qui est le lait (comprenez le sperme) dont proviennent le beurre, Burrus, et le fromage, Caseous. César sera vengé par Antoine. L'Antoine "insaisissable" créé par Marge-Cléopâtre, est le trou de la paternité, dessiné par la ronde des maggies. Au chapitre 6, un "Antoine Roméo" dit que le Mookse est son masque.

Fender : *offender* ou *defender*. Le terme désigne HCE ou Shem au moment de leur altercation au chapitre 2, ou bien Buckley et le général russe. Dans les deux cas, la figure de l'autorité paternelle tombe dans une embuscade tendue par le fils cadet. Cette embuscade, *ambush*, renvoie au buisson ardent, *bush*, à la parole (en bouche), rivière dirigée vers le Père-Océan-Révérénd (à l'embouchure).

Le constable Sistersen : Shaun en vigile, au service de la loi et de l'ordre.

Sackerson : nom de Jo, le domestique. C'est le nom d'un ours dans *Les Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare. Avec une allusion possible à Ernest Shackleton, l'explorateur qui tenta vainement la traversée de l'Arctique à bord du brise-glace *Endurance*. Jo est aussi vigile de nuit et se confond alors avec le constable Sistersen. Sackerson rappelle Saxon, Jo étant un avatar barbare et païen d'HCE.

F.X. Coppinger : HCE en missionnaire jésuite, Saint François Xavier (1506-1552).

Andrew Martin Cunningham : ami de Léopold Bloom dans *Ulysse*, débonnaire et tolérant, probablement cocu. Cité parce que son nom contient *cunning* (la ruse et le con d'ALP) et *ham* ? Désigne-t-il HCE ? La Trinité ?

Mac : "fils de" dans un nom propre, et allusion à l'homme au mackintosh dans *Ulysse*. Selon moi, ce dernier représentait le Père, Dieu ou l'auteur, donc Joyce lui-même ou Shakespeare dont Joyce fait l'archétype du créateur et du père. *Ulysse* raconte comment un jeune artiste stérile qui méprise la chair comprend le mystère de l'Incarnation en communiant avec un avatar du Christ. Léopold Bloom est donc le Fils, Stephen l'Esprit, l'homme au mackintosh le Père, et Molly (diminutif de Marion) la Vierge Marie (née comme elle un 8 septembre) que l'artiste a vocation à féconder et assompter ! Les trois premiers chapitres d'*Ulysse*, consacrés à Stephen, pur esprit désincarné et sensible à l'hérésie manichéenne, ne sont associés à aucun organe ; les chapitres consacrés à Bloom sont associés à un organe et illustrent donc l'Incarnation. L'homme au mackintosh circule en arrière-plan de l'intrigue d'*Ulysse* comme Dieu dans sa création ou l'auteur dans son œuvre. Le père de Bloom apparaît vêtu d'un mackintosh dans l'épisode Circé. Donc "mac" est l'équivalent de "O", le trou de la paternité au milieu d'un nom propre : Finn MacCool, Persse O'Reilly...

Scots : ancien nom des Gaéls, habitants de l'Irlande. Ils conquièrent le nord de la Bretagne insulaire sur les Pictes, et fondèrent ainsi l'Ecosse, *Scotland*. Depuis le 12^{ème} siècle, Scots désigne uniquement les Ecossois.

Dane : le Danois. HCE en chien ou en immigrant du Danemark, royaume d'Hamlet. HCE, Viking ou protestant, est originaire de Scandinavie et a donc bâti, avant Dublin, Copenhague, Oslo, Stockholm et Amsterdam.

Finn : finnois, HCE. Finn Mac Cumhail, ou Finn Mac Cool, est l'un des plus célèbres héros de sagas irlandaises. Finn est aussi le diminutif de Finnegan. Voir le barde Finnegas ou le héros de la saga *La veillée de Fingen*, ou encore Fintan, l'homme primordial, le premier druide. En gaélique, *finn* signifie beau, blanc, blond. Finn désigne aussi un finnois et donc l'origine scandinave d'HCE.

Norse : HCE en Viking ou protestant d'origine norvégienne. Nationalité d'Ibsen.

Kersse : le marin ou le tailleur, le second étant le premier après son installation en Irlande. Probablement le Hollandais Volant (*Flying Dutchman*) de Wagner, que l'amour arracha à l'errance. Joyce tenait l'histoire du marin et du tailleur de son père qui la racontait avec une multitude de détails désopilants : un marin se fait faire un costume sur mesure, mais comme celui-ci est mal taillé, le tailleur l'invite à prendre une position ridicule pour s'y ajuster ; refusant de payer, le marin s'enfuit avec le costume, poursuivi dans la rue par le tailleur.

Persse : HCE en Persse O'Reilly, où s'entend le français perce-oreille, soit en anglais *earwig*, donc Earwicker. On entend également le verbe français percer, qui renvoient au trou paternel ou à l'Infini traversant la finitude (et y faisant un trou : le O entre Persse et Reilly). Persse évoque également le héros Persée ou les conquérants perses, autant d'avatars d'HCE. *Les Lettres persanes* et les tapis persans désignent le roman.

Jarl Van Hooter : duc (*earl* ou *jarl*) de Howth, d'origine scandinave comme HCE. Ses initiales, JVH, l'assimilent à Jéhovah avec une allusion, évidemment scatologique, au chocolatier Van Hooten. Il ferme sa porte dès le premier chapitre et refuse de communiquer plus longtemps avec les hommes parce que ceux-ci lui préfèrent la Prankquean, c'est-à-dire la sexualité. Il s'enferme ainsi dans une solitude masturbatoire.

Lugh : ancien roi d'Irlande. Mais également Lug, le dieu le plus important du panthéon celtique, dieu polytechnicien et solaire (sous l'apparence de Bel, Bélénos). Et par extension, *lux*, la lumière.

Baal : dieu phénicien. Son culte s'opposa à celui de Yahvé dans le royaume d'Israël et fut combattu par Elie. Symbole de puissance, de richesse et de fécondité. Sa parèdre Astartée est associée à ALP.

Ptah : dieu artisan dans la mythologie de Memphis. Il s'est créé lui-même puis a créé le monde par sa parole. Son cœur est Horus et sa parole est Thot.

Ahriman : dieu des ténèbres dans l'ancienne religion perse, associé à Shem, tandis que Shaun est associé à Ahura Mazda, ou Ormuz, dieu de la lumière.

Arthur : HCE en roi. Comme Finn Mac Cool ou Frédéric Barberousse, Arthur n'est pas mort et se relèvera pour délivrer son peuple. Arthur rappelle Arthur Guinness, et Arthur Wellesley, duc de Wellington.

Cormac Mac Art : roi d'Irlande au temps de Finn Mac Cool. Cormac rappelle également le chanteur John Mac Cormack que Joyce considérait comme un rival.

Hengest et Horsa : premiers envahisseurs saxons appelés en Angleterre par le roi breton Vortigern pour lutter contre les Pictes du Nord.

Cnut : roi danois d'Angleterre, de Norvège et du Danemark au début du 11^{ème} siècle. Cnut est dans *Finnegans Wake* l'inverse de *Tunc*.

Laoghaire ou Leary : roi d'Irlande converti en 432 par Saint Patrick. Laoghaire se prononce Leary, d'où sont association avec le Roi Lear ou avec Lir, dieu de la mer des Tuatha de Danaan.

Sitric Silkbeard : roi chrétien d'Irlande. Cité peut-être parce que Sitric évoque le citron, la limonade, donc le flux.

Henri : HCE en roi Henri II Plantagenêt qui hérita de la couronne anglaise et envahit l'Irlande au 12^{ème} siècle. Voir Henri II de France qui épousa Catherine de Médicis (Kate) mais lui préféra Diane de Poitiers (Anna). Mais

surtout Henri VIII qui répudia Catherine d'Aragon (Kate) pour épouser Anne Boleyn (Anna) puis, excommunié par le Pape, interdit le catholicisme en Angleterre. Voire Henri V qui épousa Catherine de Valois après Azincourt.

Will : diminutif de William, évoquant Guillaume le Conquérant, Guillaume d'Orange, les rois Guillaume d'Angleterre, William Shakespeare, ou Wellington ("willingdone"), donc la volonté masculine et la paternité (cf. Shakespeare dans *Ulysse*, et les derniers mots de ce roman : "I will yes", c'est à l'artiste, père créateur, que Molly s'offre dans le oui final). La bataille d'Hastings (1066), opposant Guillaume le Conquérant (*William the Conk*) et le roi Harold, illustre le conflit entre l'indigène et l'envahisseur. Will est HCE conquérant tandis que Harold ou Napoléon sont HCE vaincu, associé au roi Marc (le M étant l'inverse du W, tels $\Gamma\Gamma$ et $\sqcup\sqcup$).

Mamalujo : les quatre évangélistes (*gospellers*), Matthieu, Marc, Luc et Jean, associés aux quatre coins cardinaux, aux juges de *Four Courts*, aux quatre régions de l'Irlande (Munster, Leinster, Connaght et Ulster), aux quatre cavaliers de l'*Apocalypse* (Guerre, Famine, Peste et Mort), aux quatre archanges (Michel, Gabriel, Raphaël et Lucifer), aux quatre montants du lit du rêveur, aux *Four Masters* (nom donné à Michael, Conary et Peregrine O'Clery, et Fearfesa O'Mulconry, historiens qui compilèrent au 17ème siècle les *Annales* de l'histoire de l'Irlande), et à quatre îles mythiques du nord du monde : Falias, Gorias, Findias et Murias (d'où seraient venus les Tuatha De Danann, gens de la tribu de Dana). Les animaux associés aux évangélistes sont respectivement l'homme, le lion, le bœuf et l'aigle. Les incipit des *Evangiles* dans la *Vulgate* de Saint Jérôme sont respectivement : *Liber generationis, Initium, Quoniam, In Principium erat Verbo*.

Humpty-Dumpty : l'œuf qui explique les poèmes du Jabberwocky à Alice, dans *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, de Lewis Carroll. Il représente la chute de l'homme (car il tombe du mur et se brise) et sa résurrection (l'œuf de Pâques). Lewis Carroll, de son vrai nom Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898) est associé à HCE à cause de son goût pour les petites filles. Ses autres ouvrages cités sont *Alice's Adventures in Wonderland*, *The Hunting of the Snark*, *Sylvie and Bruno*. Avant Lewis Carroll, le nom Humpty-Dumpty désignait un homme obèse et imbu de lui-même ; dans l'armée, il désignait un canon particulièrement lourd.

Valentin : gnostique égyptien du 2ème siècle, qui attribuait la Création à la Sophia, dernier éon issu d'une idée divine, donc fille du vrai Dieu. Cette Sophia, désireuse de voir la semence de lumière à l'origine des éons, tenta de s'élever vers ce lieu d'origine, mais en fut empêchée. De son désir contrarié devait naître le monde, comme une somatisation de son désespoir, tandis que ses larmes abondantes fournissaient l'élément liquide vital. La Sophia se reconnaît derrière la Prankqueen.

Pélage : moine breton (340 ? – 429 ?). Héritier de la conception de la liberté commune aux peuples celtes, il n'acceptait pas que le libre arbitre du Créateur puisse manquer à l'homme créé à Son image. Il niait donc l'œuvre de la grâce et l'utilité des sacrements. Augustin développa la prédestination pour combattre Pélage, accusé d'hérésie mais dont l'influence se fera sentir jusque chez Jean Scot Erigène, Thomas d'Aquin, les Franciscains puis les Jésuites.

Saint Thomas d'Aquin : le plus important des théologiens de l'Eglise Catholique (1225-1274). Dominicain, marqué par la lecture d'Aristote et critique vis-à-vis de la tradition néoplatonicienne et augustinienne, il concevait la connaissance comme une abstraction à partir des données sensibles : l'intellect actif abstrait la forme de l'objet et en informe l'intellect passif (*in-former*, c'est-à-dire imprimer la forme comme sur une pâte à modeler). Dans *Finnegans Wake*, HCE et ALP illustrent l'interaction de l'Intellect Actif et de l'Intellect Passif, ou de l'Acte et de la Puissance, de la Forme et de la Matière. Thomas (Tom : Shaun) et les tomes de sa *Somme Théologique* représentent les assises de l'Eglise Catholique, maîtresse de l'Espace mais ignorante du Temps (*time*, Tim : Shem). $\Gamma\Gamma$ et $\sqcup\sqcup$ peuvent représenter l'intellect actif et l'intellect passif, et OO leur interaction.

Saint Martin : légionnaire romain et chrétien du 5ème siècle qui partagea son manteau avec un miséreux. Il œuvra dans toute la Gaule pour remplacer les temples et les cultes païens par de petites communautés de clercs chrétiens chargés de convertir les paysans. Dans *Finnegans Wake*, il représente Shaun en soldat de l'Eglise. L'expression "Pierre Jacques Martin" semble être l'équivalent de "Tom Dick & Harry".

Boniface : nom chrétien de Wilfrith, l'évangéliste des Saxons. Voire Boniface VIII, le pape qui tint tête à Philippe le Bel. Dans les deux cas, un symbole de la puissance temporelle de l'Eglise.

Adrien IV : Nicolas Breakspear, seul pape anglais, il aurait soutenu l'invasion de l'Irlande par Henri II Plantagenêt avec sa bulle *Laudabiliter* (dont l'historicité est contestée) condamnant les atavismes païens de l'Eglise d'Irlande. *De Rure Albo* est la devise qui lui est associée dans les prophéties de Saint Malachie.

Saint Kevin : abbé de Glendalough dans le comté de Wicklow (498-618). *Caoimhin* en gaélique, *Coemgenus* en latin. Les sept églises de Glendalough sont devenues un haut lieu de pèlerinage. Kevin est célèbre pour sa misanthropie et sa misogynie, il aurait même jeté une femme amoureuse dans les orties !

Saint Colomba, Columkill ou Colum Cille (colombe de l'Eglise) (521-597): moine irlandais évangéliste des Ecossais. Ne pas confondre avec Saint Colomban (540-615), moine irlandais qui prêcha dans toute l'Europe.

Les cardinaux : images du pouvoir de l'Eglise, mais Joyce se présentait quelquefois lui-même comme un cardinal irlandais dans sa correspondance.

Guy Fawkes : terroriste catholique qui tenta de faire sauter le Parlement anglais dans lequel siégeait le roi Jacques 1^{er} Stuart. Le 5 novembre 1605, il entreposa des barils de poudre dans une cave située sous le Parlement mais fut arrêté avant d'y mettre le feu. Lui et ses complices furent exécutés. Le *Gunpowder plot* est fêté chaque année en Angleterre lors de la *Guy Fawkes' Night* également appelée *Bonfire Night*. Des poupées de paille à l'effigie de Guy Fawkes sont brûlées sur les places publiques, tandis que les enfants chantent : "*Please to remember the fifth of November, gunpowder treason and plot. And I see no reason why gunpowder treason should ever be forgot.*"

Daniel O'Connell : homme politique irlandais (1775–1847). D'origine modeste et proche du monde rural, il fut élu à la tête de la *Catholic Association* et encouragea la résistance passive envers l'Angleterre. Devenu député en 1828, il obtint pour les Catholiques le *Bill of Emancipation* (1829), qui lui valut d'être surnommé *le Libérateur*. Elu Lord-Maire de Dublin en 1841, il travailla à l'autonomie de sa patrie mais rencontra une forte opposition anglaise. Refusant de sortir de la légalité, il accepta l'interdiction par les autorités d'un meeting à Clontarf dans un souci de légalisme qui lui fut reproché. Le souvenir d'O'Connell reste très cher au cœur des Irlandais, et la rue principale de chaque ville de la République d'Irlande porte son nom.

William Ewart Gladstone : homme politique britannique (1809-1898). Chef du parti libéral, il fut trois fois Premier Ministre du Royaume-Uni et réalisa de nombreuses réformes. Devant la montée du mouvement féniain en Irlande, il milita âprement pour le *Home Rule* (1886). Son rapprochement avec les nationalistes et Parnell lui valut la haine des unionistes du parti libéral, les orangistes d'Ulster.

Ossian : barde mythique et fils de Finn Mac Cool. Il aurait vécu assez vieux pour polémiquer avec Saint Patrick. Au 17^{ème} siècle, un auteur écossais, James MacPherson, traduisit des récits traditionnels du gaélique et de l'érse qu'il publia sous le nom d'Ossian. Ces textes exercèrent une influence considérable sur la littérature irlandaise et favorisèrent la redécouverte de la culture gaélique pré-chrétienne. Ossian cache MacPherson comme l'océan de texte qu'est *Finnegans Wake* cache Personne !

Francis Bacon : dramaturge anglais considéré par certains comme le véritable auteur de nombreuses pièces de Shakespeare. Désigne donc Shem derrière Shaun. Selon Adaline Glasheen, *will* et *free* dans une même phrase désigneraient William Shakespeare et Francis Bacon.

Omar Khayyam : poète persan mort en 1132, auteur de *Quatrains* libertins célébrant l'ivresse.

Mark Twain : son nom unit Mark (le père) et les jumeaux (twins). Huckleberry Finn unit HCE et Finnegan. Tom Sawyer unit Shaun (Tom) et Shem (voyeur : *saw her* !). Un dénommé Sawyer a fondé une Dublin aux Etats-Unis, sur la rivière Oconee dans le comté de Laurens en Georgie.

Adam Findlater : homme de théâtre, membre d'une prestigieuse famille irlandaise, dont le nom permet à Joyce d'unir Finn, Adam, et la lettre ou l'échelle.

Reynaldo Hahn : compositeur et pianiste vénézuélien puis français (1875-1947), amant de Marcel Proust. Probablement cité parce que son nom associe le renard, l'âne et la poule (*hen*).

Dorian Gray : le héros d'Oscar Wilde représente Shaun tandis que son portrait caché, monstrueusement laid, est Shem, l'intériorité putride du beau Shaun. Oscar Fingal O'Flahertie Wilde (1854-1900) est souvent cité comme victime de la bigoterie, par exemple en chenille blanche, "*great white caterpillar*" (Lady Colin Campbell l'avait décrit ainsi), ou sous son pseudonyme de Sébastien Melmoth, inspiré par le roman *Melmoth the Wanderer* (1820) de Charles Robert Maturin. Les œuvres de Wilde les plus citées sont : *The Importance of Being Earnest*, *Lady Windermere's Fan*, *A Woman of No Importance* et *De Profundis*.

Murphy : équivalent irlandais de Dupont ou Martin. Désigne donc les Irlandais en général et les clients du pub en particulier. On peut y reconnaître les 12 apôtres, des morpions du bas-ventre d'HCE, ou des avatars d'un HCE polymorphe dans le monde de Morphée, le dieu du sommeil. Murphy était le nom du marin mythomane rencontré par Bloom dans la taverne de Peau-de-Bouc.

Frank : Shem. Peut-être parce que, comme Joyce, il s'est exilé en France, ou bien parce qu'il a une sensibilité franciscaine tandis que Shaun serait plutôt dominicain.

Jack-the-ripper : Jack l'éventreur. Shem en tant que boucher de la littérature ! Jack et James sont équivalents (Jacques en français) et correspondent au gaélique Sheamus ; donc Shem est bien Joyce, aussi *Finnegans Wake* est *the house that Jack built* ! James s'entend également dans Jim, Jiji, Joke, Jacob, Iago. *Jack O'Lantern* est la citrouille d'Halloween. Jacques le Mineur était le frère de Jésus, Jacques le Majeur le frère de Jean l'évangéliste. Jacques (James) renvoie aussi aux rois Stuart, surtout Jacques II (1633-1701), converti au catholicisme, chassé par Guillaume d'Orange et mort en exil en France. Jacques évoque également Maître Jacques, fondateur mythique du compagnonnage, et qui aurait été, comme Hiram dans la Franc-Maçonnerie, un maçon du Temple de Salomon sacrifié par des concurrents jaloux. Finnegan le maçon s'identifie donc à Hiram, Maître Jacques, et par extension Joyce lui-même, *Finnegans Wake* étant le nouveau Temple.

Jones : Shaun et pénis en argot anglais. Le professeur Jones au chapitre 6 rappelle Ernest Jones, disciple de Freud et auteur d'un *Hamlet et Œdipe* où interviennent Brutus et Cassius, meurtriers de César.

Shaun : Kev, Kevin, Jones, John, Jaun, Don Juan, Jute, Taff, Chuff, Mick, *the Mookse, the Ondt*, Justius, Burrus, Esaü, Wellington, Pierre, Bruno, Ormuz, Horus, Jésus, Michel, Mick, Peter, Tom.

Shem : Dolph, Jerry, Jérémie, James, Smith, Frank, Jack, Mutt, Butt, Glugg, Nick, *the Gripes, the Gracehoper*, Mercius, Caseous, Jacob, Napoléon, Paul, Nolan, Arhiman, Seth, le Saint Esprit, Lucifer, Samaël, Tim.

McGrath, ou Magrath, Magravius, Magraw : Shem (le *Gracehoper*) ou HCE. McGrath signifie fils de Grath en gaélique, or Anna signifie grâce en hébreu ! Peut-être également Jo, parfois prénommé Maurice. Margrave était un titre de noblesse carolingien, ancêtre du titre de marquis.

Shan Van Vogt : le vieille femme, désignation affectueuse de l'Irlande.

La Prankquean : pendant féminin de JVH (Jéhovah), donc la Déesse-Mère, ou la Sophia des gnostiques. *Prank* signifie farce, fredaine, tour, et *quean* souillon ou traînée, mais *queen* la reine : la Prankquean personnifie donc la comédie sexuelle, la nature cyclique. Ses initiales, P et Q, sont aussi celles des deux collines de Phoenix Park, OO, ses filles ou ses fesses ; ainsi que *pints and quarts*, les verres de bières. Les multiples allusions à *Alice* permettent d'y reconnaître également la reine du Pays des Merveilles. La proximité avec *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare pourrait l'assimiler à Titania, la Reine des Fées, *Fairy Queen* (l'opéra de Purcell). Fleuve comme ALP, la Prankquean est en fait un déluge pissé par JVH, mais elle rivalise avec lui pour savoir lequel des deux est le véritable géniteur de leurs enfants, et par extension le créateur du monde. Vexée de ne pas être reconnue comme son égal par JVH, elle kidnappe ses enfants et les convertit (le joyeux devient triste et vice-versa, mais "luderian" et "tristian" suggèrent aussi le protestantisme et le romantisme). *Finnegans Wake* s'ouvre sur la séparation de JVH et de la Prankquean (l'ouïe et la vue, selon Eric McLuhan) mais se termine sur la réunion du masculin et du féminin (du jour avec la nuit, du soleil avec le fleuve). Le conte de la Prankquean s'inspire des aventures de Grace O'Malley (cf. ci-dessous) ou d'un mythe égyptien dans lequel Ré punit les hommes en leur envoyant Hathor ; celle-ci, devenue Sekhmet, commet de tels massacres qu'elle fait couler des rivières de sang ; Ré, épouvanté, invente le vin pour étancher la soif de sang de Sekhmet, l'apaiser et l'endormir.

Grace O'Malley : célèbre femme pirate irlandaise du 16ème siècle, qui captura le fils du comte de Howth parce que celui-ci lui avait refusé l'hospitalité. L'épisode de la Prankquean s'inspire de son histoire.

Pépette : Isabelle, dont les clapotis font *ptptptpt* quand elle pisse en pluie pour un nouveau cycle. *Ptpt* était le pseudonyme par lequel Jonathan Swift désignait Stella dans son *Journal à Stella*.

Esther : l'un des noms de la double sœur quand HCE s'identifie à Jonathan Swift pour lui faire la cour, comme ce dernier la fit à Esther Johnson, surnommée Stella, et Esther Vanhomrigh, surnommée Vanessa. Dans la *Bible*, Esther sauve son peuple d'un pogrom durant l'exil à Babylone; son nom s'inspire probablement de celui de la déesse Ishtar (Astartée). Esther évoque phonétiquement *Easter*, Pâques, et donc *Easter Rising*. Le terme anglo-germanique *Easter* proviendrait de *Ostara*, déesse germanique de l'aurore et du printemps.

Fanny : les fesses OO (le cul de la Fanny !). Allusion à *Fanny Hill*, personnage de prostituée d'un célèbre roman érotique anglais.

Marge : diminutif de Margareen, sœur de Burrus et Caseous au chapitre 6. Il s'agit évidemment d'Isabelle. Parfois appelée M ou Mee, elle serait le Moi, à distinguer du Je, encore que l'initiale d'Isabelle, I, signifie Je en anglais. C'est Marge qui place entre ses frères un tiers insaisissable, clivage du sujet parlant, hiatus entre Je et Moi. Marge peut évoquer Marie-Madeleine, voire la madeleine de Proust.

Lucia : le fille de Joyce et *lux*, la lumière. Associée au petit nuage Nuvoletta. Lucia Joyce sombra progressivement dans la folie. Elle aimait dessiner des lettrines pour son père.

Rhonda : nom donné à la figure OO, qui tourne comme une ronde ou une rhumba ! Allusion à Rhoda Broughton, auteur de romans sentimentaux, dont *Red as a Rose is She*.

Les *Jinnies* : les deux jeunes filles ou la double sœur, voire les jumeaux (*geminis*). Dans la bataille de Waterloo, elles sont les armées en débandade de Napoléon, ses fesses, ses testicules (OO), ou du crottin de cheval.

Biddy, Brigit, Bridget ou Bride : Sainte Brigitte. Fondatrice, au 5ème siècle, de l'abbaye de Kildare à Magh Life. La dévotion particulière des Irlandais pour Brigitte viendrait de son assimilation à Brighid, déesse celtique du feu, de la fertilité, de la poésie et du lait. C'est ainsi que l'on baptisa longtemps avec du lait dans certaines régions d'Irlande. En argot, *biddy* signifie soubrette (souvent irlandaise en Angleterre) ou bidet. Biddy est le diminutif de Belinda la poule, qui se confond avec Kate, qui elle-même évoque l'antique Brighid ou Sainte Brigitte.

Kate : la vieille serveuse qui possède les clés (*keys*) d'un enclos à ordures. Peut-être Katherine 'Kitty' O'Shea, la maîtresse de Parnell. HCE serait alternativement le général O'Shea et Parnell. A moins qu'il ne s'agisse de l'héroïne de la pièce de W.B. Yeats d'inspiration gaélique, *Cathleen ni Houlihan* (1902), et par extension de Yeats lui-même, possesseur des clés ésotériques du dépotoir mythologique celtique. Kate évoque également l'Eglise Catholique, avec les clés de Saint Pierre, et la poule : *kate-kate-kate*. Elle est aussi le chat (*cat*) de l'auberge, ou celui d'Alice (Dinah), voire une chatte, avec les mêmes sous-entendus qu'en français.

Le troubadour (ou ménestrel) : Shem ou Tristan. Les troubadours étaient les poètes de la culture occitane, écrasée par la culture nordique avec l'aval de Rome lors de la croisade des Albigeois. L'art des troubadours continua d'inspirer les cours d'amour, les poètes italiens du *dolce stile nuovo*, Pétrarque et Dante. Shaun est associé à Rome et par extension à Virgile qui a écrit sur Enée, l'ancêtre des Romains ; en contrepartie, Shem est associé à la culture occitane, cathare, et à Dante.

Les runes : système d'écriture celtique et germanique. L'alphabet runique est le *Futhark*. Les sigles des différents personnages du roman s'inspirent des runes. Un autre langage, l'*Ogam*, à base d'encoches taillées sur des tiges de bois, servait aux druides et aux bardes.

Le volapuck : le langage incompréhensible de Shem, ou celui de la lettre une fois recomposée par la poule. Le terme rappelle phonétiquement la cascade de Poulaphouca sur la Liffey. C'est près de cette chute d'eau que Léopold Bloom embrassa Molly ; il associait le bruit de la chute d'eau à la "*chamber music*" de Molly sur son pot de chambre. L'écriture de *Finnegans Wake* imite les clapotis, et Poulaphouca rappelle la poule ; En gaélique, *Poll an Phúca* signifie le trou du diable.

Personne : *nobody, noman, no one, niemand*, etc. Nom que prend Ulysse auprès du cyclope Polyphème. Léopold Bloom, nouvel Ulysse, se définissait lui-même comme "Toutlemonde. Personne". Personne désigne donc le mystère de la personne une fois gommées les déterminations particulières de tel ou tel individu. Il désigne le sujet comme pure ipséité en-deça de toute assignation identitaire, négativité absolue, *nego* dédalién, ce que la théologie chrétienne désigne par Père et que William Blake nommait *Nobodaddy*, Grandpapapersonne. Donc Personne est le Père, l'auteur, Joyce, Shakespeare (l'archétype du Père dans Ulysse), Je suis Qui Je suis, le trou. *Noman, no-man*, désigne plus particulièrement Shem, le Nom en hébreu, qui préfère être un nom (et un non) plutôt qu'un homme réifié. Personne se dit *outis* en grec (cf. l'étymologie d'Odysseus selon Joyce : *Outis-Zeus* ; quand Ulysse répond au Cyclope qu'il se nomme Personne, Joyce considère que c'est Zeus qui déchoit volontairement de sa condition, comme le Christ sur la croix !). Dans la Bible, Naaman est un Syrien lépreux converti par Elisée et purifié dans le Jourdain. Enfin *noman* évoque le noumène kantien, la chose en-soi (*Ding an-sich*) derrière les phénomènes (tel Shem derrière Shaun).

Nego ! : étrange affirmation négative de son ego libre et précieux par Stephen Dedalus, dans la version de 1904 de *Portrait de l'Artiste*. Shem se reconnaît dans cette négativité.

Hesitency : le mot qui perdit Pigott, auteur d'une lettre attribuée à Parnell, qui n'aurait jamais commis cette faute d'orthographe. Le mot, souvent déformé, fait une apparition sous la forme "HeCitEncy", contenant donc très nettement HCE, c'est-à-dire la figure du Père qui est donc à chercher dans l'hésitation, le ratage, le glissement sémantique, la faute, le lapsus, le calembour, la négativité, l'écart, la faille, le trou.

111 : le nombre des enfants d'ALP, voire la Trinité en tant que ce qui circonscrit le monde, le delta ALP. Soit 1+1+1, puisque son symbole triangulaire a 3 côtés. 111 est aussi le nombre de devises sibyllines des prophéties de Saint Malachie, souvent évoquées. Malachie annonça 111 papes à partir du pontife contemporain à la rédaction de sa prophétie, soit en l'an 1143, et jusqu'à la fin du monde (le Pape François est donc le dernier !). John Gordon estime que 111 est la marque au fer rouge imprimée par HCE sur ALP avec un fer en trident \llcorner .

1132 : réunion de 11 et 32, nombres du renouveau (car 10+1) et de la chute (32 pieds/secondes). 1132 est l'année du saccage du couvent de Kildare, fondé par Sainte Brigitte, par les troupes de Diarmaid Mac Murrugh. Celui-ci facilita l'invasion anglaise quelques décennies plus tard. Le viol de l'abbesse de Kildare annonçait en quelque sorte le viol de la nation irlandaise. 1132 est également l'année de naissance de Saint Laurence O'Toole et l'année de l'élection de Saint Malachie à l'archevêché d'Irlande. Le verset 11.32 de la Genèse marque la fin des événements "préhistoriques", les versets suivants étant consacrés à l'histoire d'Abraham et Sarah. Enfin, 1132 = 4 x 283, 283 étant l'année du décès de Finn Mac Cool.

432 : année du retour en Irlande de Patrick, donc début de la conversion de l'île au christianisme.

732 : nombres de pages dans *Ulysse*. Le précédent roman de Joyce, avec sa couverture bleue, ses 3 parties et ses 18 chapitres, est évoqué comme une œuvre graveleuse pissée par le puant Shem.

Sechseläuten : festival du printemps à Zurich, associé dans le *Wake* à l'Angélus. Symbole du renouveau.

Rose-Croix : société hermétique imaginée au 17^{ème} siècle par des étudiants protestants, afin de récupérer l'hermétisme de la Renaissance. Elle se fit connaître par les manifestes *Fama*, *Confessio*, et *Les Noces chimiques de Christian Rosencreutz* et influença la Franc Maçonnerie.

Golden Dawn : société ésotérique. *The Hermetic Order of the Golden Dawn in the Outer* fut fondé en 1887 par des membres d'une société rosicrucienne britannique, dont S.L. MacGregor Mathers. Vouée à l'étude de l'occultisme, proche de la théosophie, elle s'intéressa surtout à la magie rituelle, au Tarot et à l'arbre séphirotique de la *Cabale*. Elle comprit dans ses rangs les écrivains Arthur Machen, Algernon Blackwood, Sax Rohmer, Bram Stoker, Robert Louis Stevenson, Arthur Edward Waite et William Butler Yeats. Elle explosa dès 1903 à cause des conflits entre fortes personnalités, dont le célèbre sorcier Aleister Crowley.

Hellfire Club : société secrète fondée à Dublin en 1735 par le premier Comte de Ross, Richard Parsons, elle tenait ses orgies blasphématoires à la *Eagle Tavern*. Une antenne anglaise fut créée par Sir Francis Dashwood, plus portée sur l'occultisme mais entourée des mêmes rumeurs d'orgies et de pratiques sataniques.

L'île d'émeraude : la verte Irlande, dite aussi l'île des saints et des sages, l'île des 4 maîtres, Eire ou Erin. Les Romains la nommaient *Hibernia*. L'émeraude est associée à Lucifer qui aurait perdu lors de sa chute la gemme qui ornait son front. La Tradition considère que le Saint Graal et la Table d'Emeraude d'Hermès Trimégiste ("Ce qui est en haut est comme ce qui est en bas") ont été taillés dans cette gemme, ce qui suppose une opération de transfiguration de la corruption en glorification, le travail qu'accomplit Joyce avec l'Irlande.

Le gué des haies : Dublin était nommée par les Celtes *Bayle Atha Cliath*, la Ville du Gué des Haies, soit en anglais *Ford of the Hurdles*. Ce nom évolua en *Ballyclee*. Baptisée *Dubh-Linn* (l'eau noire) par ses fondateurs vikings, son nom fut latinisé plus tard en *Eblana*. Le nouveau monde possède aussi sa Dublin, fondée par un certain Sawyer sur la rivière Oconee dans le comté de Laurens en Georgie. Amusant quand on sait que Laurence O'Toole est le saint patron de la Dublin irlandaise. Ce dédoublement est justifié par son nom, "*doublin*", qui signale aussi la duplicité de *Dear Dirty Dublin* à l'égard de ses grands hommes.

Nassau Street : rue de Dublin où Joyce rencontra Nora en 1904. Elle se situe sur un axe qui va de Merrion Square à la statue du roi Guillaume (William) devant Trinity College.

Sally Gap : l'une des sources de la Liffey dans les monts Wicklow, jaillissant donc du trou de Sally.

Howth Head : promontoire à l'embouchure de la Liffey, à l'est de Dublin. Joyce aurait eu l'idée de *Finnegans Wake* en voyant une similitude, sur une carte, entre Howth Head et le visage d'un homme.

Le *Magazine Wall* : construction militaire dans Phœnix Park, attribué au maçon Finnegan.

Phœnix Park : parc boisé situé à l'ouest de Dublin vers le quartier de Chapelizod où se tient la taverne d'Earwicker. Phœnix Park est le plus grand parc d'Europe et son zoo compte parmi les trois plus vieux du monde. Le nom de Phœnix Park provient du gaélique *fionn iusge*, signifiant eau limpide. Au temps de Joyce s'y trouvait une statue équestre d'un certain Général Cough. C'est à Phœnix Park que le Secrétaire d'Etat, Lord Cavendish, fut tué en 1882 par les *Invincibles*, groupe nationaliste extrémiste, dont l'un des membres était James Fitzharris, dit *Skin-the-Goat*. C'est dans ce parc, double du Jardin d'Eden, qu'HCE aurait fauté.

Le mémorial Wellington : obélisque dressé dans Phœnix Park, abritant à sa base un musée dédié au général Arthur Wellesley, duc de Wellington, vainqueur de Napoléon à Waterloo le 18 juin 1815. Image de la virilité phallique et volontaire, "Willingdone". Les 2 deux monts du site de Waterloo (dont le Mont Saint Jean) évoquent les fesses-collines de Phœnix Park, OO. Le mémorial se confond avec des toilettes publiques, cloaque situé sous l'obélisque-phallus.

Fimfim fimfim et autres *tsimtsim tsimtsim* : bruit de la chute de Finnegan quand il tombe de l'échelle alors qu'il construisait le *Magazine Wall*. Chute d'HCE en quatre temps, puisque 4 est le chiffre du monde. Le *Tsimtsoum* dans la *Cabale* est la création par retrait en Lui-même du Créateur. *Zemzem* en arabe désignait un puits à la Mecque où fut installée la pierre noire de la Ka'ba, tombée du ciel.

Tic-tac : la fuite du temps et la fuite du robinet du lavabo de la chambre du dormeur. Selon John Gordon, ce robinet qui fuit serait à l'origine de la première association d'idées du rêveur : "*riverrun*".

Bethel : maison de Dieu (*Beth-El* en hébreu). C'est donc autant une église que la taverne d'Earwicker, voire un bordel, *brothel*. Dans la *Genèse*, c'est le nom donné par Jacob au lieu où il eut le songe des anges montant et descendant une échelle, tandis qu'il dormait la tête posée sur une pierre.

Babylone : la grande prostituée de l'*Apocalypse*. Cité de la perdition et du vice, destinée à disparaître sous les coups des Cavaliers de l'*Apocalypse*, elle est l'exact contraire de la Jérusalem Céleste promise aux élus à la fin des temps. Elle représentait sûrement Rome pour les premiers chrétiens. Les ziggourats de Babylone peuvent avoir inspiré le mythe de la Tour de Babel. Babylone et Jérusalem désignent les deux faces de Dublin.

Héliopolis : ville importante de l'Egypte ancienne, mentionnée dans la *Bible* sous les noms d'On, Aven ou Beth-Shemesh, et dénommée Anu en égyptien. La ville du soleil évoque, dans *Finnegans Wake*, la Jérusalem céleste de l'*Apocalypse*, donc Dublin transfigurée (son Gouverneur Général étant alors Timothy Healy, Dublin est "*Healiopolis*"). La mythologie d'Héliopolis plaçait au début et à la fin des temps un chaos informe et liquide (Noun). Son fils Atoum le démiurge créa, en se masturbant, Chou, la Vie, et Tefnout, l'Harmonie (le Maât), parents de Geb, la Terre, et Nout, le Ciel, eux-mêmes parents de Nephthys, Horus l'Ancien, Seth, Isis et Osiris. Horus l'Enfant est le fils des deux derniers. Après de multiples épreuves, il sera vainqueur de Seth.

Rome : le centre du Catholicisme et donc la maîtresse de l'âme irlandaise. Le trône du Pape est le point central du cercle qui circonscrit l'Espace (allemand *Raum*) mais méconnaît le Temps, pourtant au cœur de la Révélation que Rome doit porter aux nations. Le trou du Père est donc l'anus du Pape. D'ailleurs Pie IX aurait dit, selon Joyce : "baisez mon cul, je suis infallible !"

L'image sur le mur de la taverne : il s'agirait, selon John Gordon, d'un calendrier promotionnel de la firme *Alexander Findlater and Company*, avec la peinture d'une scène de chasse à cour : un personnage noble sur un cheval blanc, entouré d'une meute de chien, devant une auberge sur le seuil de laquelle se tiennent l'aubergiste et sa femme ; peut-être portent-ils une coupe en argent ou un pot sur une pique. Une autre image représente la charge héroïque de la Brigade Légère à la bataille de Balaklava.

Balaklava : victoire coûteuse des Français et des Anglais, aidés par des contingents irlandais et turcs, sur l'armée impériale russe, le 25 octobre 1854 en Crimée, marquée par la charge suicidaire de la Brigade Légère. Un autre fait d'arme de la guerre de Crimée fut la prise de Malakoff à Sébastopol par le général Mac Mahon. Balaklava fait écho à *Ballyclee*, nom gaélique de Dublin.

Bataille de la Boyne : victoire de Guillaume d'Orange sur les troupes catholiques irlandaises de Jacques II le 11 juillet 1690. Le roi Jacques (James) fut contraint à l'exil en France.

La Turquie : comme l'Orient ou l'Egypte, symbole du Levant. Coiffé quelquefois d'un turban, HCE est confondu avec le Grand Turc, ou Soliman le Magnifique, peut-être parce que *Turk* évoque *turkey*, la dinde de Noël, ou bien parce que les Turcs furent vaincus à la guerre de Crimée, ou parce que le Turc désigne l'étranger.

L'ouest : le crépuscule, donc l'épuisement spirituel de l'Occident. Avec une allusion phonétique à *waste*, le dépotoir, et au poème nostalgique de T.S. Eliot, *the Waste Land*, consacré à la décadence de l'Occident. Selon John Gordon, c'est au montant ouest du lit du rêveur que se trouverait son pot de chambre : à l'est ce qui se lève, à l'ouest ce qui choit. Quand il pète, HCE envoie son souffle (Shem) vers l'ouest tandis que son phallus-soleil (Shaun) se lève à l'est !

Les rumeurs : *gossip* en anglais. Le flot de rumeurs contre HCE représente l'aspect négatif de la lettre, donc du roman, donc du flux d'ALP, alors que l'aspect positif est la défense d'HCE. Shem, sous le nom d'Hosty, est l'auteur d'une ballade, *rann*, qui porte l'ensemble des rumeurs et attise la haine de la foule contre HCE. Ainsi Hosty est-il tour à tour l'accusateur d'HCE (Satan, hostile), et son défenseur (le Paraclet, l'Esprit de réconciliation, l'hostie).

Gunne, Gonn, etc. : Dieu (*God*), HCE ou Shem l'exilé (*gone*), le soleil (*sun*), voire le bruit d'une détonation (*gun*) et par association d'idée de la foudre. Michaël Gunne était directeur du Théâtre de la Gaité à Dublin.

Tip : pourboire. Ce mot est associé à Kate, qui réclame un pourboire aux visiteurs du mémorial de Wellington, à la fois musée et toilettes publiques. Comme c'est également Kate qui vide les ordures dans le dépotoir derrière la taverne d'Earwicker, comme de plus l'argent est assimilé au déchet et à la semence, l'onomatopée *Tip* signale le déchargement d'ordures fertiles dans ce dépotoir qu'est *Finnegans Wake*. La décharge publique évoque également la Géhenne, vallée à la sortie de Jérusalem où avaient lieu les sacrifices puis qui fut utilisée comme décharge ; le Christ en fit une image de l'enfer, "la Géhenne de feu". Dans *Portrait de l'Artiste en jeune Homme*, Stephen imagine sa place en enfer comme un carré d'ordures peuplé de serpents.

Stop, ô stop, please stop, do please stop : probablement l'effort de la rationalité, représentée par les 4 juges, pour endiguer le flux chaotique de la parole et en stabiliser le sens, en ponctuant la lettre, le terme *stop* servant à ponctuer les télégrammes. *Stoop* est une invitation à se pencher sur le fumier du livre.

Ecoute : l'injonction la plus récurrente de *Finnegans Wake*. Si Shaun privilégie la vue, Shem fait appel à l'ouïe pour donner à entendre le vrai Père. D'ailleurs Shem évoque *Chema* : Ecoute, Ô Israël !

A Royal Divorce : pièce de W.G. Wills sur Napoléon et ses deux épouses, Joséphine et Marie-Louise.

Arrah-na-Pogue : roman du dramaturge américain Dion Boucicault (1820-1890), dans lequel figure un certain Shaun-the-Post. Arrah-na-Pogue désigne ALP. Dion Boucicault, auquel il est fait plusieurs allusions, est également l'auteur de *Colleen Bawn*.

The house by the churchyard : roman de l'écrivain irlandais Sheridan Le Fanu (1814-1873), que Joyce aimait relire fréquemment. Cité à plusieurs reprises, il fournit le lieu de l'action principale de *Finnegans Wake* (Phoenix Park et Chapelizod), les noms de quelques personnages secondaires, ainsi qu'une pierre (tombale) et un orme.

La lettre écarlate : *The scarlet Letter*, roman de Nathaniel Hawthorne (1804-1864) dont l'action se déroule en Nouvelle Angleterre au 17^{ème} siècle. Son héroïne, Esther Prynne, est rejetée par sa communauté puritaine pour avoir donné le jour à un enfant adultérin. Cousue sur sa robe, la lettre A signale son péché, mais s'enrichit avec le temps de fines broderies. Quant à Esther, tout en restant une paria, elle acquiert avec les années une espèce de prestige social : celle qui a été humiliée par sa communauté finit sa vie étrangement respectée. Ce chef d'œuvre visionnaire révèle la terreur inhérente à toute communauté fondée sur une utopie puritaine. Peut-être Joyce y fait-il référence parce que ce roman présente l'Art (les broderies raffinées que Esther ajoute à la lettre) comme transfiguration du péché et de la contrainte religieuse ; un peu comme ce que Joyce fait subir à la religion catholique. Egalement pour le thème du sacrifice : le bouc émissaire humilié et rejeté acquiert avec les années une forme d'autorité morale.

Isis unveiled (Isis dévoilée) : premier ouvrage d'Hélène Pétrovna Blavatsky, posant les bases de la Théosophie.

Domesday Book : registre cadastral de l'Angleterre réalisé à la demande de Guillaume le Conquérant.

Masterbuilder : œuvre d'Ibsen. Son héros, le constructeur Halvard Solness, sert de modèle à Finnegan ou HCE.

Suis-je le gardien de mon frère ? : paroles de Caïn quand Dieu lui demande où est Abel qu'il vient d'assassiner. *My brother's keeper* est le titre de l'ouvrage consacré par Stanislaus Joyce à son frère James.

Nous nous sommes connus trop tard : réflexion de James Joyce à ses aînés W.B. Yeats et Georges Russell, leur signifiant qu'il était trop tard pour qu'ils subissent son influence ! Souvent déformée dans le roman, elle désigne les prétentions des jeunes à remplacer leurs aînés.

Filioque : terme du Credo désignant le mode de procession du Saint Esprit, point de désaccord entre les églises romaine et orthodoxes. Le Credo catholique romain énonce en effet, depuis le 9ème siècle, que le Saint Esprit procède du Père *et* du Fils (*filioque*) tandis que le credo orthodoxe reconnaît à la rigueur qu'il procède du Père *par* le Fils (*per Filium*, formule consentie par Byzance au 15^{ème} siècle). En conséquence, les Orthodoxes accordent une grande importance au Saint Esprit (pneumatologie), tandis que les Catholiques en passent plutôt par l'imitation du Christ. Joyce semble vouloir rééquilibrer les choses dans *Finnegans Wake* en montrant un Shaun stérile tant qu'il refuse le souffle de son frère.

Nolens Volens : verdict du procès d'HCE établissant l'équivalence des aspects négatifs et positifs.

Tel Quel, *Totius Quotius, Talis Qualis*, etc. : Equivalence des contraires.

Felix culpa : heureuse faute. Qualificatif donné par Saint Augustin au péché originel puisqu'il justifia la venue du Christ et la Rédemption.

Securus judicat orbis terrarum : le sûr jugement du monde entier (la traduction est difficile, l'idée semble être que le jugement qui s'impose à l'Eglise universelle ne doit pas être rejeté au nom d'un particularisme quelconque). Cette maxime est extraite d'une phrase de Saint Augustin que médita longuement John Henry Newman (1801-1890), ecclésiastique et poète anglican, et qui le convainquit de se convertir au catholicisme. Auteur d'homélies, d'essais, d'une autobiographie (*Apologia pro Vita Sua*), de romans et de poèmes (*Lead, kindly Light !*), le cardinal Newman est considéré comme l'un des penseurs chrétiens les plus importants de notre temps. C'était l'un des prosateurs préférés de Joyce. La proximité de leurs pensées est évidente : Newman privilégiait la dogmatique sur le sentiment religieux ou moral, et affirmait la présence réelle de Dieu au plus intime de l'individu. Il refusait l'interprétation personnelle des *Écritures* chère aux protestants et la soumission de l'Eglise à l'Etat. Le Catholicisme Romain lui apparaissait comme la seule religion héritière des Pères, la seule vraiment universelle, et la seule à penser profondément les réalités de l'Incarnation et de la Trinité.

Obedentia civium urbis felicitas : devise de la ville de Dublin, réclamant l'obéissance des citoyens.

Fortitudo eius rhodanum tenuit : devise de la Maison de Savoie.

Senatus PopulusQue Romanum : devise de la Rome antique mais citée comme allusion à la domination de l'Eglise Catholique romaine.

Sekhet Hotep : les Champs Elysées du *Livre des Morts* égyptien.

Sidh : l'autre monde dans la mythologie celtique, le terme signifierait la paix. Nommé aussi Tir Nan Og, la terre de la jeunesse. Situé sous les terres, il serait accessible par l'eau, et habité par les Tuatha De Danann.

To be or not to be : les contraires et leur possible conjonction. La célèbre réplique d'Hamlet est surtout utilisée pour faire écho au "je suis qui je suis", *mishe mishe*, par lequel se définit le sujet parlant, le Père dans la Trinité (donc le spectre du père d'Hamlet, c'est-à-dire Shakespeare lui-même !). Ce Père que Joyce désigne comme trou existe de ne pas exister, il est la question essentielle du roman : *that is the question*. Et la réponse ? Selon Bill Cole Cliett, le titre du roman peut se lire *fin neg answake*, c'est-à-dire : *find the negative answer* !

Honni soit qui mal y pense : devise de l'Ordre de la Jarretière créé par Edouard III d'Angleterre, transformant un événement risible (le roi ramassa la jarretière tombée de la jambe d'une dame) en glorieux ordre de chevalerie.

Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut : célèbre formule de la *Table d'émeraude* d'Hermès Trimégiste, texte alchimique dont la plus ancienne version connue figure sur un traité arabe du 6ème siècle. La correspondance entre microcosme et macrocosme est souvent figurée par deux triangles superposés, dessinant le sceau de Salomon.

Ich dien : Je sers. Devise du Prince Noir, Edouard de Woodstock, fils d'Edouard III. Ses armoiries consistaient en trois plumes d'autruche dans une couronne : ☞☞☞. Le Prince Noir évoque plutôt Shaun (le signifiant : "*black prints*" !), sa devise est l'exacte opposée de celle de Shem (*Non serviam* !).

Up guards and at'em : cri de guerre attribué à Wellington. Appel à l'érection, voire à l'éjaculation car Atem (ou Atoum) est le nom du dieu égyptien qui féconda le monde en se masturbant. *Atem* signifie souffle en allemand.

Come back to my hearing ou *Come back with my errings* : ordre donné par Jarl Van Hoother à la Prankquean et souvent déformé par la suite. Les oreilles ou les boucles d'oreilles sont les enfants du couple et dessinent le diagramme OO où l'on reconnaît les fesses de la Prankquean ou les cycles de sa fuite puis de son retour à JVH (ALP est la voix de JVH qui sort de sa bouche, circonscrit sa création OO, puis revient à ses oreilles). L'expression parodie la chanson populaire "*Come back to Erin*".

Pass the fish for Christ's sake : leitmotiv de Mamalujo rappelant la Cène ou la multiplication des poissons. Le poisson étant un symbole chrétien et le Christ s'étant offert en sacrifice, cette phrase est une allusion à l'Eucharistie, donc au partage du corps d'HCE, transubstantiel à la lettre, par ses quatre examinateurs.

Water parted from the see : leitmotiv de la fin du chapitre 11. L'eau séparée de la mer peut désigner la boisson, l'urine et donc le flux d'écriture de Shem séparé de la parole (*say*) ou de la vue (*see*). Voire l'ouverture de la Mer Rouge par Moïse. Mais aussi *father parted from the say*, le Père né de la parole humaine.

Why do I am alook alike a poss of porterpease ? : la question de la Prankquean à JVH, portant sur la ressemblance entre la mère et ses enfants. Déformation de l'expression *Like two peas in a Porter pot*.

The pot calling the keettle black : expression équivalant à l'hôpital qui se moque de la charité. Employée quand les gigots se moquent de Shem, noir comme son encre, ou quand Isa, sur son pot, cherche à séduire son père.

When you sell, get my price : réflexion de Parnell après sa chute.

Guinness is good for you : célèbre slogan publicitaire de la firme *Arthur Guinness & Son Company, Limited*.

Auld lang syne : le bon vieux temps (en écossais). Chant de nouvel an (en français : "Oui, nous nous reverrons, mes frères") qui évoque donc le retour cyclique ou la Résurrection.

The foggy dew : chant républicain composé après *Easter Rising* par le Père O'Neil. Il annonce l'aurore irlandaise par-delà la nuit de l'occupation anglaise. Désigne HCE en nuage de brouillard, ou sa semence nocturne.

Sinn Fein (Nous-mêmes) : doctrine du journaliste Arthur Griffith favorable à la résistance passive contre l'envahisseur anglais. Organisé en parti politique en 1905, le *Sinn Fein* participa à *Easter Rising* de 1916 (les insurgés s'étaient unis sous le nom d'Armée Républicaine Irlandaise). La répression sanglante qui suivit "canonisa" les martyrs (l'expression est de Bernard Shaw). Aux élections de décembre 1918, 73 représentants du *Sinn Fein*, en prison pour la plupart, furent élus contre 26 unionistes. Les élus se réunirent à Dublin plutôt qu'à Westminster, et se proclamèrent Assemblée Nationale. Le président du *Sinn Fein*, Eamon de Valera fut élu Président de la République. Bien avant le *Sinn Fein* existait une "Fraternité républicaine irlandaise", surnommée "Mouvement Fénián" (!) en hommage au héros légendaire Finn Mac Cool. Organisation militaire opposée à la hiérarchie catholique trop complaisante avec le pouvoir, elle essaya en vain de lancer une insurrection. Son chef se nommait James Stephens (aucun rapport avec l'écrivain James Stephen auquel Joyce proposa de terminer son *Work in progress* en cas de décès).

KKK : le Klu Klux Klan est associé au blanc Shaun, méprisant son frère noir. HCE est la victime d'un lynchage.

Heil : le salut nazi, comme toutes les allusions au fascisme, évoque Shaun, personnifiant l'unité, donc l'union de la trinité, *Ein Volk, ein Reich, ein Führer* ! Idem pour le "*douche douche*" "*Minuscoline*" (ou "*Muscolini*", le petit musclé !). Par opposition, le bolchevique est Shem ; l'Union Soviétique fournit, entre autres, Tchéka et Guépéou.

Blast ! : revue artistique anglaise fondée par Wyndham Lewis. Elle servit à propager les conceptions du vorticisme, mouvement d'avant-garde anglais inspiré du futurisme italien. Ezra Pound y apporta une collaboration primordiale. C'est dans *Blast !* que Wyndham Lewis écrivit une critique particulièrement virulente contre le *Work in progress* de Joyce. Durant ces années, Lewis admirait Hitler et le national-socialisme. Ezra Pound, qui fit tant pour faire publier les épisodes d'*Ulysse* dans diverses revues, se montra aussi particulièrement critique avec la dernière œuvre de Joyce, qu'il qualifia d'amphigouri.

Om ou Aum : syllabe sacrée dans la tradition hindoue. Le védisme la considère comme la racine matricielle de la parole, l'écho du mot par lequel fut créé l'univers.

Le silence : façon de marquer le vide paternel, le trou du sujet, O. Placé entre deux séquences chronologiques qui dessinent les fesses du diagramme d'ALP, OO, le silence en est le trou central.

Le point : violence masculine ponctuant le flux exubérant de la parole féminine pour en stabiliser le sens à coups de points ! Shaun tente également de refouler le délire verbal de son frère en ponctuant sa lettre, avec une fourchette qui fait des trous dans le papier. Le point est donc l'équivalent du trou, l'individuation au sein du flux de la vie. Il désigne le lieu d'où parle HCE, *hic et nunc*, en ce point précisément, point qui circule dans tout le roman auquel manque toutefois le point final.

La messe : *mass* en anglais, la messe ou la masse du corps d'HCE. *Mess* évoque aussi le capharnaüm qu'est *Finnegans Wake*, ou le gâchis, celui du talent de Joyce selon son frère Stanislaus.

Oremus : prions !

Ego te absolvo : formule de pardon associée par Joyce au catholicisme, tandis que *Bid me to love* est associée au protestantisme.

Kyrie eleison : Seigneur prends pitié de nous. Litanie de contrition chantée à l'ouverture de la messe.

Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis : chant qui clôt l'introduction de la messe. L'*Evangile* de Luc l'attribue aux anges venus saluer la Nativité. Le *Gloria* est composé de deux mouvements : élévation vers Dieu et descente de son amour sur les hommes.

Sanctus, Sanctus, Sanctus : Saint, Saint, Saint est le Seigneur. Evocation qui ouvre la liturgie de l'Eucharistie. Les trois "Sandhyas" du dernier chapitre parodient les derniers mots du *Waste Land* de T.S. Eliot : "Shantih shantih shantih", formule des *Upanishad*, signifiant paix en sanscrit, mais *sandhya* signifie mort. Joyce appelle donc les morts à se lever ! Philippe Sollers entend dans Sandhyas sans dieu et sans diable !

Sursum Corda : Haut les cœurs ! Introduction à l'Eucharistie proprement dite, le mystère majeur de la messe.

Roch Hachana : le nouvel an juif, où l'on sonne le *chofar*, un cor taillé dans une corne de bélier.

Pessah : la Pâque juive, célébrant la sortie d'Egypte et le passage de la Mer Rouge. En anglais, Pâques est *Passover* ou *Easter*, ce dernier terme provenant d'un mot indo-européen désignant le printemps ou l'aurore.

Soukkot : la fête juive des Tentes (dite aussi des Cabanes ou des Tabernacles), célébrant la présence de Yahvé parmi les Hébreux pendant la traversée du Sinaï. Succot est aussi le nom de Saint Patrick.

Hanoukka : fête juive des lumières, commémorant la révolte de Judas Maccabée contre l'empire séleucide, et le miracle d'une lampe à huile qui brilla continuellement durant huit jours. Les cadeaux offerts aux enfants en font une alternative juive au Noël chrétien.

Yule : fête païenne nordique du solstice d'hiver (le terme serait germanique, *Jol* chez les Scandinaves). On fête la mort du dieu houx, *holly king*, remplacé par un dieu chêne, *oak king*. Le sapin est utilisé comme symbole de la permanence de la nature durant l'hiver. Le dieu Heimdall, gardien de l'arc-en-ciel, fait le tour des foyers la nuit de Yule pour déposer des cadeaux dans les chaussettes des enfants. La fête chrétienne de Noël a conservé de nombreux symboles de cette *Yoolis Night*.

Fiat : que cela soit ! *Fiat lux* : que la lumière soit !, ordre d'Elohim lors de la création du monde. *Fuit* : il fut.

Ad sum : je suis là ! Réponse d'Abraham à l'appel de Dieu, puis de Moïse au buisson ardent. Joyce le fait résonner avec le *cogito ergo sum* cartésien. L'interpellation divine arrache l'homme à la servitude et l'engage à partir à la quête du Père et d'une société meilleure. Elle lui révèle que son origine n'est pas dans les matrices (espèce, famille, race, nation) mais dans la parole de Dieu et le souffle de vie qui anime la chair. *Ad sum* est quelquefois déformé en Amsterdam, où résonnent *I am who I am*, Abraham, HCE en ville et barrage (*dam*), et bien-sûr *Atchoum* !

The same anew : le même à nouveau. Eternel retour des générations ou des saisons. Mais on entend également l'agneau sémite, soit l'Agneau de l'*Apocalypse*, qui vainc la mort et en conséquence rompt l'ordre naturel de la génération. Désigne donc autant le cyclique que la sortie du cyclique, toute l'ambiguïté du roman. Shaun est l'agneau innocent, et Shem la brebis galeuse (*black sheep*) à sacrifier. On entend aussi l'anneau (des Nibelungen), l'anus, ou les deux anneaux entrelacés du diagramme OO.

Tunc : page du *Livre de Kells* enluminée d'un X et consacrée à la crucifixion : "*Tunc crucifixerant XPI cum eo duos latrones*". Le mot *Tunc* suggère donc ce X, point de croisement dans la dialectique de Shem et Shaun (les deux larrons !), dessinant OO, point ultime d'individuation, *hic et nunc*. Au point X se croisent donc deux séries signifiantes qui s'intervertissent, comme au croisement d'un nœud de Möbius signifiant l'infini : l'opposition de Shem et Shaun, l'ambivalence du dedans et du dehors, le chiasme de la chair et du monde, etc. *Tunc* à l'envers donnant *cunt*, le con, on comprend que le trou paternel se situe entre les cuisses d'ALP, OO, et que l'individuation s'opère dans les eaux de la rivière-rune. On y reconnaît aussi la signature du chapitre X : le pied-de-nez sur les os entrecroisés.



riverrun : premier mot du roman. La rivière de l'écriture (runes) se confond avec la rivière de la vie (Liffey ; et l'eau de vie, *uisge beatha*, qui réveille le Finnegan de la ballade). En gaélique, *acherâne* signifie chant, et *ribhéar a rúin* ma rivière chérie. En italien, *riverranno* signifie : ils reviendront à nouveau. En français, on entend révérend, riverain, réverons, reverrons. Selon Petr Skrabànek, *riverrun* s'oppose au *Nevermore* de *Corbeau* d'Edgar Poe. Philippe Sollers y entend le "rire vers l'un". Les carnets de Joyce montrent que le premier mot devait être "Reverend", le destinataire de la lettre (allusion possible à *A poet to His Beloved* de W.B. Yeats : "*I bring you with reverent hands the books of my numberless dreams*"). Le révérend est le confesseur d'ALP, une autorité supérieure et par extension le Père. "river ran" figure dans *Dying Swan* de Tennyson : "*with an inner voice the river ran, adown it floated a dying swan*". Également dans le poème *Kublai Khan* que Coleridge conçut en rêve et retranscrivit partiellement au réveil : "*Through wood and dale the sacred river ran*", où la rivière sacrée est nommé "Alph", allusion au dieu-rivière Alphée. Dans *A Guide through Finnegans Wake*, E.L. Epstein rappelle que la Liffey subit l'influence de la marée, donc son flux s'inverse à la marée montante jusqu'à Dublin (Island Bridge), aussi le premier paragraphe du roman suivrait ce reflux et non la course du fleuve vers la mer. Une autre œuvre s'ouvre et se clôt sur un fleuve, la fin renvoyant au commencement : c'est l'*Anneau des Nibelungen* de Richard Wagner, dont la quête d'un art total a influencé Joyce. Enfin, remarquez que le premier mot du roman n'a pas de majuscule, pas plus que le dernier mot n'est suivi d'un point : non seulement le flot d'écriture se jette dans le néant mais il en provient également. Tout le roman, à l'image du fleuve de la vie qu'il tente d'imiter, est bordé par l'abîme insondable du nihil.

the : dernier souffle du roman, "le mot le plus glissant, le moins accentué, le plus faible de la langue anglaise, un mot qui n'est même pas un mot, qui sonne à peine entre les dents, un souffle, un rien, l'article *the*" (lettre de Joyce à Frank Budgen). *The* évoque le thé (*tea*), l'encre-urine, et phonétiquement la lettre T : comme l'écrit Petr Skrabànek, ALP meurt avec l'initiale de son amant Tristan sur les lèvres. *The* suggère également *Theo*, Dieu, ou *Thea*, la Déesse. *Tui* est le dernier mot du *Livre de Kells*, et T est aussi l'initiale de *Tunc*. Le *the* final peut suggérer le Léthé, le fleuve de l'oubli, puisqu'il débouche sur le néant, le mystère que l'article *the* présente mais défaille à nommer. En se bouclant sur le premier mot du roman, il dessine la circularité du cycle de l'eau et par extension des cycles de la nature et des générations. C'est la rivière qui parle : en disant "along the", qui signifie "le long de" ou "au bord de", elle ne désigne donc pas la rivière, c'est-à-dire elle-même, mais bien ce au bord de quoi elle s'écoule, ce qui la borde : le néant du Père. Le véritable sujet du *Wake* est ce Révérend Père (et non le flux de la rivière-rune dans lequel se noie la plupart des commentateurs !), le Père qui se voile en dévoilant le monde et qui perce de son infinité chaque Persse O'Reilly qu'il appelle à se détourner du flux d'ALP pour contempler la Source ineffable de son jaillissement. D'où l'erreur selon moi de traduire le mot ultime de *Finnegans Wake* par *la*, pour se re-cycler sur la rivière-rune, alors qu'il faudrait plutôt le traduire par *le*, ou encore mieux, pour conserver l'ambiguïté : *une voie une seule une dernière une aimée au long* !

La bibliothèque de Babel

Extrait du chapitre Anna Livia Plurabelle :

For the putty affair I have is wore out, so it is, sitting, yaping and waiting for my old Dane hodder dodderer, my life in death companion, my frugal key of our larder, my much-altered camel's hump, my jointspoiler, my maymoon's honey, my fool to the last Decemberer, to wake himself out of his winter's doze and bore me down like he used to.

Traduction de André Péron et Samuel Beckett :

Car le trou vaseux que je possède est tout usé, ah oui, à force d'être assise à béailler et à attendre que mon vieux baïseur et adodderateur Danois, mon compagnon à la vie à la mort, le sobre quaidenas de mon gard-manger, ma bosse de hameau bien abîmée, mon briseur de jointures, le miel de ma lune de mai, mon bouffon jusqu'au dernier jour de Désambre, s'éveille de son somme d'hiver et m'enfile comme il en avait coutume !

Traduction de James Joyce, Philippe Soupault, P.L. Léon, Eugène Jolas et Adrienne Monnier :

Car l'aroumastique que j'icy possède est tout troué, y a pas à dire, séante et béaillante et guettante mon vieux Danois d'addodérateur, mon compagnon à la vie dans la mort, quaidenas de carême de mon garde manger, ma bosse de chameau bien altérée, mon briseur à plat de ma jointerésistance, le miel de mai lune mon grand fou jusqu'au bout de Désambre qui s'éveille enfin de son somme d'hiver et m'enquiquine comme au temps de ses rixes.

Traduction de Philippe Lavergne :

Car le petit machin que j'ai est bien usé, ça c'est vrai, à force d'attendre et crier Noël qu'il vienne, mon compagnon de vie et de mort, la clé frugale de mes bardes, la bosse camélique du renouveau qui désaltère, ma panacée renversée, mon miel de Maynooth, mon fou de la 31 décembre, pour s'éveiller de son Conte d'Hiver et me dévorser tout comme il le faisait naguère.

Traduction de Halphé Mihcel :

Car l'affaire founette que j'ai est toute trouée y a pas à dire, assise béante et attendant mon vieux Danois addodérateur, mon compagnon de vie dans la mort, ma frugale de notre lardier, ma bosse de chameau trèsaltérée, mon turbule jointure, mon miel de lune de mai, mon fou au dernier Décembrier, pour qu'il se réveille de son roupillon d'hiver et me déperce l'ennui comme il faisait.

Traduction de Philippe Blanchon :

Car le petit truc que j'ai bien usé, ça il l'est, assis, papote, et attend mon vieux danois cocufié par le fleuve, ma vie compagne de la mort, la clé frugale de mes réserves, la bosse de ma gamelle renouvelée, mes articulations usées, mon miel de Maynooth, mon fou de fin d'année, afin de s'éveiller du petite somme de l'hiver et de me déverser comme il avait coutume.

Traduction de Bibi :

Car le putti trouc que j'ai est tout usé, que j'vous dis, assise, abaillant et attendant mon vieux Danois hodeur dadoreur, le compagnon de ma vie dans la mort, ma frugale clé de notre frigardeur, ma bosse de chameau bien altérée, mon déjointeur, mon mielou de mailune, mon pleinfou de fin décembre, se veille de sa somme d'hiver et m'ennuie un bas coup comme d'antant.

Traduction d'un traducteur automatique (<http://trans.voila.fr/voilà>) :

Pour l'affaire de mastic que j'ai est a porté dehors, ainsi elle est, se reposant, jacassant et attendant mon vieux dodderer de hodder de Danois, ma vie dans le compagnon de la mort, mon clef économe de notre garde-manger, la bosse de mon chameau beaucoup-changé, mon jointspoiler, le miel de mes maymoon, mon imbécile au dernier Decemberer, pour se réveiller hors de son hiver somnolez et ennuyez-moi vers le bas comme il employait à.



Extrait du monologue final d'ALP :

I am passing out. O bitter ending! I'll slip away before they're up. They'll never see. Nor know. Nor miss me. And it's old and old it's sad and old it's sad and weary I go back to you, my cold father, my cold mad father, my cold mad feary father, till the near sight of the mere size of him, the moyles and moyles of it, moananoaning, makes me seasilt saltsick and I rush, my only, into your arms. I see them rising! Save me from those therrble prongs! Two more. Onetwo moremens more. So. Avelaval. My leaves have drifted from me. All. But one clings still. I'll bear it on me. To remind me of. Lff! So soft this morning, ours. Yes. Carry me along, taddy, like you done through the toy fair! If I seen him bearing down on me now under whitespread wings like he'd come from Arkangels, I sink I'd die down over his feet, humbly dumbly, only to washup. Yes, tid. There's where. First. We pass through grass behush the bush to. Whish! A gull. Gulls. Far calls. Coming, far! End here. Us then. Finn, again! Take. Bussoftlhee, mememormee! Till thousandsthee. Lps. The keys to. Given ! A way a lone a last a loved along the

Traduction d'André du Bouchet :

Je m'en vais. O fin amère ! Je vais m'esquiver avant qu'ils soient levés. Ils ne verront jamais. Ni ne sauront. Ni ne regretteront. Et c'est vieux et vieux, c'est triste et vieux c'est triste et las je m'en retourne vers toi, mon père froid mon père fou et froid mon père furieux et fou et froid, jusqu'à ce que sa taille si haute que je vois de si près, ses crilomètres et ses crilomètres, ses sangloalanglots, me malselle et me mersalle, et je me rue, mon unique, dans tes bars. Je les vois se lever. Sauve-moi de ces fourches tribles. Deux encore. Encore un et deux mouvements et encore. C'est tout. Avelaval. Mes feuilles se sont dispersées. Toutes. Mais il y en a encore une qui s'accroche à moi. Je la porterai sur moi. Comme souvenir de. Lff ! Si doux ce jour à nous. Oui. Emmène-moi dans tes bras, papa, comme tu as fait à la foire aux jouets. Si je le voyais fondant sur moi maintenant les ailes blancs déployées comme s'il arrivait d'Archangelisk, je m'épense que je tomberais morte à ses pieds, humblement, simplement, rien que pour me débarbouiller. Si fait, net. C'est là où. D'abord. Nous passons dans le gazon dessous le buischutt vers. Pfruit. Une mouette. Des mouettes. Appels de loin. Venant, loin. Ici la fin. Nous maintenant. Gros Finn egan. Prends. Une bisedetloi, moimoimemormoi. Jusqu'à ce que mille fois te. Lfr ! Les clefs de. Données ! Un chemin un seul enfin aimée le long du

Traduction de Philippe Lavergne :

Je m'éteins. O fin amère ! Je vais m'esquiver avant qu'ils soient levés. Ils ne verront jamais. Ni ne sauront. Ni me regretteront. Et c'est vieux et vieux et triste et vieux et c'est triste et lasse que je m'en retourne vers toi mon père froid mon père froid et fou mon père froid et furieux jusqu'à ce que la simple vue de sa simple taille, tous ses crilomètres et ses crilomètres ses sangloalanglots me malvasent et me selcœurent, et je me presse mon unique dans tes bras. Je les vois qui se lèvent ! O épargne-moi ces fourches terribles ! Deux encore. Encore un ou deux moments. C'est tout. Ave l'aval. Mes feuilles se sont dispersées. Toutes. Mais il en est une encore qui s'accroche à moi. Je la porterai sur moi. Pour me rappeler les. Lff ! Il est si doux notre matin. Oui. Emporte-moi papa comme tu l'as fait à travers la foire aux jouets ! Si je le voyais maintenant se pencher sur moi sous ses ailes blanches déployées comme s'il débarquait d'Archanglais je dépense que je tomberai morte à ses pieds, humblement simplement comme pour me laver. Oui c'est vrai. Nous y voici. Au début. Nous traversons le gazon dessous le buichut et. Pfruit ! Une mouette. Père appelle. J'arrive Père. Ci la fin. Comme avant. Finn renaît ! Prends. Hâte-toi, emmemémore-moi ! Jusqu'à ce que mille fois tes. Lèvres. Clefs de. Données ! Au large vire et tiens-bon lof pour lof la barque au l'onde de l'

Traduction de Stephen Heath et Philippe Sollers (in L'Infini 49/50):

Je passe. O fin amère ! Je filerai avant qu'ils se lèvent. Ils ne verront jamais. Ne sauront jamais. S'en rendront pas compte. Et c'est vieille et vieille, c'est triste et vieille c'est triste et fatiguée que je reviens à toi, mon froid père, mon froid fou vieux père, mon froid fou férieux vieux vie père, jusqu'à voir simplement de près sa grandeur, des moillieux, des moillieux, gémoïnissonnant, mal de mer vaisselle et je cours, mon unique, dans tes bras. Je les vois se lever ! Sauve-moi de ces fourches therribles ! Encore deux. Encore un ou deux mhomments. Sois. Avelaval. Mes feuilles m'ont quitté, dérivent. Toutes. Mais l'une s'accroche encore. Je la porterai sur moi. Pour me souvenir de. Lff ! Si doux ce matin, nous. Oui. Emporte-moi, papa, comme tu l'as fait à la foire du trône ! Si je le voyais fonçant sur moi maintenant avec ses ailes déployées blanches comme il est venu des Archanges, je pense que je m'abîmerais morte et couvrant ses pieds, clochue mafflue, rien que pour les laver. Oui, reflux. Là où c'était. Premier. Nous passons à travers herbe en silence par le buisson vers. Whish ! Une mouette. Mouettes. Appels de loin. ça vient, loin ! Fin ici. Nous alors. Finn encore ! Prends. Baisouilletoilui, memormoimi ! Jusqu'à millefinti. Lps. Baisers-clés. Ciel donne ! Allez voie le seul dernier l'aimé le long le

Traduction de Kathleen Bernard (in L'Herne n°50 James Joyce - édition de l'Herne – 1985) :

Je meurenavais. Ô finamère !
Je m'éclipserai pendant qu'ils dorment.
Ils ne verront ne sauront ne s'apercevront de rien jamais.
Moi qui vieux si vieux
si triste et vieux
si tristépuisé
retourne vers vous, mon père froid,
mon père froid et fou,
mon froid et foupeureux père,
jusqu'au moment où voyant si proche
sa simple silhouette
les mille milles de ces étendues geignantes
je m'embourbe malsel
et me jette mon seulêtre dans vos bras.
Les voilà qui se lèvent.
Protège-moi de ces pointes therribles !
Encore deux. Undeux meurmots encore.
Enfin. Avelaval. Mes feuilles me sont eaufillées.
Toutes.
Mais une s'attache encore. Je l'emporterai.
Pour me souvenir de. Lff !
Cette heure matinale si nousdouce. Oui.
Porte-moi, Taddy, comme en traversant la foire aux jouets.
Si je le voyais se précipiter maintenant sur moi
sous ses ailes blancployées comme s'il venait d'Arcanges,
je soupçombre que je meurtomberais sur ses pieds,
humblé dumblé, voulant seulement remontadorer.
Oui, tid. C'est là où. Au début.
Nous traversons l'herbe derridoux le buisson vers.
Chut ! Mouette. Mouettes. Le lointain appelle.
Je viens, Ô lointain ! Fin ici. Nous alors. Finnencore !
Prends. Mais doucelui, memémoire-moi !
Jusqu'à ce que milfins te finis.
Lps. Les clés à. Données.
Une voie une seule une dernière une aimée le long de

Traduction de Halphé Mihcel :

O Fin amère ! Je m'aurai ecllipé avant qu'issoient debupts. Ils ne verront jamais. Ni ne sauront. Ni ne me regretteront. Et c'est vieille et vieille c'est triste et vieille c'est triste et usée que je m'en revais vers toi, mon froid père, mon froid fou père, mon froid fol effrayant père, jusqu'à ce que la simple vue de sa seule taille, les moyles et moyles de ça, sangluaglutants, me donnent le mal de sel et le sale de mer, et que je me rue, mon uniment, dans tes bras. Je les vois se lever ! Sauve-moi de ces therribles pinces ! Deux encore. Undeux morements encores. Ainsi. Avelaval. Mes feuilles m'ont départs. Toutes. Y a qu'une s'accroche encore. Je la porterai sur moi. Pour me rappeler de. Lff ! Si doux de matin, il est à nous. Oui,. Porte-moi, papa, comme tu le faisais à la foire au jouet ! Si je le vu maintenant fondre sur moi sous des ailes blanches déployées comme s'il venait d'Arkangels je crois que je sombrerais morte à ses pieds, humble bosse cabossée, rien que pour l'id au lavé. Oui c'est id. C'à là. Premier. Nous passons dans l'herbe sansi bruisse le buisson vers. Sshuitt ! Une mouette. Des mouettes. Par appelle. J'arrive, Par ! Fini ici. Nous donc. Finn, rengaine ! Prends. Bisedouloi, mémémoremé ! Jusqu'à millefinisté. Lvr. Les clés du. Données ! Au loin vais la voie l'une à l'ultime à l'amour au long de la

Traduction de Bibi :

Je trépassé. O l'amère fin ! Je m'écoulerai avant qu'ils ne s'élèvent. Ils ne verront jamais. Ni sauront. Ni me regretteront. Et c'est vieille et vieille c'est triste et vieille c'est triste et lasse que je m'en reviens vers toi, mon froid père, mon froid fou père, mon froid fou féérieux père, jusqu'à ce que la vue sur la mer de la taille de lui, les mouliers et mouliers de lui, sanglomatintinant, me fassent malmère et selsœur et je me ruche, mon unique, dans tes bras. Je les vois levant ! Sauve-moi de ses tribles fourches ! Deux encore. Undeux hommes encoresmort. Ainsi. Avelaval. Mes feuilles ont dérivées de moi. Toutes. Mais une reste encore. Je la porterai sur moi. Pour me souvenir de. Lvv ! Si doux ce matin, le nôtre. Oui. Porte moi, papa, comme tu faisais à la foire aux jouets ! Si je

le vois dardant sur moi maintenant sous ses blanches déployées ailes comme s'il venait d'Arkangels, je coule pense que je meure baisserai sur ses pieds, humblement du blement, seulement pour les laver. Oui, en vérité. C'est là que. Premier. Nous passons, chut, entre l'herbe, chut, dessous le buisson vers. Vœux ! Une mouette. Des mouettes. Appel du large. J'arrive, papa ! Fin ici. Nous ensuite. Finn, again ! Tiens. Bisou pour toi, mememormoi ! Jusqu'à millefintoi. Lvr. Les clefs du. Données ! Une voie une seule une dernière une aimée au long !

Traduction d'un traducteur automatique (<http://trans.voila.fr/voilà>) :

Je passe dehors. Fin amère de O ! Je glisserai loin avant qu'ils soient vers le haut. Ils ne verront jamais. Ni savez. Ni ennuyez-vous de moi. Et elle est vieille et vieux il est regrettable et vieux il est regrettable et las je vais de nouveau à vous, mon père froid, mon père fou froid, mon père feary fou froid, jusqu'à la vue proche de la seule taille de lui, les moyles et les moyles d'elle, moananoaning, me fait le saltsick de seasilt et je me précipite, mon seulement, dans vos bras. Je les vois se lever ! Économiser moi de ces fourches therrble ! Deux plus. Moremens d'Onetwo davantage. Ainsi. Avelaval. Mes feuilles ont dérivé de moi. Tous. Mais on s'accroche toujours. Je le soutiendrai sur moi. Pour me rappeler. Lff ! Tellement doucement ce matin, nôtres. Oui. Portez-moi le long, taddy, comme vous fait par la foire de jouet ! S'I vu le roulement vers le bas sur moi maintenant sous le whitespread s'envole comme il viendrait d'Arkangels, je me descends mourrais vers le bas au-dessus de ses pieds, humblement dumbly, seulement au washup. Oui, tid. Il y a où. D'abord. Nous traversons le behush d'herbe le buisson à. Whish ! Une mouette. Mouettes. Appels lointains. Venez, loin ! Extrémité ici. Nous alors. Finn, encore ! Prise. Bussofthee, mememormee ! Jusqu'au thousandsthee. Lps. Les clefs à. Donné ! Une manière que un seul un bout a a aimée le long du



Un extrait de Lois de Philippe Sollers, récupérant les débuts du premier et du dernier chapitre :

"En rune et rivière pour roulant courant, rivagé battant dans le rebaignant, passée la douadouane du vieux de la vieille, de mère-à-adam se repommifiant, recyclons d'abord, foutrement commode, circulés viciés ou gesticulant, le château-comment sous périphérant, là où ça méthode, où ça joue croulant... Il y va repique l'acteur au volant..."

Sandhyas ! Sandhyas ! Sandhyas ! dormourant le bas, o rallie-rallie, o relie-ravis, o reluis pleinphix tout brillant lui-lui, soit l'oiseau en vie, notre rôle écrit, nos sémématiques sur l'ossiéanie... La brume s'enfuit. Et déjà homo antiquerecruit s'est redésiné en d'autres circuits. Recommence et danse nos panlitanies. Dans ce durimonde, il faut dire ici que le père-aux-champs et l'étendue-mère, mémé des espèces, du dépècement, et pépé-durée de mèrespacée et pépère-marée de méréthérée qui s'enfle, se perd, se récite-oublie, régénérations des incarnations des émanations en parturitions, oyez, ouillezoui, couillez-moi zouizoui, il faut dire donc et diguedingdonc, qu'ils n'ont pas tout dit, bien sûr et pardi, dans leur aquaface en défunts d'occis ! Occident sans fard écoute fanfare : venant dépassant venant levant orbe sépultards cumulo nimbards résonne guette fini tam tam boue et totem à bout. Le théoragoût ! J'étais je le fus je serai sera il me suis je l'est nous sont-ils il l'as, hosannanana, hozannahzéna, coucou me voici dans vos revoilà."



Une lettre d'un Ezra Pound dubitatif :

Le 15 novembre 1926

Cher Jim,

Manuscrit parvenu ce matin ; tout ce que je peux faire est de vous souhaiter tout le succès possible. Je vais m'y remettre, mais jusqu'ici je n'y vois goutte... Rien, autant que je sache, à l'exception d'une vision divine ou d'un nouveau traitement de la blennorragie peut valoir la peine de cette périphérisation circumambiante. Sûrement il y aura de patientes âmes pour patauger contre vents et marées à la recherche d'une blague possible... mais... ne sachant si le propos de l'auteur est d'amuser ou d'instruire... in somma... Jusqu'à présent j'ai trouvé une diversion dans les paragraphes de Tristan et Iseult que vous avez lus il y a des années... mais à part ça...

Et en tout cas je ne vois pas
qui que quoi a à faire avec qu'est-ce...
und so weiter
Toujours vôtre

Ezra Pound



Une lettre critique de H.G. Wells :

Le 23 novembre 1928

Mon cher Joyce

Je vous ai étudié et ai beaucoup pensé à vous. Le résultat, c'est que je crois ne pas pouvoir aider à la propagande de votre ouvrage. J'ai pour votre génie un énorme respect qui date de vos premiers livres et j'ai maintenant pour vous une grande sympathie personnelle, mais vous et moi suivons des voies absolument différentes. Votre éducation a été catholique, irlandaise, insurrectionnelle, la mienne a été scientifique, constructive et, j'imagine, anglaise. Le cadre de mon esprit est un univers où est possible un processus de grande concentration et unification (accroissement de force par concentration d'efforts), un Progrès non pas inévitable, mais intéressant et possible. Le jeu m'attire et me retient. Pour lui j'ai besoin d'un langage et d'une expression aussi simple et clair que possible. Vous avez commencé comme catholique, c'est-à-dire avec un système de valeurs en forte opposition avec la réalité. Votre existence mentale est obsédée par un monstrueux système de contradictions. Vous pouvez croire à la chasteté, à la pureté et en un Dieu personnel et c'est pourquoi vous explosez en criant con, merde et damnation. Comme je n'accorde à ces choses qu'une valeur purement subjective, mon esprit n'a jamais été choqué par l'existence de water-closets, de serviettes hygiéniques – et d'infortunes imméritées. Et tandis que vous étiez élevé dans le leurre de la suppression politique, je l'étais dans celui de la responsabilité politique. C'est pour vous une belle chose que de défier et d'exploser. Pour moi, pas le moins du monde. J'en viens à l'expression littéraire que vous traitez. C'est une chose considérable, parce que vous êtes un homme considérable et que vous avez dans votre multiplicité un puissant génie d'expression qui a échappé à la discipline. Mais je ne pense pas que cela mène quelque part. Vous avez tourné le dos à l'homme du commun, à ses besoins élémentaires, à son manque de loisirs et d'intelligence et vous avez procédé à votre construction. Quel en est le résultat ? De vastes énigmes. Vos deux derniers ouvrages ont été plus amusants et excitants à écrire qu'à lire. Prenez-moi comme type de lecteur moyen. Puis-je y prendre du plaisir ? Non. Ai-je le sentiment d'acquiescer quelque chose de neuf et d'illuminant comme quand je lis l'effroyable traduction par Anrep du livre si mal écrit de Pavlov sur les Réflexes conditionnés ? Non. Alors je demande : qui diable est ce Joyce qui exige tant d'heures d'attention, parmi les milliers que j'ai encore à vivre, pour apprécier comme il souhaite ses caprices, ses fantaisies, ses éclats de style ?

Tout cela de mon point de vue. Peut-être avez-vous raison et ai-je tort. Votre œuvre est une expérience extraordinaire et je ferai tous mes efforts pour la protéger contre une interruption destructrice ou restrictive. Elle a ses fidèles et ses partisans. Qu'ils y trouvent leur joie. Pour moi, c'est une impasse.

Mes bons souhaits les plus chaleureux pour vous, Joyce. Je ne puis pas plus suivre votre étendard que vous le mien. Mais le monde est vaste et il nous offre assez de place pour nous y tromper tous deux.

Vôtre.

H.G. Wells



A Litter of protest :

Deux lettres de protestation accompagnaient l'ouvrage Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress, publié en 1929. Le style de la seconde lettre, reproduite ci-dessous, laisse peu de doute sur l'identité de son auteur :

Dear Mister Germ's Choice,
in gutter dispear I am taking my pen toilet you know that, being Leyde up in bad with the prewailent distemper (I opened the window and in flew Enza), I have been reeding one half ter one other the numboards of "transition" in witch are printed the severeall instorments of your "*Work in Progress*".
You must not stink I am attempting to ridicul (de sac!) you or to be smart, but I am so disturb by my inhumility to onthorstand most of the impsoclations constrained in your work that (although I am by nominals dump and in fact I consider myself not brilliantly ejewcatered but still of above Averrøege men's tality and having maid the most of the oporto unities I kismet) I am writing you, dear mysterre Shame's Voice, to let you no how bed I feeloxerab out it all.
I am uberzeugt that the labour involved in the compositition of your work must be almost supper humane and that so much travail from a man of your intellacked must ryeseult in somethink very signicophant. I would only like to know have I been so strichnine by my illnest white wresting under my warm Coverlyette that I am as they say in my neightive land "out of the mind gone out" and unable to combprehen that which is clear or is there really in your work some ass pecked which is Uncle Lear?
Please froggive my t'Emeritus and any inconvince that may have been caused by this litter.
Yours veri tass
Vladimir Dixon



Vladimir Nabokov

C'est avec tristesse que j'ai découvert les déclarations suivantes de ce cher Nabokov. Le père de Lolita et Ada conspuait le dernier roman de Joyce :

"Je déteste *Finnegans Wake* où des excroissances cancéreuses de tissus verbal fantasque ne sauraient racheter la jovialité sinistre du folklore et la facile, trop facile, allégorie.
[...] Je reste indifférent à *Finnegans Wake* comme à toute littérature régionale écrite en dialecte - même si c'est le dialecte du génie." (entretien - septembre 1966).
"Ulysse écrase tous les autres récits de Joyce, et en comparaison avec la noble originalité et la lucidité incomparable de sa pensée et de son style, le malheureux *Finnegans Wake* n'est rien d'autre qu'une masse informe et opaque de folklore factice, un livre qui fait penser à un pudding froid ou un ronflement incessant venant d'une chambre voisine ; terrible pour un insomniaque comme moi. De toutes façons, j'ai toujours détesté la littérature régionale pleine de vieux de la vieille pittoresques et d'accents contrefaits. La façade de *Finnegans Wake* dissimule un immeuble très conventionnel et mal tenu, et seuls quelques rares accès d'intonations divines empêchent ce livre de tomber dans une insipidité absolue. Je sais que cette déclaration me vaudra l'excommunication." (entretien - printemps 1967).
"*Finnegans Wake* : un échec tragique, d'un ennui insupportable." (entretien - printemps 1969).



D.H. Lawrence

*Le puritanisme de Lawrence avait déjà éclaté contre Ulysse dont il déplorait la présentation pessimiste, obscène, et pour tout dire catholique de la sexualité ("more disgusting than Casanova" !). On sait que L'amant de Lady Chaterley fut écrit en réaction contre le monologue de Molly Bloom : la sexualité ne saurait être un simple besoin physiologique mais la voie sacrée vers la réalisation de soi dans l'harmonie avec les forces telluriques et cosmiques, la libération de la femme par la médiation du phallus, et gnagnagnagna... Devant *Finnegans Wake*, l'écœurement de Lawrence est évidemment à son comble :*

“Mon Dieu, quel *olla putrida* inconvenant que James Joyce ! Rien que des vieilles tapettes et des trognons de citations de la *Bible* et le reste, cuisinés dans le jus d'un mauvais esprit délibéré de journaliste – quelle vieille et laborieuse pourriture, paradant sous le masque de la dernière nouveauté !”



André Breton

Les surréalistes, à l'exception de Philippe Soupault, accueillirent Ulysse très froidement et ne montrèrent aucun intérêt pour Work in progress. André Breton expliquera dans Le Surréalisme en ses œuvres vives (1953) tout ce qui séparaient le surréalisme de l'œuvre de Joyce :

"Au courant illusoire des associations conscientes, Joyce opposera un flux qu'il s'efforce de faire jaillir de toutes parts et qui tend, en fin de compte, à l'imitation la plus rapprochée de la vie (moyennant quoi il se maintient dans le cadre de l'art, retombe dans l'illusion romanesque, n'évite pas de prendre rang dans la longue lignée des naturalistes et des expressionnistes). A ce même courant - beaucoup plus modestement à première vue - l'automatisme psychique pur qui commande le surréalisme opposera le débit d'une source qu'il ne s'agit que d'aller prospecter en soi-même assez loin et dont on ne saurait prétendre diriger le cours sans être assuré de la voir aussitôt se tarir. [...] Plus question de faire servir la libre association des idées à l'élaboration d'une œuvre littéraire tendant à surclasser par ses audaces les précédentes, mais dont l'appel aux ressorts polyphonique, polysémantique et autres suppose un constant retour à l'arbitraire."



Home Olga de Samuel Beckett :

J might be made sit up for a jade of hope (and exile, don't you know)
And Jesus and Jesuits juggernauted in the haemorrhoidal isles
Modo and forma anal maiden, giggling to death in stomacho
E for an erythrite of love and silence and the sweet noo style,
Swoops and loops of love and silence in the eye of the sun and the view of the mew,
Juvante Jah and a Jain or two, and the tip of a friendly yiddophile.
O for an opal of faith and cunning winking adieu, adieu, adieu ;
Yesterday shall be tomorrow, riddle me that my rapparee ;
Che sarà sarà, che fu, there's more than Homer knows how to spew,
Exempli gratia : ecce himself and the pickthank agnus.
C.O.O.C.

(L'expression triviale "Home Olga !" est utilisée en Irlande quand il faut quitter le pub et rentrer à la maison ; il faut entendre ici Homo Logos, l'Homme-Verbe, soit James Joyce, dont le poème est un acrostiche)



James Joyce de Jorge Luis Borges :

Le temps d'un de nos jours, c'est tout le temps du monde,
Depuis l'impensable jour du commencement
Où furent préfixés épouvantablement
Tous les jours, tous les maux, jusqu'à l'heure seconde
Et peut-être la seule où, fleuve universel,
Le temps arrêtera la misérable somme
Des jours, présent, passé, futur - ces lots de l'homme,
Les miens - et rejoindra sa source, l'Eternel.

Entre l'aube et la nuit notre totale histoire
Tient, et voici la nuit. En un rêve réel
Je regarde à mes pieds les chemins d'Israël,
Carthage anéantie, et l'Enfer et la Gloire.
Accordez-moi, Seigneur, force et joyeux amour ;
Il m'en faut pour gravir la pente de ce jour.

Invocation à Joyce de *Jorge Luis Borges* :

Epars dans des capitales éparses,
solitaires et nombreux,
nous jouions à être le premier Adam
qui donna leur nom aux choses.
Sur les vastes pentes de la nuit
qui touchent à l'aurore,
nous cherchions, je m'en souviens toujours, les mots
de la lune, de la mort, du matin
et des autres coutumes de l'homme.
Nous fûmes l'imagisme, le cubisme,
les conventicules et les sectes
que vénèrent les crédules universités.
Nous proscrivîmes les majuscules,
nous inventâmes les vers impondérés
et les strophes en forme de pigeon
des bibliothécaires d'Alexandrie.
Cendre que le labeur de nos mains
et feu ardent que notre foi.
Toi, entre-temps,
dans les villes de l'exil,
dans cet exil qui fut
ton instrument exécuté et choisi,
l'âme de ton art,
tu dressais tes ardues labyrinthes,
infinitésimaux et infinis,
admirablement mesquins,
plus peuplés que l'histoire.
Nous serons morts sans avoir aperçu
la bête biforme ou la rose
qui sont le centre de ton dédale,
mais la mémoire a ses talismans,
ses échos de Virgile,
et c'est ainsi que dans les rues de la nuit persistent
tes splendides enfers,
tant de tes cadences et de tes métaphores,
les ors de ton ombre.
Qu'importe notre lâcheté s'il y a sur la terre
un seul brave,
qu'importe la tristesse s'il y a eu dans le temps
quelqu'un qui s'est dit heureux,
qu'importe ma génération perdue,
ce vague miroir,
si tes livres la justifient.
Je suis les autres. Je suis tous ceux
qu'a rachetés ta rigueur obstinée.
Je suis ceux que tu ne connais pas et que tu sauves.
(trad. Ibarra in L'or des tigres - Gallimard - Du monde entier)

Anecdotes et autres quarks

"Three quarks for Muster Marks !"

C'est en s'inspirant de *Finnegans Wake* et de la citation ci-dessus, que le scientifique Murray Gell-Mann nomma les micro-particules découvertes par lui et George Zweig en 1964 et identifiées expérimentalement quelques années plus tard. Ces quarks, par groupe de trois, seraient les composants fondamentaux de la plupart des particules connues.

H.C.E.

Les lettres des premiers alphabets provenaient de dessins représentant des objets ou des animaux dont elles récupéraient la symbolique. Ainsi, le dessin du H s'inspire d'une échelle, celui du C d'un chameau et celui du E d'un homme en prière.

Les 14 stations de la Passion (parodiées au chapitre 14) :

- 1 : Jésus est condamné à mort.
- 2 : Jésus porte la croix.
- 3 : Jésus tombe.
- 4 : Jésus rencontre sa mère.
- 5 : Simon de Cyrène l'aide à porter sa croix.
- 6 : Sainte-Véronique lui essuie le visage.
- 7 : Jésus tombe à nouveau.
- 8 : Les filles de Jérusalem pleurent pour lui.
- 9 : Jésus tombe encore.
- 10 : Jésus est déshabillé.
- 11 : Jésus est cloué sur la croix.
- 12 : Jésus meurt sur la croix.
- 13 : Jésus est descendu de la croix.
- 14 : Jésus est mis au tombeau.

Encore Vico

Aux trois âges de Vico correspondent la religion, le mariage et l'enterrement. Voici un plan de Samuel Beckett dans son article pour *Our Exagmination...* :

"La 1^{ère} partie est une messe des ombres du passé, correspondant à la 1^{ère} institution humaine selon Vico, la Religion, ou à son Age Théocratique, ou simplement à une abstraction - la naissance.

La 2^{ème} partie est le jeu amoureux des enfants, correspondant à la 2^{ème} institution, le Mariage, ou à l'Age Héroïque, ou à une abstraction - la Maturité.

La 3^{ème} partie se déroule dans le sommeil, correspondant à la 3^{ème} institution, l'Enterrement, ou à l'Age Humain, ou à une abstraction - la Corruption.

La 4^{ème} partie est le jour renaissant, et correspondant à la Providence selon Vico, ou à la transition de l'Humain au Théocratique, ou à une abstraction - la Génération."

Selon Vico, chaque âge avait son mode de communication :

Tout commence avec le coup de tonnerre divin qui annonce l'entrée de l'Humanité dans la parole.

A l'âge divin, les primitifs communiquent par gestes, grognements, hiéroglyphes puis par fables.

A l'âge héroïque, les hommes inventent l'alphabet, les métaphores et les proverbes.

A l'âge humain, le langage tombe soit dans la vulgarité, soit dans le discours abstrait.

Pourquoi 17 chapitres ?

Le 17 est le nombre du Fils de l'Homme selon Abellio.

Représente l'action de l'évolution sur le Cosmos et sa tendance à la libération karmique.

Représente la jonction entre le monde matériel et le monde spirituel selon Henri Blanchard.

Selon Guy Tarade, c'est le nombre de l'Esprit Saint.

Selon le *Livre de la Balance* de Gâbir ibn Hayyân, alchimiste et soufi, la forme (sura) de toute chose au monde est 17, canon de l'équilibre.

17 peuples et nations sont présents au jour de la Pentecôte (Act 2,7-11).

Les 10 Commandements de Dieu ont été donnés en 17 versets.

Jésus voyagea 17 ans en vue de sa préparation avant son ministère public.

La loi juive dénombre 17 bénédiction.

Selon un passage du *Talmud*, il est dit que la *Torah* complète comprenait initialement 17 livres.

Les 17 gestes liturgiques, rak'a, dans la tradition islamique qui composent les cinq prières quotidiennes.

17 mots composent aussi l'appel à la prière.

La mort d'Osiris aurait eu lieu au 17ème jour du mois d'Athyr.

Le déluge commença un 17. L'Arche de Noé se posa sur le mont Ararat (altitude 17 000 pieds) un 17.

Shakespeare a écrit 17 comédies (au 17ème siècle). Hamlet régna 17 ans.

La lame de l'Étoile, arcane 17 du Tarot, évoque la mutation, la renaissance, et ouvre la voie cosmique. Elle suit la lame 16 représentant la chute de la maison-Dieu et donc la fin d'un cycle ou de la voie terrestre.

Il y a 17 muscles dans la langue.

(Informations trouvées sur le site : <http://www.globetrotter.qc.ca/gt/usagers/sdesr/nbprop.htm>)

La famille de John Joyce déménagea 17 fois.

La Saint Patrick tombe le 17 mars.

Ulysse se termine le 17 juin 1904.

Finnegans Wake demanda 17 années de travail.

"**tonnerronntuonnthunntro**"

Dans le premier mot de 100 lettres, roulement de tonnerre, j'entends aussi Thunder-ten-tronckh, soit le maître du Candide de Voltaire. Candide commence ses aventures une fois expulsé du château où il vivait heureux, son maître l'ayant surpris fautant avec sa fille (l'épisode rappelle le péché originel) C'est sur ce coup de tonnerre (*Thunder-ten-tronckh*), que Candide est précipité dans le cauchemar de l'histoire. Les épisodes suivants sont : la guerre entre les Arabes et les Bulgares, la querelle avec un orateur protestant, l'histoire de Cunégonde. Peut-on faire le rapprochement avec le premier chapitre de *Finnegans Wake* : Tonnerre et chute, bataille de Waterloo, dialogue de Jute et Mutt, histoire de la Prankquean...?

P et π

Le diagramme des annales d'ALP, avec ses points P et pi, renvoie peut-être à la figure de la Philosophie dans le *De consolatione philosophiae* de Boece (6ème siècle ap. JC). En effet la Philosophie en personne y apparaît sous la forme d'une femme majestueuse qui porte, brodées sur sa robe, en haut la lettre ϕ , en bas la lettre π , désignant la philosophie théorique et la philosophie pratique, et contre sa poitrine une échelle symbolisant les degrés qui conduisent de l'inférieur au supérieur.

Dante se souviendra dans *la divine Comédie* des vers de Boece attendant la mort : "car les choses ne peuvent durer qu'à une condition / c'est de remonter par une réciprocité d'amour / jusqu'au Principe qui leur a donné l'être."

Lord Auch

La proximité entre James Joyce et Georges Bataille mériterait une longue analyse (leur rapport à Hegel ; l'échec du savoir discursif face à la "nuit du non-savoir" ; l'enfantillage, le rire surtout, et bien-sûr l'obscénité ; le sacrifice fondateur ; Dieu entre les cuisses d'Edwarda ou d'ALP). Quelques mots de Bataille sur la cérémonie du *wake* et une allusion à Joyce dans l'article "Hegel, la mort et le sacrifice" :

"Je citerai un exemple paradoxal de réaction gaie devant l'œuvre de la mort. La coutume irlandaise du "wake" est peu connue, mais on l'observait encore à la fin du siècle dernier. C'est le sujet de la dernière œuvre de Joyce, *Finegan's Wake* [sic], c'est la veillée funèbre de Finegan (mais la lecture de ce roman est au moins malaisée). Dans le pays de Galles, on disposait le cercueil ouvert, debout, à la place d'honneur de la maison. Le mort était vêtu de ses plus beaux habits, coiffé de son haut-de-forme. Sa famille invitait tous ses amis, qui honoraient d'autant plus celui qui les avait quitté qu'ils dansaient plus longtemps et buvaient plus sec à sa santé. [...] Finalement, l'angoisse gaie, la gaieté angoissée me donnent en un chaud-froid l'absolu déchirement où c'est ma joie qui achève de me déchirer, mais où l'abattement suivrait ma joie si je n'étais pas déchiré jusqu'au bout, sans mesure".

"**Silence, exile and cunning**"

"Je ne veux pas servir ce à quoi je ne crois plus, que cela s'appelle mon foyer, ma patrie ou mon Eglise. Et je veux essayer de m'exprimer, sous quelque forme d'existence ou d'art, aussi librement que possible, en usant pour ma défense des seules armes que je m'autorise à employer : le silence, l'exil et la ruse." (Stephen Dedalus dans *Portrait de l'Artiste en jeune homme*)

Cette trinité des armes de Joyce ne serait-elle pas l'annonce de ses trois œuvres à venir ?

L'exil : *Les exilés* (Richard se sépare du féminin, Bertha).

Le silence : *Ulysse* (Stephen réintègre le féminin, Molly).

La ruse : *Finnegans Wake* (HCE se confond avec la matière de son texte, ALP, "*It was folded with cunning*").

Dans le poème *Home Olga*, Samuel Beckett a fait le rapprochement entre les couleurs trinitaires, les vertus théologiques et les "armes" de Joyce : "*a jade of hope and exile*", "*an erythrite of love and silence*", "*an opal of faith and cunning*". Cependant il associe la charité et le silence, puis la foi et la ruse, ce qui est incorrect puisque la charité renvoie à la parole jaillissante, et la foi à l'adoration silencieuse.

Finnegans Wake est donc le roman de la ruse, *cunning*. Ruse de Joyce avec les mots, le sens, les citations, les mythes, la religion, etc. Ruse du "renard qui enterre sa grand-mère sous un buisson de houx", ou du *fox Parnell*. Et dans le mot *cunning*, comment ne pas entendre un mot composé joycien, évoquant "*cunt*", "*cunnilingus*" : l'entrejambe d'ALP !

"Did any orangepeelers or greengoaters appear periodically up your sylvan family tree?"

La symbolique des couleurs du drapeau irlandais : la bande verte représente les descendants des Irlandais de souche, la bande orange les descendants des colons anglais du 17ème siècle (partisans de Guillaume d'Orange) et la bande blanche l'espoir de paix et d'union entre les deux groupes.

Thomas Francis Meagher, qui présenta le drapeau au public pour la première fois le 7 mars 1848 voyait dans le blanc central un fossé qui perdurait entre catholiques et protestants mais par-dessus lequel les uns et les autres étaient invité à se serrer fraternellement la main.

John et James

Les parents de James Joyce eurent un premier enfant qui ne vécut que 8 jours et qui reçut le prénom de son père. Si James fut bien l'aîné des enfants vivants, il connut probablement une rivalité plus ou moins inconsciente avec ce frère fantôme, dont il usurpa en quelque sorte le droit d'aînesse, à la façon de Jacob (équivalent hébreu de James). Faut-il y trouver l'origine de la querelle entre Shaun et Shem, le fils idéal perdu et le fils réel décevant ?

"And till Arthur comes againus"

Le roi Arthur n'est pas plus mort qu'HCE, il repose sur l'île des pommes (Avalon) et reviendra un beau matin combattre l'envahisseur et délivrer son peuple. Sur la croix de plomb de la tombe (supposée) du roi Arthur, déterrée au 12ème siècle et conservée en l'abbaye de Glastonbury, on peut lire :

HIC IA
CET S
EPULTUS...

Haveth Childers Everywhere

C'était le titre d'un extrait de *Work in progress* publié en 1932. Sur le dos de l'ouvrage figurait le poème suivant, qui associe Humpty-Dumpty et Dublin :

*"Buy a book in brown paper
From Faber and Faber
To hear Annie Liffie trip, tumble and caper.
Sevensinns in her singthings,
Plurabells on her prose,
Sheashell ebb music wayriver she flows.
Humpty Dump Dublin squeaks through his norse
Humpty Dump Dublin hath a horrible vorse
But for all his kinks English / And his irismanx brogues
Humpty Dump Dublin's grandada of all rogues"*

La petite phrase d'Edgar Quinet

"Aujourd'hui comme aux jours de Pline et de Columelle, la jacinthe se plaît dans les Gaules, la pervenche en Illyrie, la marguerite sur les ruines de Numance ; et pendant qu' autour d'elles les villes ont changé de maîtres et de nom, que plusieurs sont rentrées dans le néant, que les civilisations se sont choquées et brisées, leurs paisibles générations ont traversé les âges et se sont succédé l'une à l'autre jusqu'à nous, fraîches et riantes comme aux jours des batailles."

Anarch

La figure de l'Anarque a été dessinée par Ernst Jünger dans son roman *Eumeswil* (1977). Pourtant le mot a été forgé par Joyce bien avant. Dans *Finnegans Wake*, il en qualifie Shem en tant qu'auteur du roman. *An-arkhé* désigne l'absence de fondement. La personnalité de l'auteur est donc construite sur le vide : "anarch, egoarch, hiresiaarch, you have reared your disunited kingdom on the vacuum of your own most intensely doubtful soul."

Finnegan's wake

Tim Finnegan lived in Walkin' Street
A gentleman, Irish, mighty odd ;
He had a brogue both rich and sweet
And to rise in the world he carried a hod.
Now Tim had a sort of the tipplin' way
With a love of the whiskey he was born
And to help him on with his work each day
He'd a drop of the cray-thur every morn.

Refrain :

Whack fol the darn O, dance to your partner
Whirl the floor, your trotters shake ;
Wasn't it the truth I told you
There's lots of fun at Finnegan's wake !

One mornin' Tim was feelin' full
His head was heavy which made him shake ;
He fell from the ladder and broke his skull
And they carried him home his corpse to wake.
They rolled him up in a nice clean sheet
And laid him out upon the bed,
A gallon of whiskey at his feet
And a barrel of porter at his head.

His friends assembled at the wake
And Mrs. Finnegan called for lunch,
First they brought in tay and cake
Then pipes, tobacco and whiskey punch.
Biddy O'Brien began to bawl
"Such a nice clean corpse, did you ever see ?"
"O Tim, mavourneen, why did you die ?"
"Arragh, hold your gob" said Paddy McGhee !

Then Maggie O'Connor took up the job
"O Biddy," says she, "You're wrong, I'm sure"
Biddy she gave her a belt in the gob
And left her sprawlin' on the floor.
And then the war did soon engage
'Twas woman to woman and man to man,
Shillelagh law was all the rage
And a row and a ruction soon began.

Then Mickey Maloney ducked his head
When a noggin of whiskey flew at him,
It missed, and falling on the bed
The liquor scattered over Tim !
The corpse revives ! See how he raises !
Timothy rising from the bed,
Says, "Whirl your whiskey around like blazes
Thanum an Dhul ! Do you think I'm dead ?"

"Thanam o'n Dhoul !" signifie en gaélique "Votre âme au diable !". Dans d'autres versions de la ballade, l'expression est remplacée par "Thunderin' Jaysus !" ou "Bad luck to your souls !".

Biographie de James Joyce (1882 – 1941)

Naissance le 2 février 1882 à Rathgar, banlieue de Dublin. James est l'aîné d'une famille de quinze enfants dont dix survivront, élevés dans la foi catholique. Son enfance est marquée par les déménagements successifs à la cloche de bois.

Sa scolarité s'effectue dans des établissements dirigés par les jésuites, et sera récompensée par de nombreux prix.

Il connaît son premier émoi sexuel à 12 ans en écoutant uriner une jeune nurse. La puberté est une période de conflit intérieur, durant laquelle sa dévotion intense pour la Vierge Marie est mise à mal par la fréquentation des prostituées.

En 1898, il renonce à son projet de rentrer dans les ordres.

A University College, il étudie les lettres anglaises, françaises et italiennes. Il lit Cavalcanti, Dante, d'Annunzio, Giordano Bruno et Henrik Ibsen.

En 1900, Ibsen le remercie pour son compte rendu de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, publié dans *The Fortnightly Review*.

Un an plus tard, il rédige son pamphlet *Le triomphe de la canaille* contre le Théâtre National Irlandais fondé par Georges Moore et William Butler Yeats.

En 1902, il perd son frère Georges auquel il était très attaché.

La même année, il part à Paris pour suivre des études de médecine, mais renonce finalement et revient à Dublin. Il récidive l'année suivante, mais subsiste difficilement. Il lit quand même Saint Thomas et Aristote dans les bibliothèques parisiennes. La mort de sa mère l'oblige à rentrer.

En 1904, Il envisage d'écrire *Stephen le héros* en partant de *Portrait de l'artiste*, texte refusé par la revue *Dana*.

Le 10 juin 1904, il rencontre Nora Barnacle. Que s'est-il passé le 16 juin pour que cette date devienne celle de l'action d'*Ulysse* ?

Il compose des poèmes, écrit *le Saint Office*, satire en vers des milieux littéraires dublinois, et prend des leçons de chant.

A la fin de l'année, il quitte Dublin avec Nora pour Zurich, où l'attend en principe un poste d'enseignant, mais d'où il sera dirigé vers Trieste, puis Pola.

Naissance de son fils Giorgio en juillet 1905. Le couple n'est pas marié et Joyce refuse que Giorgio soit baptisé. Son frère Stanislaus les aide financièrement.

En 1906, l'éditeur Grand Richards refuse le texte de *Dublinois* qu'il juge trop immoral. Départ pour Rome, où Joyce travaillera dans une banque.

1907 voit la parution du recueil de poèmes *Musique de chambre* et la naissance de Lucia. Il commence à souffrir des yeux.

En 1909, il fait deux séjours à Dublin, le premier pour présenter Giorgio à son père, le second pour ouvrir les premières salles de cinéma de Dublin. Loin de Nora, il entretient avec elle une correspondance érotique très crue et scatologique. Il signe avec l'éditeur Maunsel un contrat pour l'édition de *Dublinois* : c'est le début d'interminables démêlés qui n'aboutiront à rien.

En 1913, W.B. Yeats le met en contact avec le poète américain Ezra Pound qui le recommande à la revue *The Egoist*. Il travaille à la réécriture de *Portrait de l'artiste en jeune homme* et connaît une aventure sentimentale qui aboutira à la rédaction de *Giacomo Joyce*.

1914 est l'année de tous les miracles : *Dublinois* est enfin publié par Grand Richards, *Portrait de l'artiste en jeune homme* paraît dans *The Egoist*, et Joyce commence *Les exilés* et *Ulysse*.

Il se réfugie à Zurich à cause de la guerre.

En 1917, il commence à recevoir l'appui matériel et moral d'Harriet Shaw Weaver, qui ne se démentira jamais. Il subit une première attaque de glaucome et sa première opération des yeux.

En 1918, Edith Rockefeller McCormick envisage de subventionner Joyce s'il accepte de se faire psychanalyser par Jung, ce qu'il refuse. Brève intrigue amoureuse avec la jeune Martha Fleishmann.

En 1919, sa pièce *Les exilés* scandalise public et critiques à Munich.

Parti pour l'Irlande, Joyce s'arrête à Paris, où il restera 20 ans. Il fait la connaissance des libraires Sylvia Beach et Adrienne Monnier, et de Valérie Larbaud, qui, l'année suivante, donne des conférences sur *Ulysse*.

Publication en France d'*Ulysse* le 2 février 1922 grâce à Sylvia Beach. Quelques jours auparavant, un homme l'accoste dans un jardin public pour lui dire qu'il est un écrivain exécrationnel. Cet événement est peut-être à l'origine de *Finnegans Wake*, dont il écrit les premières pages le 10 mars 1923.

Les années suivantes voient avancer la traduction française d'*Ulysse* par Auguste Morel, Stuart Gilbert, Valérie Larbaud et Joyce lui-même, et la publication de fragments de *Finnegans Wake*, sous le nom de *Work in Progress*. Il publie aussi en 1927 un recueil de poèmes : *Pomes Penyeach*.

Au cours d'un séjour en Grande-Bretagne, et pour des raisons administratives, James Joyce et Nora Barnacle se marient le 4 juillet 1931, à la mairie seulement.

Le décès de son père John Stanislaus Joyce et la naissance d'un petit fils, Stephen James Joyce, sont l'occasion du poème *Ecce Puer*.

Sa fille Lucia commence à souffrir de sérieux troubles nerveux. Elle sera analysée par Jung, puis internée en asile psychiatrique.

La justice américaine lève l'accusation de pornographie sur *Ulysse*.

Fin de la rédaction de *Finnegans Wake* le 13 novembre 1938 et publication à Londres en mai 1939.

Il passe l'année 1940 à Saint Gérard-le-Puy, dans l'Allier, puis doit quitter la France pour la Suisse en décembre.

C'est là qu'il meurt brusquement, d'un ulcère perforé du duodénum, le 13 janvier 1941.

James Joyce est enterré au cimetière de Flutern, à Zurich. Nora observa "qu'il doit aimer le cimetière où il est. C'est tout près du zoo, et l'on entend rugir les lions."



Pour de plus amples informations sur la vie de James Joyce :

James Joyce - Richard Ellmann – Gallimard – coll. TEL - 2 vol. - 1985 : l'ouvrage biographique de référence, une véritable somme qui se lit comme un roman.

Nora - Brenda Maddox - Albin Michel - 1990 : non seulement une biographie très émouvante sur celle qui fut le modèle de Molly Bloom et Anna Livia Plurabelle, mais aussi une analyse sur la place de la féminité dans l'œuvre de Joyce. Hollywood en a tiré un film, inédit en France, disponible en DVD, consacré aux premières années du couple et assez touchant.

Nora : A Love Story of Nora and James Joyce - Nuala O'Connor - Harper Perennial – 2021 : un roman sympathique sur deux caractères aussi peu conventionnels l'un que l'autre.

Lettres à Nora - James Joyce - Payot & Rivages – 2012 : contient les fameuses lettres de 1909, d'un érotisme cloacal auxquelles Nora aurait répondu avec la même liberté mais, hélas, ses lettres à elles ont disparu.

Les heures de James Joyce – Jacques Mercanton – L'Âge d'Homme – 1967 – rééd. dans *Écrits sur James Joyce* – L'Aire bleue - 2002 : le témoignage émouvant d'un jeune homme qui se lia d'amitié avec James Joyce dans les dernières années de sa vie, tandis qu'il écrivait son *work in progress* dans l'indifférence générale.

Stèle pour James Joyce - Louis Gillet - Pocket - 2010 : quelques articles sur les romans de Joyce (un très critique envers *Ulysse*, "gaieté de cordelier en rupture de sacristie" (!), et deux dithyrambiques sur *Finnegan's Wake* [sic]) et des souvenirs attendris sur l'auteur : "il n'arrive pas à dissimuler le sentiment de vide, l'angoisse du néant, de l'inutilité de tout, qui le rend de plus en plus morose, *of more and more morosity*, et qui résulte de son système de l'univers. Tout se répète. Dieu radote. Tout est toujours à recommencer. *And all that has been done has yet to be done and done again*. Ou encore dans une formule plus saisissante : *The same renew*. Rien de plus lugubre que le glas de cette petite phrase. Rien de nouveau sous le soleil et tout est vanité".

James Joyce and the Burden of Disease – Kathleen Ferris - University Press of Kentucky - 1995 : une thèse passionnante qui bouleverse profondément l'image de Joyce imposée par Ellmann. Kathleen Ferris démontre que Joyce contracta la syphilis en 1904 en fréquentant les prostituées, puis culpabilisa de l'avoir transmis à sa compagne et à leur fille. Son œuvre exprimerait cette culpabilité et une recherche de rédemption, sa foi catholique restant bien plus prégnante qu'on a voulu l'admettre. L'humour lui aurait permis de tourner en dérision les effets neurophysiologiques de la maladie (problèmes digestifs, oculaires et articulaires, incontinence, impuissance). La masse des preuves puisées aussi bien dans les ouvrages de Joyce que dans sa correspondance oblige à repenser complètement les motivations profondes de son œuvre.

Humour – Frédéric Pajak avec Yves Tenret – PUF – 2001 : une biographie illustrée qui insiste sur l'intérêt de Joyce pour les petites gens et la vie quotidienne.

James Joyce, a passionate exile – John Mc Court – Thomas Dunne Book – St Martin's Press – 1999 : une biographie accompagnée de photographies et d'illustrations.

Entretiens avec James Joyce – Arthur Power – Belfond – 1979.

Bibliographie

Finnegans Wake – James Joyce – Faber and Faber - 1939

A shorter Finnegans Wake – James Joyce – Anthony Burgess – Faber and Faber – 1965 : de longs extraits entrecoupés de commentaires et précédés d'une introduction correcte, par l'auteur d'*Orange mécanique*.

Finnegans Wake – James Joyce – trad. Philippe Lavergne – Gallimard – du monde entier – 1982 : l'unique traduction complète publiée en français. Elle a bien des mérites mais présente tout de même de grosses lacunes : trop traduite, elle pâtit du manque de néologismes et d'allitérations qui font le charme du roman.

Veillée Pinouilles - Je m Joice - trad. Halphé Mihcel (<https://sites.google.com/site/finicoincequoique/>) : enfin une traduction complète qui respecte la musicalité et la truculence de l'œuvre. Le plaisir de la lecture, l'humour et l'émotion sont au rendez-vous. Encore uniquement disponible sur internet, cette traduction a demandé dix années de travail à son auteur qui continue à la peaufiner. Elle est accompagnée d'une introduction à laquelle je n'adhère pas du tout car elle sème la confusion sur la démarche de Joyce. Mais l'essentiel est qu'une belle traduction existe enfin et révèle pleinement en français la truculence de l'écriture, sans en trahir le plus important, la vocalisation, la mise en bouche, l'em-bouche-ure.

Finnegans Wake – James Joyce – Fragments adaptés par André du Bouchet – Introduction de Michel Butor – suivis de *Anna Livia Plurabelle* – Gallimard – du monde entier – 1962 : quelques fragments dans une traduction musicale, colorée, rythmée, mais où le sens se dilue.

L'Infini n°49/50 – Gallimard – printemps 1995 : excellente traduction de quelques pages du dernier chapitre, par Philippe Sollers et Stephen Heath.

Les Poèmes du Wake & commentaires - Philippe Blanchon - La Nerthe - 2014 : traductions des chansons et poèmes du roman, encadrées d'une préface et d'une postface.

Brouillons d'un baiser. Premiers pas vers Finnegans Wake - Présenté par Daniel Ferrer - Trad. de l'anglais et préface de Marie Darrieussecq - Gallimard - 2014 : "Avec la découverte récente de quelques pages de brouillons égarées, c'est le chaînon manquant entre *Ulysse* et *Finnegans Wake* qui a été mis au jour."

The James Joyce AudioCollection – HarperCollins AudioBooks : cassette audio avec des extraits d'*Ulysse* et *Finnegans Wake* lus par James Joyce et Cyril Cusack. A écouter surtout pour la lecture attendrissante des dernières pages d'*Anna Livia Plurabelle* par son auteur.



Our exagmination round his factification for incamination of Work in Progress – New Direction Paperbook – 1929, rééd. 1972 : le premier recueil d'études pour défendre ce qui ne s'appelait pas encore *Finnegans Wake*, par une douzaine d'apôtres dont Eugène Jolas et Samuel Beckett. Evidemment, cela a considérablement vieilli.

A Skeleton Key to Finnegans Wake – Joseph Campbell et Henry Morton Robinson – New World Library – 1944, rééd. 1961, 2005 : une paraphrase claire du roman, pour suivre le fil de l'intrigue. Un livre qui commence à dater sérieusement. Beaucoup de manques et d'erreurs (ainsi la page *Tunc* du *Livre de Kells* qui illustre la couverture n'est pas celle à laquelle Joyce fait fréquemment allusion). L'introduction présente l'interprétation syncrétiste que privilégie l'exégèse anglo-saxonne, en général totalement sourde à la dimension catholique du roman : "*What, finally, is Finnegans Wake all about ? Stripping away its accidental features, the book may be said to be all compact of mutually supplementary antagonisms : male-and-female, age-and-youth, life-and-death, love-and-hate, these, by their attraction, conflicts, and repulsions, supply polar energies that spin the universe. Wherever Joyce looks in history or human life, he discovers the operation of these basic polarities. [...] James Joyce presents, develops, amplifies, and recondenses nothing more nor less than the eternal dynamic implicit in birth, conflict, death, and resurrection.*" Bref, le roman est une ode à la nature cyclique. Rien sur le "mishe mishe" qui le traverse et ressuscite. L'université américaine, forcément protestante, tient ALP pour tout et HCE pour rien !

A Guide through Finnegans Wake - Edmund Lloyd Epstein – University of Florida – 2009 : même type d'ouvrage que ci-dessus mais plus récent et plus riche. Facile d'accès, bien écrit et pertinent, il est certainement le meilleur guide actuellement. En demeurant dans la lecture anglo-saxonne habituelle, Epstein est clair, pointilleux, et laisse l'interprétation ouverte.

A Reader's Guide to Finnegans Wake - W.Y. Tindall – Thames and Hudson - 1969 : une bonne introduction aux thèmes et personnages du roman, suivie d'un résumé chapitre par chapitre. Même s'il a un peu vieilli, cet ouvrage reste un bon guide pour accompagner une première lecture.

Finnegans Wake, a plot summary – John Gordon – Syracuse University Press – 1986 : même type d'ouvrage que ci-dessus mais proposant une interprétation plus personnelle : Gordon considère que le rêve se nourrit des associations d'idées que le dormeur fait avec les éléments de sa chambre : robinet qui fuit, pot de chambre, vêtements sales, image sur le mur, les quatre montants du lit, et jusqu'au papier peint saumon !

Joyce-again's Wake - An analysis of Finnegans Wake - Bernard Benstock - University of Washington Press - 1965 : une introduction sérieuse, dans le ton des autres études anglo-saxonnes ci-dessus.

A Conceptual Guide to Finnegans Wake – Michael Begnal et Fritz Senn – Pennsylvania State University Press – 1974 : un ouvrage collectif dans lequel les différents contributeurs analysent un chapitre du roman pour développer leurs points de vue, c'est-à-dire celui de l'université américaine.

A Word in your Ear – How and why to Read James Joyce's Finnegans Wake – Eric Rosenbloom – 2005 : sympathique petite introduction, assez riche et très agréable à lire.

Annotations to Finnegans Wake – Roland McHugh – Routledge et Kegan Paul – 1980 : traduction de tous les mots étrangers, et relevé de toutes les citations du roman, page par page (!). Colossal, forcément incomplet, mais indispensable, moins pour accompagner la lecture que pour étudier un passage précis.

Second Census to Finnegans Wake – Adaline Glasheen - Nothwerstern University Press - 1963 : propose une notice pour tous les noms propres du roman, avec parfois des tentatives d'interprétation, et un résumé du roman très personnel. Il existe un *Third Census* plus complet.

The Books at the Wake - James S. Atherton - Faber and Faber - 1959 : une analyse des allusions littéraires dans *Finnegans Wake*, avec des études des œuvres les plus utilisées, et une liste des auteurs cités.

Structure and motif in Finnegans Wake - Clive Hart - Northwestern University Press – 1962 : analyse de la structure viconienne, de l'importance du cercle et de la croix, de la récurrence de la phrase de Quinet et de la lettre. Un ouvrage important en son temps, mais aujourd'hui dépassé.

The Sigla of Finnegans Wake - Roland McHugh - Edward Arnold - 1976 : , Δ & Cie, sans surprise.

The Finnegans Wake Experience - Roland McHugh - Irish Academic Press - 1981 : l'auteur raconte sa découverte du *Wake* et puis c'est tout !

Narrative Design in Finnegans Wake, the Wake Lock Picked - Harry Burrell - The University Press of Florida - 1996 : cet ouvrage facile défend la thèse sous-jacente de la lecture universitaire anglo-saxonne : Joyce aurait tenté de réécrire la *Bible* pour remplacer Yahvé, autoritaire et cruel, par une douce "Déesse Mère qui déjoue la mort par le sexe et la procréation".

Eternal Geometer - The sexual experience of Finnegans Wake - Margaret C. Solomon - Southern Illinois University Press - 1969 : sexuel ??? Il s'agit en fait d'une analyse de quelques passages. Le titre laisse présager un sujet passionnant mais l'ouvrage n'aborde quasiment pas la question. Très décevant.

Joyce's Book of the Dark – John Bishop – The University of Wisconsin Press – 1986 : un travail très riche défendant la thèse que l'écriture de *Finnegans Wake* retranscrit le langage de la nuit. Plusieurs thèmes sont analysés en profondeur : la religion égyptienne, les systèmes oculaire et auditif, la philosophie de Vico, les perce-oreilles, etc. Figurent également des cartes de l'Irlande et de l'Europe détaillant les villes, fleuves et montagnes cités dans le roman, et les analogies avec le corps de Finnegan.

The Sympathetic Alien : James Joyce and Catholicism – J. Mitchell Morse - New York University Press - 1959 : quasiment rien sur la théologie. En fait, une étude pour dire que Joyce appartiendrait à la famille des penseurs catholiques les plus réformistes (Duns Scot, Guillaume d'Ockham) qui permirent l'apparition du protestantisme. Il peut donc être considéré comme protestant ! Ben voyons !

James Joyce's Pauline Vision – Robert Boyle, S.J. - Southern Illinois University Press – 1978 : le premier ouvrage consacré à la place de la théologie catholique dans l'œuvre de Joyce, soulignant également la proximité avec Shakespeare, les Jésuites et Hopkins. Plutôt confus, il s'avère assez décevant.

Joyce's Catholic Comedy of Language – Beryl Schlossman - The University of Wisconsin Press –1985 : à contre-courant de l'exégèse anglo-saxonne traditionnelle, Beryl Schlossman analyse *Finnegans Wake* à la lumière de la théologie et de la liturgie catholiques, pour y lire une odyssée du Verbe. Loin d'adhérer à l'Eglise comme institution, Joyce se pose comme le seul véritable catholique. Cette thèse s'inspire des analyses de Philippe Sollers et Jean-Louis Houdebine.

Help My Unbelief : James Joyce and Religion – Geert Lernout – Continuum Publishing Corporation – 2010 : Joyce jeune homme aurait quitté l'Église pour rejoindre les rangs des libres penseurs, et se serait donc totalement et définitivement détourné du catholicisme. L'auteur, athée, veut un Joyce athée !

James Joyce's Catholic Categories – Fr. Colum Power – Wiseblood Originals – 2016 : Joyce n'aurait rejeté que l'Église irlandaise mais serait resté profondément catholique, anti-moderniste et croyant. L'auteur, jésuite, veut un Joyce jésuite ! Cela dit, c'est vraiment l'un des livres les plus intéressants que j'ai pu lire sur ce thème. Hélas, *Finnegans Wake* est quasiment oublié et les analogies entre les personnages de Joyce et la Trinité ne sont même pas soupçonnées.

James Joyce and Catholicism : The Apostate's Wake – Dr Chrissie Van Mierlo – Bloomsbury Academic – 2017 : survol superficiel de la question. Très décevant.

Comic Faith - The Great Tradition from Austen to Joyce - Robert M. Polhemus - The University of Chicago Press - 1980 : des études sur les œuvres d'Austen, Peacock, Dickens, Thackeray, Trollope, Meredith, Carroll et Joyce, qui seraient unies par une même Foi Comique, mêlant rire et compassion, dérision et sacré : "*a tacit belief that the world is both funny and potentially good ; pattern of expressing or finding religious impulse, motive, and meaning in the forms of comedy ; and an implicit assumption that a basis for believing in the value of life can be found in the fact of comic expression itself.*" L'étude sur Jane Austen m'a révélé la profondeur de son ironie. Celle sur Joyce porte essentiellement sur le chapitre 7 de *Finnegans Wake*, consacré à Shem : "*James Joyce is a comic writer who fully intends his comedy to function as religion. In Ulysses and in Finnegans Wake he tries to adapt the religious impulses of humanity and the urge for sacred vocation that he felt within himself to the secular, profane, matter-of-fact world. [...] Comedy, for Joyce, becomes a new gospel. He expressly rejected the priesthood of the Roman Catholic Church to become "a priest of eternal imagination", but that imagination is emphatically comic. To him, the sacred is ridiculous, the ridiculous sacred, and both are inseparable. [...] Joyce wants his comic art to be a new catholicism, one that gets rid of the supernatural, hierarchical, and solemn clatrap of the Church. He tries, in Finnegans Wake, to create a comic Bible. That book offers, in its joking, punning way, knowledge and understanding of all things first to last, promise of aggregate immortality, reconciliation to personal fate, and the experience of holy mystery. It seeks to represent the blending of the particular and the universal, that is, the connections and union between any individual and the rest of humanity, history, and nature. It presents a miraculous sense of humor that can transform, mock, and consecrate almost anything. To Joyce, shit is as sacred as Scripture : according to the Wake, each is ineluctably linked to the other, each is ridiculous, and each is deserving of reverence.*"

Let me be Los, Codebook for Finnegans Wake - Frances Phipps - Station Hill Press - 1985 : relevé des analogies avec la mythologie solaire égyptienne d'une part, et l'œuvre de William Blake d'autre part. Illustré et parfois instructif.

Alchemy and Finnegans Wake – Barbara DiBernard – State University of New York Press – 1980 : ouvrage qui fait le tour de la question mais ne voit pas plus loin. Or le rire de *Finnegans Wake* se moque bien de tous les mythes de régénération.

Joyce's Finnegans Wake : The Curse of Kabbalah – John P. Anderson – Universal Publishers – 2008 : "*Joyce's approach to resurrection is individual realization*". A partir d'une lecture gnostique de la *Cabale*, John Anderson développe une thèse très originale mais qui n'emporte pas l'adhésion (en tout cas pas la mienne).

Night Joyce of a Thousand Tiers - Petr Skrabànek – edited by Louis Armand et Ondřej Pilny –2002 : heureuse surprise que ce petit recueil de courts articles réjouissants d'un universitaire dublinois d'origine tchécoslovaque. Sans la moindre pédanterie, mais avec tendresse et beaucoup d'humour, Petr Skrabànek développe une multitude de réflexions pertinentes sur de nombreux mots-valises, sur les vocabulaires slave et russe utilisés par Joyce, et s'amuse beaucoup de l'obscénité du texte, "chamberpot music".

Joyce's Grand Operoar. Opera in Finnegans Wake – Matthew J.C. Hodgart et Ruth Bauerle – University of Illinois Press – 1997 : une étude sur la place de l'opéra dans l'œuvre de Joyce, suivie d'une liste impressionnante de toutes les allusions probables à des œuvres lyriques. Travail colossal, difficilement utilisable pendant la lecture du roman.

Scandinavian elements of Finnegans Wake - Dounia Bunis Christiani - Northwestern University Press - 1965 : une étude sur la place des cultures danoises et normandes et sur l'influence d'Ibsen, suivie d'une liste de tous les termes scandinaves dans le roman.

The Role of Thunder in Finnegans Wake – Eric McLuhan – University of Toronto Press – 1997 : McLuhan décrypte chacun des 10 mots de 100 lettres, en étudiant le passage, voire le chapitre entier où il est inséré, puis tous les mots possibles qu'il contient dans toutes les langues ! Le jeu en vaut la chandelle puisqu'il renouvelle la lecture du roman : le premier coup de tonnerre marque le passage du paléolithique au néolithique avec l'apparition du langage. L'épisode de la Prankquean illustre le "royal divorce" entre la vue et l'ouïe lorsque l'écriture remplace la tradition orale. Le livre favorise le savoir et le développement technique qui aboutit à l'imprimerie (le 5ème coup de tonnerre), la radio (le 7ème), le cinéma parlant (le 8ème), la machine (le 9ème) et enfin la télévision (le dernier). Alors que la radio (qu'appréciait Joyce) impliquait un retour de la primauté de l'ouïe sur la vue, la télévision (dont Joyce pressent l'importance) marque la victoire finale de la vue.

Dreamscheme - Narrative and Voice in Finnegans Wake - Michael H. Begnal - Syracuse University Press - 1988 : une analyse des divers types de narration dans *Finnegans Wake* : qui parle ?

On the Void of to Be, Incoherence and Trope in Finnegans Wake – Susan Shaw Sailer – The University of Michigan Press – 1993 : une étude sur le fonctionnement du langage joycien, qui en passe par les *french doctors* Kristeva, Derrida, Lacan, et même Deleuze et Guattari. Du travail universitaire accessible.

Provections to Gyre : A Rhetorical Reading of James Joyce's Finnegans Wake - B. Lee Ligon-Borden - Hulden Publications - 2014 : une thèse intéressante écrite par une prêtresse anglicane américaine : Joyce reprendrait régulièrement les mêmes thèmes, les mêmes motifs, à l'intérieur de chaque livre puis d'un livre à l'autre, en dessinant une spirale : chaque répétition s'enrichit de nouvelles significations ou saute à un niveau de lecture supérieur. L'œuvre de Joyce n'est pas une succession d'ouvrages indépendants les uns des autres, mais forme un tout cohérent et évolutif.

Shakespeare and Joyce : A Study of Finnegans Wake – Vincent John Cheng - Pennsylvania State University Press - 1990 : une analyse et une liste de toutes les allusions à des personnages et des thèmes de l'auteur que Joyce admirait le plus et voulait égaler, "le plus grand créateur après Dieu". Frustrant parce qu'il n'étudie pas le nœud "théologophilologique" que symbolise Shakespeare dans l'œuvre de Joyce.

The "Wake" in transit – David Hayman – Cornell University Press – 1990 : le développement de *Finnegans Wake* d'après les carnets de Joyce. Intéressant pour suivre la genèse de l'œuvre et de ses principaux thèmes (ainsi la place primordiale du mythe de Tristan et Iseult).

James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots – Victor-Lévy Beaulieu – éditions trois pistoles – 2006 : énorme volume (1000 pages) associant bizarrement la biographie de Joyce et l'autobiographie de Beaulieu, l'histoire de l'Irlande et celle du Québec. Au final : rien de plus qu'une introduction, qui s'étend particulièrement sur les sagas irlandaises.

James Joyce and the Revolution of the Word – Colin MacCabe – Palgrave Macmillan – 1978 – seconde édition 2002 : travail universitaire marqué par la *french theory*, Barthes, Derrida, Kristeva.

Joysprick – Anthony Burgess – Andre Deutsch – 1973 : une étude, correcte mais sans plus, de l'œuvre de Joyce par un romancier catholique passionné par son sujet mais qui n'insiste pas, hélas, sur sa dimension catholique.

Finnegans What ? Finnegans Wake – A guide by an idiot – Lucie Brazier – independantly published – 2019 : un résumé loufoque d'une première lecture totalement candide. Rien à en tirer, mais c'est vite lu et assez rigolo !

Joyce's waking Women – Sheldon Brivic - The University of Wisconsin Press –1995 : thèse universitaire sur Joyce et les femmes, la féminité, le féminisme, etc.

Joyce et Mallarmé – David Hayman – Lettres modernes – 1950 : un rapprochement pertinent.

A "Finnegans Wake" Lextionary : Let James Joyce Jazz Up Your Voca(l)bulary - Bill Cole Cliett - CreateSpace - 2011 : un dictionnaire de 800 mots-valises avec des interprétations simplettes mais amusantes.

In the Wake of the Wake – édité par David Hayman et Elliott Anderson - The University of Wisconsin Press – 1978 : un recueil d'articles et de textes sur les héritiers littéraires de Joyce.

Obscénité et Théologie - Philippe Sollers et Jean-Louis Houdebine - Tel Quel n°83 - Seuil (repris dans *Discours Parfait* – Philippe Sollers - Gallimard - 2010) : les sources bibliques et la théologie catholique dans l'œuvre de Joyce. Une analyse lumineuse en contradiction avec l'approche universitaire anglo-saxonne. L'apport à l'exégèse joycienne du duo Sollers-Houdebine est absolument incontournable mais systématiquement passée sous silence. Ce qu'ils disent serait-il inaudible pour l'Université ?... D'autres articles passionnants de Jean-Louis Houdebine sur Joyce figurent aux sommaires des n° 81, 89 et 94 de Tel Quel (Seuil - repris dans son remarquable *Excès de langage* chez Denoël) et des n°70 et 91 de L'Infini (Gallimard).

Ambivalence - Stephen Heath - in Tel Quel n°50 et 51 - Seuil.

Poétique n°26 : entièrement consacré à *Finnegans Wake*. Surtout pour la contribution d'Hélène Cixous intitulée "La Missexualité. Où jouis-je ?".

Le Séminaire XXIII : le Sinthome, - Jacques Lacan - Seuil - 2005 : si j'ai bien compris le peu que j'en ai compris, Joyce écrit pour se faire un nom, à cause d'une carence de père. Il serait donc contraint de "soutenir le père pour qu'il subsiste." Au nœud borroméen du psychisme, la trinité Réel-Imaginaire-Symbolique, Joyce le pervers rajouterait un quatrième terme : le sinthôme, parce que "perversion ne veut dire que version vers le père et qu'en somme le père est un symptôme ou un saint homme comme vous le voudrez." Les curieux qui veulent comprendre ce que "le sinthome a d'Aquin" (sic !) peuvent également lire *Joyce avec Lacan* de Jacques Aubert chez Navarin (je ne l'ai jamais lu), ou *Les noms de Joyce, sur une lecture de Lacan* de Robert Harari, chez l'Harmattan (je n'en ai rigoureusement pas compris une seule ligne !), ou *Lacan lecteur de Joyce* de Colette Soler (rien compris non plus !). Nicolas Segond m'indique un article de Françoise Gorog intitulé "Joyce le Prudent" dans *La Cause Freudienne* n°23. Voir aussi *En-Je lacanien* n°23 (pas lu) ou le n°27 de *La célibataire*, consacré à "une journée entière avec James Joyce".



Quelques ouvrages qui ont inspiré mon interprétation :

Histoire de l'Irlande – René Fréchet – PUF – coll. Que Sais-Je ? - 1996

Le christianisme celtique et ses survivances populaires – Jean Markale – Imago – 1983

Le rire de Rome – Philippe Sollers – Gallimard – coll. L'Infini – 1992 : entretiens jubilatoires avec Frans de Haes sur la littérature et la théologie. Si un auteur a su lire *Finnegans Wake* et s'en inspirer, c'est bien Philippe Sollers, surtout dans ses romans *Lois, H, Paradis, Paradis II, Femmes*.

Le féminin et le sacré – Julia Kristeva et Catherine Clément – Stock – 1998 : un débat sur l'essence de la féminité : pour Clément un merveilleux continent refoulé par la violence patriarcale ; pour Kristeva, un subtil décalage à l'intérieur de l'ordre symbolique. Je n'ai fait qu'une trop rapide allusion, à propos de Shem et Shaun, à l'opposition sémiotique-symbolique découverte par Julia Kristeva (in *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle. Lautréamont et Mallarmé* - Seuil - Points essais - 1985), or *Finnegans Wake* est la meilleure illustration de cette "sémiotisation du symbolique" qui caractérise la poésie d'avant-garde.

Les mystères de la trinité – Dany-Robert Dufour – Gallimard – NRF Bibliothèque des Sciences Humaines – 1990 : il ne s'agit pas d'un ouvrage de théologie mais bien de philosophie, une étude sur les pensées unaire, binaire et trinitaire. Précis et passionnant, comme tous les ouvrages de cet auteur.

Des choses cachées depuis la fondation du monde – René Girard – Grasset – 1978 : un condensé des thèses essentielles de Girard sur la rivalité mimétique et le sacrifice fondateur de la culture.

L'homme, le monde sensible et le péché dans la philosophie de Jean Scot Erigène - Avital Wohlman - Librairie philosophique J. Vrin – 1987 : une introduction très claire à la pensée de l'Erigène, dont l'influence sur *Finnegans Wake* me semble plus qu'évidente et essentielle, quoique rarement relevée. A compléter avec les études de Jean Trouillard : *Jean Scot Erigène* - ed. Hermann – 2014.

L'invention de Jésus – Bernard Dubourg - Gallimard – coll. L'Infini – 2 tomes – 1987 et 1989 : l'élaboration midrashique des *Evangiles* et des *Epîtres*, génialement démontrée par Dubourg et complètement passée sous silence. Le midrash est une forme d'exégèse biblique qui produit des récits par gématrie et saturation de sens (un personnage récapitule en lui plusieurs personnages de textes antérieurs), sur plusieurs niveaux de lecture. Les sectes proto-chrétiennes développaient ces récits pour illustrer la conjonction souhaitable entre l'homme et le Vivant, YHWH. La vie quotidienne est assimilée à la mort, la vraie vie (la Résurrection) étant la présence en soi de l'unique Vivant. Ces textes, traduits en grecs, probablement revus et corrigés par la suite, seraient devenus les *Evangiles*. Par comparaison, *Ulysse* et *Finnegans Wake* apparaissent comme des midrashims de toute la bibliothèque ! Complétant la thèse de Dubourg, Sandrick Le Maguer fait d'ailleurs allusion à Joyce en intitulant son étude sur Marie : *Portrait d'Israël en jeune fille* (Gallimard – L'Infini -2008).

Lacan et le christianisme – Jean-Daniel Causse – Campagne première – 2018 : lumineuse explication du nœud trinitaire repensé par Lacan, où le Père n'est pas toute-puissance mais au contraire manque-à-être ; ni Dieu un bouche-trou pour combler l'inconnaissable mais une incomplétude (tsimtsoum ou kénose) qui ouvre au langage ; ni la vérité un savoir fondé sur l'imaginaire mais une épreuve de l'incarnation du non-savoir.

Voir et entendre : critique de la perception imaginative – Santiago Espinosa – Encre Marine – 2016 : livre génial d'un philosophe passionnant, disciple de Clément Rosset. Alors que la métaphysique occidentale s'est mise sous la tutelle de la vue, de l'image et de l'interprétation par représentations, l'écoute saisit la présence du monde dans son devenir, ne signifiant rien, comme la musique. L'écoute se présente ainsi à la fois comme intuition et réjouissance du réel.

Morceaux choisis

solve and salve life's robulous rebus

ears, eyes of the darkness

Countlessness of lifestories have netherfallen by this plage, flick as flowflakes, litters from aloft, like a waast wizzard all of whirlworlds. Now are all tombed to the mound, isges to isges, erde from erde. Pride, O pride, thy prize !

They lived und laughed ant loved end left. Forsin.

Let the centuple celves of my egourge [...] by the coincidance of the contraries reamalgamerge in that indentity of undiscernibles.

Tis optophone which ontophone

Paradigm maymay rererise in eren.

And roll away the reel world, the reel world, the reel world.

In the name of Annah the Allmaziful, the Everliving, the Bringer of Plurabilities, haloed be her eve, her singtime sung, her rill be run, unhemmed as it is uneven !

It was folded with cunning, sealed with crime, uptied by a harlot, undone by a child. It was life but was it fair ? It was free but was it art ?

Putting Allspace in a Notshall.

a nogger among the blankards of this dastard century, you have become of twosome twiminds forenenst gods, hidden and discovered, nay, condemned fool, anarch, egoarch, hiresiarch, you have reared your disunited kingdom on the vacuum of your own most intensely doubtful soul.

Are we speachin d'anglas landadge or are you sprakin sea Djoytsch ?

for here the ruah of Ecclesiastes of Hippo outpuffs the writress of Havvah-ban-Annah

My unchanging Word is sacred. The Word is my Wife, to expose and expound, to vend and to velnerate, and may the curlews crown our nuptias ! Till Breath us depart ! Wamen.

The mouth that tells not will ever attract the unthinking tongue and so long as the obseen draws theirs which hear not so long till allearth's dumbnation shall the blind lead the deaf.

If violence to life, limb and chattels, often as not, has been the expression, direct or through an agent male, of womanhid offended, (ah ! ah !)

It darkles, (tinct, tint) all this our funnaminal world. Yon marshpond by ruodmark verge is visited by the tide. Alvemmarea ! We are circumveiloped by obscuritads.

Tys Elvenland ! Teems of times and happy returns. The seim anew. Ordovico or viricordo. Anna was, Livia is, Plurabelle's to be.

Ho, talk save us !

Prehausteric man and his pursuit of panhysteric woman.

Life, he himself said once, [...] is a wake, livit or kriket, and on the bunk of our breadwinning lies the cropse of our seedfather, a phrase which the establisher of the world by law might pretinately write across the chestfront of all manorwomanborn.

When we will conjugate together toloseher tomaster tomiss while morrow fans amare hour, verbe de vie and verve to vie

Sink deep or touch not the Cartesian spring. [...] you make me a reborn of the cards. [...] singing glory allaloserem, cog it out, here goes a sum.

Fidaris will find where the Doubt arises like Nieman from Nirgends fund the Nihil.

Art thou gainous sense uncompetite ! Limited.

The thorn tree of sheol might ramify up his Sheofon to the lux.

In the Nichtian glossary [...] this is nat language at any sinse of the world.

O'Neill saw Queen Molly's pants.

In the buginning is the woid, in the muddle is the sounddance and thereinofter you're in the unbewised again, vund vulsyvolsy.

Love my label like myself

God es Ei ? Housefather calls entthreateningly.

The phaynix rose a sun before Erebia sank his smother ! Shoot up on that, bright Bennu bird ! Va faotre ! Eftsoon so too will our own sphoenix spark spirt his spyre and sunward stride the rampante flambe.

On the sourdsite we have the Moskiosk Djinpalast with its twin adjacencies, the bathouse and the bazaar, allallahallah, and on the sponthesite it is the alcovan and the rosegarden, boony noughty, all puraputhry.

In the beginning was the gest he joustly says, for the end is with woman, flesh-without-word, while the man to be is in a worse case after than before since she on the supine satisfies the verg to him ! Tough tough, tootological. Thou the first person shingeller.

guide them through the labyrinth of their samilikes and the alteregoases of their pseudoselves, hedge them bothways from all roamers whose names are ligious

all too many much illusiones through photoprismic velamina of hueful panepiphanal world spectacurum of Lord Joss, the of which zoantholitic furniture, from mineral through vegetal to animal, not appear to full up together fallen man than under but one photoreflexion of the several iridals gradationes of solar light

when style, stink and stigmataphoron are of one sum in the same person

the firethere the sun in his halo cast. Onmen.

In the name of the former and of the latter and of their holocaust. Allmen.

Father Times and Mother Spacies

The child we all love to place our hope in for ever

It's something fails us. First we feel. Then we fall.

A way a lone a last a loved a long the

rivière, past Eve and Adam's, de bande de berge en bord de baie, nous ramène par commodius vicus de recirculation à Howth Castle et ses Environs.

Sir Tristram, violeur d'amores, pardessus la courte mer, n'était paquencore réarrivé d'Armorique du Nord sur cette rugue côte d'Europe Mineure pour wiederbattre sa péniseulette guerre : ni les rochers de topsawyer près l'effluve Oconee ne s'étaient exagérés eux-autres vers les gorgées du Comté de Laurens pendant qu'ils allaient dublant leurs mombres tout le temps : ni évoix d'un éfeu n'avait déjà sousbénire mishe mishe pour tauffauffer TourbéPoitruc : bien qu'y venisson après, n'avait non plus un gossecadet déjà culbuté un bien veugle Isaac : pas encore, quoique tout soit affoire en vaneté, ne s'étaient écriées les sosies soëstheres avec deux-en-un nathandjoe. Girotant doublon du malt à papa ne s'étaient Jhem ou Shen brassés par la lumière de l'arc-en-l'air et le derrière de rory vers la reinenciel devait se voir bel aneau dans l'onde.

La chute (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohoo h oordenenthurnuk !) d'un vieux pair de wallstruite est racontée tôt au lit et plus tard durant toute la ménestrellerie chrétienne. La grande chute du mur d'angle suivit à si courte note la pftjschute de Finnegan, erse solide homme, que la colline de son humptytête envoya proumptement un inzéphirable loin à l'est en queste de ses tumptytorteils : et leur hautetournepiquepointeplace est à l'évanuit dans le parc où les oranges ont été couchées pour rouiller sur le green depuis la première aimée dubilaine livvy.

Quels éclats là de jeanveu jeanveupas, les huistrigods gageant les piscigods ! Brékkek Kékkek Kékkek Kékkek ! Koax Koax Koax ! Oualou Oualou Oualou ! Quaouauh ! Où les partisans des Baddelaires en sont encore à mathémaîtriser les Malachus Micgraines et les Verdons à catapelter les camibalistiques des Garsblancs du bout d'Howth. Esbarrés et boomerangströms. Bon sang, mon gazon, fois-moi freure ! Sanglorais, sauve ! Les armes appellent aux larmes, appalant. Petue petue petue : a boit a boit. Quels fours de chance, quels cashels aérés et ventilés. Quels bidimitoulove séduits par quels tégotéabsolvants ! Quel vrai sens à fion pour leurs errières avec quelle fointe voix de faux hoquets. O la la comment l'a mordu la soupière le père des fornicutionnistes mais, (O mes lumineuses étoiles et carnation !) comment l'a fannyché au plus haut des cieux le doux signe-en-ciel de sa pubissité ! Mais z'a lui ? Luisolde ? Ere verte aux égouts ? Les chênes de l'aube maintenant ils reposent en pet, les ormes regrainent là où les regrets dorment. Tombande si cul veux, te lever tu doigt : et pas de sitôt ne viendra la pharce pour la nonce à un cuchier de soleil finixien.