

ULYSSE

de James Joyce

L'ennui c'est que le public va demander et trouver une morale dans mon livre, ou pire il le prendra pour une chose sérieuse, et sur mon honneur de gentleman, il n'y a pas un seul mot sérieux dedans.

James Joyce

Sommaire :

Résumé
Quelques symboles
Livres et opéras détournés
Les personnages
Le renard et sa grand-mère
L'homme au mackintosh
Blephen Stoom
James Joyce et la Théosophie
Mots de Joyce
Biographie de James Joyce
Le tiroir de Léopold Bloom
Introïbo ad altare Dei

Résumé du roman

Le Télémaque du roman est Stephen Dedalus, qui nous a été présenté dans *Portrait de l'artiste en jeune homme* : c'est en grande partie James Joyce lui-même avant son exil d'Irlande. Elevé dans la religion catholique, Stephen s'est insurgé contre la bigoterie de ses compatriotes et l'ordre social en général. Il refuse de servir aucune idéologie et se moque bien de la Renaissance gaélique qui agite le milieu littéraire dublois. A la fin du précédent roman, il partait pour Paris poursuivre des études de médecine.

L'action d'*Ulysse* commence environ six mois plus tard. Nous retrouvons Stephen à Dublin où il a été rappelé au chevet de sa mère mourante. Il vit dans la Tour Martello de Sandycove avec son ami Buck Mulligan. Les deux hommes ne se ressemblent pas. Stephen se voit accusé d'avoir en lui une "maudite essence de jésuite". C'est un jeune homme désillusionné, en proie au doute, un artiste conscient de sa stérilité. Son orgueil brimé le pousse à mépriser la chair et à affirmer une totale liberté spirituelle.

L'*Ulysse* moderne est Léopold Bloom, un démarcheur publicitaire. Son père, Rudolph Virag, Juif d'origine hongroise converti au protestantisme, avait changé son nom en Bloom à son arrivée en Irlande. Peu après le suicide de ce géniteur neurasthénique, Léopold se convertit au catholicisme pour épouser Marion Tweedy, une chanteuse qui participe à des tournées dans toute l'Irlande. Ensemble, *Poldy* et *Molly* ont eu une fille, Millicent, *Milly*, qui a maintenant 15 ans, et un fils, Rudy, qui ne vécut que 11 jours.

Bloom est un homme simple, petit bourgeois discret, bienveillant et tolérant. Les dix années qu'*Ulysse* mit pour rentrer en Ithaque, Bloom les passa sans relations sexuelles complètes avec sa femme. Celle-ci par contre, à la différence de Pénélope, aurait eu plusieurs amants. Le dernier en date serait le séduisant chanteur Boylan.

L'histoire se déroule le jeudi 16 juin 1904, de huit heures du matin à trois heures de la nuit. Le jeudi est le jour de Zeus dont un symbole est le tonnerre, que Joyce assimile à un appel divin et qui va effectivement se faire entendre aux premières heures de la nuit. Le jeudi évoque également le jeudi saint. La raison pour laquelle Joyce a choisi cette date du 16 juin 1904 alors qu'il n'a lui-même séjourné dans la Tour Martello qu'en septembre de la même année, est liée à la personne qui a eu le plus d'influence sur sa vie et son œuvre, sa compagne Nora Barnacle, qu'il a abordée six jours plus tôt et avec laquelle il eut un rendez-vous ce jeudi-là.

Les lieux de l'action d'*Ulysse* sont les rues et les établissements de Dublin, qui constituent le Labyrinthe dans lequel Dedalus se considère prisonnier, comme son éponyme dans celui de Cnossos qu'il avait construit et dont il sut s'évader. Le précédent roman se terminait par l'intention affirmée de l'artiste de "façonner dans la forge de [s]on âme la conscience incréée de [s]a race".

Chaque épisode fait référence à un moment clé de *l'Odyssée*, mais Joyce n'a pas suivi l'ordre du récit d'Homère. Les 3 premiers épisodes constituent la Télémaque, les 14 suivants les tribulations d'*Ulysse*, les 3 derniers le Nostos, le retour en Ithaque. A chaque épisode sont associés un organe, un art, une couleur et une technique littéraire. J'y ai ajouté les analogies avec la messe, avec l'histoire religieuse et avec *l'Odyssée*. Le monologue final de Molly peut être considéré comme une annexe : il est associé à la chair et au sang qui viennent animer l'organisme constitué par les épisodes sur Bloom.



Télémaque

Lieu : tour Martello à Sandycove

Heure : 8h00

Organe : (aucun organe n'est associé aux 3 premiers épisodes, consacrés à Stephen)

Art : théologie

Couleur : blanc, or

Symbole : héritier

Technique : narration (jeune)

Messe : introït

Religion : paganisme

L'Odyssée : à Ithaque, dans le palais d'*Ulysse* occupés par les prétendants, Athéna encourage Télémaque à partir à la recherche de son père.

Le livre commence par une invocation à Dieu, parodiant l'invocation aux Muses du prologue de *l'Odyssée* et l'introït de la messe. Stephen (Télémaque) et Buck Mulligan (Antinoos) prennent leur petit déjeuner avec leur invité Haines (Eurymaque). Anglais admirateur de folklore irlandais, ce dernier a réveillé Stephen la nuit précédente en hurlant dans son sommeil, ayant rêvé d'une panthère noire.

La discussion tourne autour du décès de la mère de Stephen : celui-ci a refusé de prier au chevet de la moribonde. Un tel comportement choque Mulligan qui se considère pourtant libre penseur. Citant Nietzsche, Mulligan rêve d'helléniser l'Irlande et salue la mer comme notre Mère commune. Stephen, qui n'a pas abandonné le christianisme pour régresser dans le paganisme, ne voit là qu'un nouvel avatar de la religiosité irlandaise. Son geste vis-à-vis de sa mère le hante et le fantôme de celle-ci vient le tourmenter. Sa conscience connaît "la morsure de l'ensoi" ["*agenbite of inwit*", traduit en 2004 par "Re-mords de l'inextimé" (!)] mais il refuse les remords au nom d'une liberté hautaine dont il trouve paradoxalement les échos dans la théologie et la liturgie de l'Eglise Catholique Apostolique et Romaine.

Une vieille femme (Athéna) vient apporter du lait aux jeunes gens qui le mélangent à leur thé. Puis ils descendent sur la plage où Mulligan décide de se baigner. Sous prétexte de maintenir à plat sa chemise, celui-ci réclame à Stephen la clé de la Tour.

(D'après Jean-Michel Rabaté, si la laitière représente l'Irlande, Stephen est le fils dépossédé, Mulligan l'usurpateur et Haines le maître anglais).



Nestor

Lieu : école de M. Deasy

Heure : 10h00

Organe : -

Art : histoire

Couleur : brun

Symbole : cheval

Technique : catéchisme (personnel)

Messe : Kyrie eleison (Seigneur, prends pitié de nous)

Religion : Pythagore, Aristote

L'Odyssée : à Pylos, le vieux et sage Nestor offre à Télémaque l'aide de son fils Pisistrate.

Stephen travaille à l'école de M. Deasy (Nestor) où il enseigne à des enfants de familles aisées. La leçon d'Histoire le fait réfléchir avec l'aide d'Aristote à tous les événements en puissance qui ne se sont pas réalisés.

Il éprouve de la compassion pour le pauvre Sargent (Pisistrate), son plus mauvais élève : il lui rappelle sa propre enfance et lui fait considérer l'amour maternel comme "la seule chose vraie en ce monde".

Il se rend chez le directeur qui tient des discours antisémites et misogynes à un Stephen peu enclin aux "grands mots qui nous rendent si malheureux", et qui ajoute : "l'Histoire est un cauchemar dont j'essaie de m'éveiller".

M. Deasy compte sur les relations de Stephen pour faire publier un article sur une maladie bovine. Stephen prend les feuillets et s'attend à ce que Mulligan le surnomme le "barde-bienfaiteur-du-boeuf".



Protée

Lieu : grève de Sandymount

Heure : 11h00

Organe : -

Art : philologie

Couleur : vert

Symbole : marée

Technique : monologue (masculin)

Messe : Gloria (gloire à Dieu au plus haut des cieux et paix sur Terre aux hommes de bonnes volonté)

Religion : néo-platonisme, gnosticisme

L'Odyssée : à Sparte, Ménélas conte à Télémaque sa rencontre avec Protée, dieu marin capable de prendre toutes les formes, qui lui apprend qu'Ulysse était prisonnier de la nymphe Calypso.

Stephen se promène sur la grève de Sandymount et ses pensées fluctuent comme les vagues. Aux méditations philosophiques sur la réalité du monde et la création *ex nihilo*, succèdent les souvenirs de Paris où il lut Aristote et Saint Thomas d'Aquin. Il imagine une conversation avec son oncle Richie Goulding (Ménélas). Stephen, qui affichait l'ambition d'être médecin ou écrivain, considère avec amertume ses échecs et la solitude qui accompagne sa liberté intellectuelle. Il songe à la consubstantialité du Père éternel et de son moi, "ténèbres luisant dans la lumière", perdu dans le flux des sensations d'un monde héraclitéen en perpétuel devenir.

A travers les métaphores du jeune homme, un chien (Protée), accompagnant un couple sur la plage, se transforme en lièvre, cerf, ours, loup, veau, léopard, panthère et rapace, semblable à son intellect protéiforme (selon la théorie thomiste).

Dans cette solitude, Stephen se laisse gagner par une douce volupté, semblant se fondre avec le Tout. Avant de partir, il urine et se cure le nez, puis songe à un noyé arraché tantôt aux bras de "l'Antique Père Océan". Silencieusement, un trois-mâts passe en direction du port.



Calypso

Lieu : maison de Bloom au 7 Eccles Street

Heure : 8h00

Organe : reins

Art : économie

Couleur : orange

Symbole : nymphe

Technique : narration (adulte)

Messe : lectures

Religion : sortie d'Egypte des Hébreux conduits par Moïse

L'Odyssée : prisonnier depuis plusieurs années sur l'île de la nymphe Calypso dont il est l'amant, Ulysse se lamente et rêve de revoir Ithaque. Zeus ordonne à Calypso de le laisser partir.

La journée de Bloom commence avec le petit déjeuner. Il donne une soucoupe de lait à sa chatte noire tout en préparant un plateau pour Molly. Puis il sort chercher un rognon chez le boucher du coin, où il lit un prospectus sur des plantations en Palestine auquel il n'accorde guère d'intérêt, considérant la terre sainte comme une matrice devenue stérile.

De retour à la maison, il apporte le petit déjeuner à sa femme, ainsi qu'une lettre de Boylan. Vautrée dans son lit, Molly évoque la nymphe du tableau accroché au mur (Calypso). Les dessous féminins qui attirent le regard de Bloom se retrouveront dans tout le roman, échos du Paradis perdu ou symboles de la chute de l'homme. Il explique à Molly le sens du mot métempsycose puis retourne dans la cuisine car le rognon brûle. Il lit une lettre de sa fille Milly.

Avant de s'en aller, il se déleste les intestins tout en lisant une médiocre nouvelle dans le journal.



Les Lotophages

Lieu : rues de Dublin et bains publics

Heure : 10h00

Organe : organes génitaux

Art : botanique, chimie

Couleur :

Symbole : Eucharistie

Technique : narcissisme

Messe : lectures

Religion : la manne céleste

L'Odyssée : sur l'île des Lotophages, les compagnons d'Ulysse qui ont mangé le lotus oublient jusqu'à leur désir de retour. Ulysse les rembarque de force et quitte l'île.

Bloom se dirige vers la Poste où il va retirer le courrier d'Henry Fleury, pseudonyme sous lequel il entretient une correspondance sentimentale avec une certaine Martha. Dans les rues de Dublin, il hume des parfums évocateurs de langueurs orientales. Il croise l'importun M'Coy puis va à l'Eglise écouter la messe et assister à la communion, moment de sérénité, de pardon et d'oubli (l'hostie est le lotus des Lotophages). Plusieurs religions orientales viennent à son esprit, présentant le bonheur comme une castration.

Après être passé chez le pharmacien pour acheter un savon et commander une lotion pour Molly, Bloom se dirige vers un établissement de bains publics pour se laver et uriner dans son bain. Chemin faisant, il rencontre Bantam Lyons, qui croit entendre un tuyau pour les courses quand Bloom parle de jeter son journal (*Throwaway* est le nom d'un cheval, mal traduit par *Prospectus*, devenu *Jetsam* dans la traduction 2004).

Dans son bain, il s'abandonne à une douce volupté, contemplant son sexe, "languide et flottante fleur".



Hadès

Lieu : cimetière de Glasnevin

Heure : 11h00

Organe : cœur

Art : religion

Couleur : blanc, noir

Symbole : pompes funèbres

Technique : incubisme (??? : Joyce désignait-il ainsi le monologue intérieur d'un incubé, esprit infernal ?...)

Messe : lectures

Religion : traversée du Sinaï

L'Odyssee : le devin Tirésias invoque les morts qui viennent converser avec Ulysse du séjour infernal.

Bloom se rend à l'enterrement d'une ancienne connaissance, Paddy Dignam. A bord d'une voiture tirée par des chevaux, il traverse la ville en compagnie de quatre Dublinois dont Simon Dedalus. Quand celui-ci parle de son fils Stephen, Bloom songe tristement à la mort de Rudy puis au suicide de son père. A l'intérieur de la voiture, l'ambiance est joviale : on raconte l'histoire d'un certain Ruben J. qui n'offrit qu'un florin à l'homme qui sauva son fils de la noyade.

Au cimetière de Glasnevin, le directeur et le fossoyeur les accueillent. L'enterrement est mesquin, le rituel bâclé par le prêtre. Bloom reste silencieux et songe avec scepticisme à la résurrection.

Après la mise en terre, il remarque un homme en mackintosh, que personne ne semble connaître. Relevant le nom des présents pour un article nécrologique, un certain Hynes demande à Bloom le nom de l'inconnu : un quiproquo lui fait comprendre qu'il s'appelle Mc'Intosh.



Eole

Lieu : journal

Heure : 12h00

Organe : poumons

Art : rhétorique

Couleur : rouge

Symbole : éditeur

Technique : enthymème (une espèce de syllogisme évident)

Messe : lectures

Religion : tables de la Loi, installation sur la Terre Promise

L'Odyssee : Eole, gardien des vents, offre à Ulysse une outre renfermant les vents contraires afin qu'il vogue sereinement vers Ithaque. A l'approche de l'île, ses compagnons déchirent l'outre à la recherche d'un butin et les vents furieux les renvoient vers l'île d'Eole. Sollicité une seconde fois, celui-ci refuse son aide et chasse Ulysse.

L'épisode se présente comme une série d'articles de journaux et se déroule dans la salle d'impression de *L'Homme Libre*, où les portes claquent et les petits vendeurs passent en coup de vent. Bloom souhaite renouveler une annonce publicitaire pour Alexander Cleys, négociant en thé, vins et spiritueux, en y ajoutant le dessin de deux clés entrecroisées. Il est d'abord bien reçu par le directeur, Myles Crawford (Eole), mais se fait plus tard rabrouer grossièrement.

Les personnes présentes dans la salle - parmi lesquelles Stephen venu porter l'article de M. Deasy - discutent politique et histoire, défendent l'esprit juif contre le pragmatisme romain. Ils citent avec admiration quelques maîtres du verbe, journalistes ou avocats, parmi lesquels Seymour Bushe qui défendit un client avec une parabole où Moïse s'oppose à la société égyptienne pour délivrer son peuple et lui apporter "les tables de la Loi, gravées dans la langue des hors-la-loi".

Stephen y va aussi de sa parabole, plutôt grivoise, en contant la fable de deux vieilles filles crachant des noyaux de prunes du haut de la colonne Nelson.



Les Lestrygons

Lieu : bar de Davy Byrne

Heure : 13h00

Organe : œsophage

Art : architecture

Couleur :

Symbole : sergents de ville

Technique : péristaltique (mouvements musculaires de l'appareil digestif)

Messe : homélie du prêtre

Religion : colère de Yavhé contre Israël

L'Odyssée : la flotte d'Ulysse aborde sur l'île des Lestrygons, géants cannibales qui dévorent certains des compagnons et écrasent les navires avec d'énormes rochers. Les survivants parviennent à s'enfuir sur le seul vaisseau rescapé.

Bloom déambule seul en ville. Il jette aux mouettes affamées une boulette de papier où est inscrit le nom d'Elie (il s'agit du prospectus sur les plantations en Palestine). Lui aussi a faim. Son appétit est non seulement stimulé par les odeurs de cuisine mais également émoustillé par des sensations érotiques, des jupons dans une vitrine ou une femme aguichante dans la rue.

Il rencontre Madame Breen, une amie de Molly, qui s'inquiète de la santé mentale de son mari depuis qu'il a reçu une carte anonyme avec écrit dessus : "Fou-tu". Il apprend que Madame Purefoy est depuis trois jours dans les douleurs d'un accouchement difficile. Il croise également Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdall Farrell, étrange personnage qui évite les becs de gaz.

Bloom entre dans le restaurant Burton mais est horrifié par la promiscuité et les odeurs, par le spectacle des bouches se repaissant de victuailles (les Lestrygons). Il préfère prendre un verre de vin avec du fromage au bar de Davy Byrne. Alors qu'il sort uriner, le tenancier et quelques clients parlent de lui, affirmant qu'il est franc-maçon et s'accordant à le trouver honnête, sobre et généreux.

Les belles courbes du bar se confondent dans l'esprit de Bloom avec celles de corps féminins. Il décide de se rendre au musée de la Bibliothèque, curieux des fesses des déesses grecques, pour vérifier si elles ont un trou. Il aide un jeune aveugle à traverser la rue et réussit à éviter Boylan, l'amant de sa femme.



Charybde et Scylla

Lieu : Bibliothèque Nationale

Heure : 14h00

Organe : cerveau

Art : littérature

Couleur :

Symbole : Stratford / Londres

Technique : dialectique

Messe : Credo

Religion : séparation des royaumes de Juda et d'Israël

L'Odyssée : cherchant à éviter le tourbillon Charybde, le vaisseau d'Ulysse passe trop près du monstre Scylla qui dévore six marins.

A la Bibliothèque Nationale, Stephen a engagé une conversation sur Shakespeare, à la demande de John Eglinton. Bloom ne fait qu'un passage discret dans cet épisode, tel le spectre du père d'Hamlet (et donc, selon la démonstration de Stephen, Shakespeare lui-même).

La thèse de Stephen fait d'Hamlet son alter-ego : le prince danois, pour échapper à un monde coupable représenté par sa mère, s'en remet entièrement au père, le spectre d'Elseneur, par rapport à qui il n'est que "l'ombre d'une ombre". Shakespeare, après avoir été cocufié par son épouse Anne Hathaway, aurait compris que les femmes servent la reproduction de l'espèce et par conséquent la mort. S'il interprète le rôle du spectre lors d'une représentation de la pièce, c'est à Hamnet, son fils décédé, qu'il s'adresse en convoquant Hamlet. Mais il n'est plus Shakespeare alors, il devient le père de son propre père et de toute sa race. Il est cette "voix entendue seulement au cœur de celui qui est la substance de son ombre, le fils consubstantiel au père". Il est "une ombre", le souffle de l'Esprit, semblable à cette rumeur dans la rue, c'est-à-dire Dieu selon Stephen, le *Nobodaddy* de William Blake, "Celui qui S'engendra Lui-même".

La dialectique de Stephen oppose les deux faces de Shakespeare : l'époux et le dramaturge (Charybde et Scylla). Développant le thème de la paternité mystique, méprisant le rôle de la Madone dans l'Eglise et la maternité en général, Stephen imagine un artiste androgyne qui se crée lui-même en ses œuvres. Sa conclusion est ponctuée par les railleries de Buck Mulligan qui y voit une apologie de la masturbation. Pour Georges Russell, dont Stephen méprise les idées théosophiques, la beauté transcendante d'une œuvre ne saurait s'expliquer par des histoires de coucheries trouvées dans la biographie de l'auteur.



Rochers flottants

Lieu : rues de Dublin

Heure : 15h00

Organe : système sanguin

Art : mécanique

Couleur :

Symbole : citoyens, argent

Technique : labyrinthe

Messe : prière pour l'unité de l'Eglise

Religion : *Psaumes*

L'Odyssee : Homère ne fait qu'une brève allusion à ces rochers flottants.

Cet épisode recueille 19 saynètes comme autant de tranches de vie à Dublin dans l'après-midi. Chacune focalise sur un ou plusieurs personnages, tandis qu'en arrière-plan passent quelques personnages des autres saynètes. Le prospectus jeté par Bloom aux mouettes et contenant le nom d'Elie suit le cours de la Liffey tandis que les hommes sandwiches d'HELYS déambulent dans les rues. Le Père Conmee, le Père Cowley, Simon Dedalus et ses filles Dilly et Boody, l'extravagant Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdall Farrell, un mendiant unijambiste, le jeune aveugle, d'autres Dublinois déjà présentés dans le roman, sont quelques uns des personnages de ces saynètes. Stephen Dedalus songe à sa misère devant un bouquiniste. Buck Mulligan et Haines se désespèrent de la funeste influence sur Stephen de son éducation catholique. Bloom chez le libraire parodie le jugement de Pâris en hésitant entre trois livres pour Molly. L'argent prêté, réclamé, mendié ou manquant est un motif récurrent. Bloom et Molly, dont un bras blanc jette une pièce par la fenêtre pour le mendiant, sont les seuls à en donner généreusement.

Tous ces personnages, débouchant des artères de la ville, saluent le cortège de son Excellence le Vice-Roi Lord Lieutenant-Général Gouverneur Général de l'Irlande, William Humble, Comte de Dudley.



Les Sirènes

Lieu : Hôtel Ormond

Heure : 16h00

Organe : oreilles

Art : musique

Couleur :

Symbole : serveuses

Technique : fugue canonique

Messe : Sanctus

Religion : *Cantique des Cantiques*

L'Odyssee : prévenu par Circé de la beauté du chant des Sirènes qui pousse les marins à la noyade, Ulysse oblige ses hommes à se boucher les oreilles. Lui-même se fait attacher au mât pour entendre leur chant sans y succomber.

Dans cet épisode consacré à la musique sous toutes ses formes, l'écriture imite diverses techniques musicales. Bloom se rend au restaurant de l'Hôtel Ormond pour déjeuner en compagnie de l'oncle de Stephen, Richie Goulding. Dans la pièce voisine, les deux serveuses du bar, Miss Douce aux cheveux couleur bronze et Miss Kennedy aux boucles d'or (les Sirènes), font des commentaires désobligeants sur le physique de Bloom puis minaudent avec le séduisant Boylan, avant que celui-ci ne prenne un cab pour se rendre chez Molly.

Le Père Cowley s'installe au piano et pousse la chansonnette. Puis c'est au tour de Simon Dedalus de faire entendre sa superbe voix. Bloom, seul à table, s'inspire des paroles sentimentales qu'il entend pour écrire une

lettre à Martha, sa mystérieuse correspondante. Et tandis qu'il cherche à attirer l'attention du serveur pour payer, Bloom songe que la vraie musique de chambre est celle que fait sa femme sur son pot de chambre ! C'est maintenant Ben Dollard qui chante, alors que les serveuses émoussillées caressent suggestivement la pompe à bière. Les dernières notes de l'épisode sont de Bloom qui quitte le bar en pétant discrètement.



Le Cyclope

Lieu : taverne de Barney Kiernan

Heure : 17h00

Organe : muscle

Art : politique

Couleur : vert

Symbole : féniain

Technique : gigantisme

Messe : Eucharistie et élévation

Religion : les prophètes, Elie

L'Odyssée : le Cyclope Polyphème retient prisonnier dans sa grotte les compagnons d'Ulysse pour les dévorer. Ceux-ci taillent un pieu pour crever l'œil unique du géant et s'enfuir dissimulés sous les moutons de son troupeau. Aux autres cyclopes ameutés par ses cris, Polyphème dit avoir été trompé par Personne, nom que s'est donné Ulysse. Il réclame vengeance à son père Poséidon.

Le narrateur de cet épisode est un Dublinois anonyme qui boit quelques verres avec ses amis. Parmi eux, flanqué d'un chien monstrueux, figure un Féniain borgne de grande taille que ses compagnons appellent le Citoyen (Polyphème). Le langage populaire employé par le narrateur laisse place quelquefois à de longues envolées lyriques exaltant l'Irlande, ses héros, sa faune, sa flore, ses troupeaux, ses martyrs, ses sports gaéliques, ses manuscrits enluminés, ses monastères et tous ses saints.

Bloom, qui cherche son ami Martin Cunnigham, est invité à la table du Citoyen. Il ne boit rien, ne pense pas à commander sa tournée, mais accepte un cigare et participe à la conversation. Le Citoyen lance des invectives nationalistes et belliqueuses, alors que Bloom défend la douceur, la tolérance et l'amour.

Comme Bloom s'absente quelques minutes, le Citoyen et ses amis laissent éclater leur mépris, avec d'autant plus de haine qu'ils croient que Bloom a gagné aux courses, suite à la victoire du cheval sur lequel il aurait tuyauté Bantam Lyons dans la matinée. Martin Cunnigham, qui vient se joindre à eux, entend monter leur colère et, dès le retour de Bloom, repart avec lui sans attendre. Mais le Citoyen bondit à sa rencontre et lui déverse un flot d'insultes antisémites. Quand Bloom rappelle que Jésus était juif, le Citoyen devient fou furieux et lui lance une boîte de biscuits. Avec le soleil dans les yeux, il rate sa cible et le choc de la boîte sur la chaussée provoque un tremblement de terre ! A ce moment, le cab sur lequel s'enfuit Bloom se transforme en un char de feu qui l'emporte au ciel, tel Elie, dans un tourbillon d'anges.



Nausicaa

Lieu : grève de Sandymount

Heure : 20h00

Organe : œil, nez

Art : peinture

Couleur : gris, bleu

Symbole : Vierge

Technique : tumescence, détumescence

Messe : transsubstantiation

Religion : Annonciation

L'Odyssée : échoué seul sur l'île des Phéaciens, Ulysse est secouru par Nausicaa, la jeune fille du Roi Alcinoos. Sans crainte, elle vient au secours de l'étranger qui cache sa nudité.

De jeunes filles en fleurs, promenant leurs petits frères, viennent admirer le coucher de soleil sur la plage de Sandymount. D'une église toute proche s'élèvent les échos des louanges à la Vierge Marie. Cet épisode est constitué de deux parties qui correspondent à la tumescence et à la détumescence du sexe de Bloom.

Tumescence : l'approche féminine de l'amour, sentimentale et naïve, est décrite dans le style des romans à l'eau de rose. La rêveuse Gerty MacDowell songe à ses amourettes et imagine l'homme idéal qui saura la comprendre. Et si c'était cet inconnu qui la regarde avec insistance ? Gerty se penche sur un rocher et expose l'intimité de ses dessous entrouverts à cet homme distant dont elle devine qu'il se masturbe. Les chandelles d'un feu d'artifice illuminent le ciel. Désirs de l'un et complicité de l'autre parodient la fécondation spirituelle de la Vierge Marie.

Détumescence : l'approche masculine de l'amour, cynique et rationnelle, est décrite dans le monologue intérieur le plus spontané du roman. Dans ces instants qui suivent la jouissance, les pensées s'enchaînent sans retenue : Bloom songe au rôle des odeurs dans l'attraction amoureuse, aux manières féminines pour troubler les hommes, à la puberté de sa fille, à Molly dans les bras de son amant.

Après avoir repris ses esprits, il envisage de rendre une visite à Madame Purefoy à la maternité. Avant de partir, il amorce l'écriture d'un message sur le sable : "je suis" ...mais décide de l'effacer. Le carillon sonne neuf heures. Bloom imagine un coucou lui répétant neuf fois qu'il est cocu.



Les Bœufs du Soleil

Lieu : maternité de Holles Street

Heure : 22h00

Organe : utérus

Art : médecine

Couleur : blanc

Symbole : maternité

Technique : développement embryonnaire

Messe : manducation de l'hostie

Religion : Nativité, adoration des mages

L'Odyssée : malgré l'interdit d'Ulysse, ses compagnons tuent et mangent les bœufs du troupeau d'Hélios. La colère des dieux les décime. Seul Ulysse peut quitter l'île.

Dans cet épisode, les styles se succèdent avec une gradation qui suit le développement du fœtus dans le ventre maternel. Cela commence dans le style médiéval des chansons de gestes, puis continue sous forme de chronique élisabéthaine avant de parodier les grands maîtres de la prose anglaise. Dans l'original, on peut reconnaître successivement les styles de Milton, Taylor, Hooker, Browne, Bunyan, Swift, Steel, Addison, Sterne, Junius, Lamb, De Quincey, Pater, Ruskin, Dickens, Carlyle. Puis cela dégénère en babillages d'ivrognes et en prêches de pasteur américain.

L'orage gronde quand Bloom arrive à la maternité du Dr Horne. Il est invité à se joindre aux carabins qui festoient sans retenue alors qu'on entend les cris de douleur de Madame Purefoy à l'étage. Bloom, qui s'assoit à côté d'un Stephen passablement éméché, est le seul à se soucier de la parturiente. Toute la compagnie boit, rit et raconte des histoires grivoises. Le coup de tonnerre qui terrorise Stephen est compris par lui comme la colère du Très-Haut contre les convives, irrespectueux du miracle de l'enfantement.

Stephen explique comment la concupiscence charnelle détourne l'homme de la sainteté. Son ami Lynch y va de sa parabole sur l'aliénation de l'Irlande, dans laquelle un bœuf magnifique représente l'Eglise, alliée au conquérant anglais. Mulligan expose son projet d'un centre de fécondation dans lequel il se propose d'engrosser les épouses des hommes stériles. Le grossier Costello choque la compagnie en accusant les médecins d'abus sexuels.

L'annonce de la naissance amène la conversation sur les accouchements, les tares congénitales. Mulligan s'inquiète de la race irlandaise. Stephen fait des remarques morbides et sarcastiques. Bloom a une pensée pour Monsieur Purefoy dont la nombreuse progéniture fait de lui une figure de patriarche biblique.

Malgré l'orage, la compagnie enivrée se rue dans la taverne de Burke jusqu'à la fermeture, puis se dirige vers le quartier des bordels.



Circé

Lieu : bordel de Bella Cohen

Heure : minuit

Organe : appareil locomoteur

Art : magie

Couleur :

Symbole : prostituée

Technique : hallucination

Messe : célébration de l'unité de l'Eglise, Agnus Dei

Religion : Passion, Résurrection, Ascension, Pentecôte, Apocalypse, vision de l'Agneau

L'Odyssee : la magicienne Circé transforme en porcs et en moutons les marins qui s'aventurent sur son île.

Ulysse échappe à ses sortilèges grâce à une plante offerte par Hermès, la moly. Il oblige la magicienne à délivrer ses compagnons puis partage sa couche pendant une année.

Il est minuit dans Mabbot Street. Nous sommes au point le plus bas de notre *Odyssee*. Ecrit comme une pièce de la *Comedia del Arte*, avec trois catharsis orgasmiques et une Apocalypse, cet épisode fait intervenir tous les personnages du roman, y compris les morts. Les faits réels, les hallucinations de Bloom et les visions éthyliques de Stephen se confondent.

Bloom suit Stephen et son camarade Lynch dans le quartier des bordels, en ignorant les avances des prostituées. Le spectre de son père, Rudolph Virag, apparaît pour lui reprocher ses dépenses. Il voit Gerty McDowell puis Madame Breen avec laquelle il a jadis flirté. Alors qu'il abandonne à un chien errant un pied de porc et un pied de mouton qu'il a achetés à l'entrée du quartier, Bloom s'enfonce plus profondément dans le cauchemar. Sa culpabilité l'envahit et le fait halluciner : Martha l'accuse de l'avoir déshonorée. Deux sergents de ville l'arrêtent et son procès s'organise sur le champs. D'autres correspondantes dénoncent à la barre ses fantasmes sado-masochistes. C'en est trop, il est condamné à mort !

Une musique au piano sort Bloom de son délire. Elle provient du bordel de Bella Cohen (Circé), c'est Stephen qui joue. Bloom accepte l'invitation de la jeune prostituée Zoé Higgins. Les hallucinations reprennent de plus belle, mais cette fois elles révèlent ses rêves de gloire et ses utopies politiques. D'abord Maire puis Roi puis Empereur-Président, Léopold 1^{er} réforme tout le pays ! Figure virile et solaire au faîte de la gloire populaire, il épouse la lune lors de noces alchimiques. "Nouveau mâle féminin" et nouveau Messie, sa sagesse est consultée sur toutes les questions. Cependant, dans l'utopique "Bloomusalem", l'irréligion irrite les bigots. La tendance s'inverse soudain : comme Jésus ou Parnell, Bloom passe du triomphe à la chute. Pourtant, avant d'être brûlé pour hérésie, il accouche de huit enfants jaunes et blancs !

C'est Zoé qui sort Bloom de son cauchemar. Dans le salon, les prostituées écoutent Stephen jouer et disserter sur l'Apocalypse. Le grand-père de Bloom, Lipoti Virag, apparaît vêtu d'un mackintosh, et stigmatise les appâts des filles de joie. Entre alors Bella Cohen. Bloom, impressionné par cette femme dominatrice, désire lui être soumis et change de sexe pour devenir son esclave. Il accepte tous les caprices sadiques de Bella, devenue Bello, jusqu'au sacrifice ultime de sa vie.

Un calme de cimetière s'installe. A l'ombre des ifs, une nymphe se penche sur un Bloom brisé. Elle lui rappelle la douce musique de la cascade de Poulaphouca dont les clapotis font écho à ceux de Molly sur son pot de chambre. Petit à petit, Bloom recouvre ses esprits et sa lucidité. Il s'inquiète maintenant pour Stephen que les prostitués dérobent de son argent. Une dernière rechute dans le délire lui fait imaginer Molly jouissant dans les bras de Boylan. Puis, complètement dégrisé, il assiste au spectacle des filles chantant et tournoyant avec leurs clients.

Stephen, l'alcool aidant, voit apparaître le fantôme de sa mère qui le conjure de se repentir. Il refuse, hurle "Non serviam !" et fracasse le lustre avec sa canne avant de s'enfuir dans la rue. Bloom paye les dégâts, tente d'apaiser les esprits et de protéger Stephen. Le jeune homme voit Dublin ravagé par un incendie puis par l'Apocalypse. Une messe noire s'ensuit où les invocations rituelles sont inversées. Deux soldats anglais, persuadés que Stephen a insulté le roi, le frappent violemment. Il s'écroule dans le caniveau, sous le ciel étoilé. Bloom décide de le prendre sous sa garde.

Une vision de Rudy avec un agnelet dans la poche termine cet épisode sur une note paisible.



Eumée

Lieu : l'Abri du Cocher

Heure : 1h00

Organe : nerfs

Art : navigation

Couleur :

Symbole : marins

Technique : narration (vieille)

Messe : communion fraternelle

Religion : repas d'Emmaüs, mission des apôtres

L'Odyssée : ramené en Ithaque sur le navire des Phéaciens, Ulysse est hébergé par Eumée, son vieux porcher fidèle. Télémaque vient le rejoindre mais ne reconnaît pas son père.

Cet épisode, consacré au retour au foyer, est écrit dans un style plus classique dont la douceur contraste avec le ton des épisodes précédents. Il met en valeur l'humanité de Bloom, sa prévenance, sa tolérance, son intelligence pratique et son esprit rationnel.

Prenant en charge Stephen, Bloom le raccompagne dans la nuit dublinoise. Le jeune homme, étourdi par l'alcool et par le coup qu'il a reçu, se montre irritable et semble indifférent à la sollicitude de son compagnon. Il fait pourtant preuve de générosité quand il croise une ancienne connaissance réduite à la misère. Bloom l'invite à se restaurer dans l'Abri du Cocher, un établissement tenu par James Fitzharris (Eumée), que la rumeur assimile au fameux Peau-de-Bouc [*Skin-the-Goat*, Ecorché dans la traduction 2004], un terroriste qui participa à un célèbre crime politique dans Phoenix Park en 1881. Mais son identité reste aussi ambiguë que celle d'un cocher qui ressemble à l'adjoint au maire, ou celle de ce marin truculent, mi-Ulysse mi-Sinbad, qui raconte ses aventures sur toutes les mers du globe.

Bloom reprend la discussion avec un Stephen qui a décidément du mal à émerger de sa torpeur. Les sujets se succèdent en passant du coq à l'âne. Sur l'existence de Dieu, Bloom reste sceptique tandis que Stephen fait référence aux preuves théologiques et à "la preuve muette". Le jeune homme boit son café mais refuse la nourriture malgré les exhortations de Bloom qui "prêche pour le solide".

Le marin sort uriner et boire une lampée de rhum. Le tenancier se lance dans une diatribe nationaliste qui rappelle à Bloom l'épisode avec le Citoyen dont il fait part à Stephen. Il critique l'idéalisme, plaide pour la tolérance, se fait l'avocat des Juifs et propose une espèce de programme social. Stephen l'interrompt en affirmant : "l'Irlande a de l'importance parce qu'elle m'appartient." Bloom ne se formalise pas de cette remarque incongrue et enchaîne sur le destin de Parnell. Quand ils en viennent finalement à parler des femmes, Bloom montre à Stephen une photographie de Molly qui met en valeur sa poitrine opulente. Il songe à l'adultère tandis que le jeune homme admire l'image de son épouse. Il l'invite alors à venir boire un cacao chez lui.

Dans les rues désertes, Stephen chantonne de sa belle voix de ténor et Bloom, admiratif, lui conseille de faire carrière dans le chant.



Ithaque

Lieu : maison de Bloom au 7 Eccles Street

Heure : 2h00

Organe : squelette

Art : science

Couleur :

Symbole : comètes

Technique : catéchisme (impersonnel)

Messe : *ita missa est*

Religion : définition de la doctrine par les Pères

L'Odyssée : Ulysse retrouve son palais, massacre les prétendants et se fait reconnaître de son épouse.

Cet épisode se présente sous la forme d'un catéchisme où se succèdent questions et réponses dans un style impersonnel et scientifique. Sans aucune émotion, les faits et les informations s'alignent, rapportés avec une froide précision, de telle sorte que "Bloom et Stephen deviennent par ce procédé des corps célestes qui évoluent comme les étoiles qu'ils contemplent." (Joyce à Frank Budgen).

Arrivé devant chez lui, Bloom, qui a oublié ses clés, escalade la palissade puis vient ouvrir la porte à son invité.

Stephen apprécie son hôte et se montre maintenant affable et courtois. Ils boivent un cacao et échangent leurs vues sur de nombreux sujets : l'eau, leurs amis communs, leurs précédentes rencontres, les langues irlandaise et hébraïque, les points communs entre Israël et l'Irlande, les sacrifices rituels. Bloom parle de sa fille Milly et propose d'héberger Stephen qui décline l'offre.

Les deux hommes sortent dans le jardin, "sous l'arbruciel d'étoiles lourd d'humides fruits bleunuit". Ils conversent de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, puis des analogies entre la femme et la lune. Ils urinent côte à côte en regardant la fenêtre éclairée de la chambre où dort Molly. Stephen quitte Bloom alors que point l'aurore.

Bloom, resté seul, retourne dans la pièce silencieuse, regarde ses livres sur une étagère, s'imagine propriétaire d'un cottage sur la côte, énumère les moyens de faire fortune rapidement, pense à son père. Dans la chambre à coucher, il songe à tous les amants de Molly (les prétendants de Pénélope) mais l'envie et la jalousie cèdent le pas à l'abnégation et à l'équanimité. En s'alitant, il réveille Molly qui l'interroge sur sa journée. Il répond en omettant les détails gênants et s'endort en position fœtale. Sindbad le marin emporte l'homme-enfant dans le pays des rêves.



Pénélope

Lieu : lit

Heure : 3h00

Organe : chair

Art :

Couleur :

Symbole : Terre

Technique : monologue (féminin)

Messe : retour à la vie séculière

Religion : Assomption

L'Odyssée : l'interminable tapisserie de Pénélope pourrait fournir la correspondance avec ce dernier épisode. Ou bien le dernier chant de *L'Odyssée*, dans lequel Athéna prend la défense d'Ulysse devant les habitants d'Ithaque qui réclament vengeance pour le massacre des prétendants.

Le roman se termine sur le monologue de Molly, composé de 8 phrases sans ponctuation, qui coule comme un flot ininterrompu de paroles. "Il commence et finit par le mot femelle : Oui. Il tourne comme l'énorme boule terrestre lentement sûrement et uniment, il se dévide et redévide, ses 4 points cardinaux étant les seins, le cul, la matrice et le con, exprimés par les mots *because, bottom, woman, yes*. Bien que probablement plus obscène que tous les précédents, Pénélope semble être la parfaitement saine pleine amoralité fertilisable fausse subtile limitée prudente indifférente Weib [Femme]. Ich bin des Fleish der Stets bejaht [Je suis la chair qui toujours dit oui]." (Joyce à F. Budgen).

Les pensées de Molly s'enchaînent par associations d'idées et reviennent à Bloom. Puis l'amènent aux autres hommes qu'elle a connus. Puis à des considérations sur la façon d'exciter les hommes. Puis à l'amusement pour leurs désirs pervers. Ce qui la ramène à Bloom et à son goût pour les odeurs des dessous féminins. Et à nouveau à ses amants. Puis aux femmes et à ce qu'elles endurent dans l'existence. Puis à la méconnaissance que les hommes ont des femmes. Puis à Bloom qui, lui, est toujours prévenant avec les dames, etc.

La parole de Molly est prodigue, décousue, amoralité et spontanée. C'est la parole d'une féminité sans âge qui voit les hommes s'agiter à sa périphérie avec leurs petits désirs, charmants et ridicules à la fois. Parmi eux, son mari n'est pas plus mauvais qu'un autre et bien souvent meilleur, plus compatissant et plus instruit. Ce flot de paroles trouve une allégorie dans le flux d'urine de Molly sur son pot de chambre, dont les échos résonneront tout au long de *Finnegans Wake*. Car si Molly a justement ses règles cette nuit-là, c'est qu'un nouveau cycle commence, et peut-être un nouveau roman pour l'auteur.

Avant que le sommeil ne l'emporte à son tour, Molly envisage une aventure avec Stephen puis retourne en pensée dans le Gibraltar de sa jeunesse où, dans l'odeur des roses et des jasmins, un jeune homme l'enlace tendrement. Et dans un "oui" de désir qui embrasse l'univers entier, elle s'abandonne à sa volonté ("*I will yes*").

Quelques symboles

Les bols et le pot

Ulysse commence avec un bol mousseux et finit sur un pot de chambre. Ces vases symbolisent une passivité en attente de recevoir ce qui pourra la remplir, l'inspirer ou la féconder. Le bol que Mulligan tend vers le ciel est plein de mousse et ne peut rien recevoir. La mousse représente une religiosité étouffante qui empêche l'ouverture et l'écoute : que ce soit la bigoterie catholique qui paralyse l'âme irlandaise (Mulligan singe le prêtre, voire le Pape, "majestueux et dodu"), ou l'emphase poétique néo-païenne des partisans de la Renaissance gaélique.

Au début du roman, tous les récipients sont pleins : les bols de thé au lait que boivent les habitants de la Tour, ou le bol blanc dans lequel la mère de Stephen crachait une bile verte. Le jeune artiste est incapable d'écrire d'abord parce qu'il est incapable d'écouter : plein de lui-même, il ne laisse pas la place aux bruits du monde qui pourraient l'inspirer.

Commence alors pour l'artiste une sorte de quête du Graal, mais parodique puisque ce n'est pas par une ascèse héroïque que Stephen atteindra son but mais par l'acceptation de la condition humaine.

Après une longue journée d'errance, Stephen est invité par Bloom à boire un cacao chez lui, donc à remplir son bol : ce n'est plus des cieux qu'il attendra la parole du Père, mais des mille épiphanies mesquines de la vie humaine auxquelles l'a sensibilisé la compagnie de Bloom.

Cependant, comme dans la quête du Saint Vase, il s'agit moins de le trouver que de le devenir, pour recevoir, comme lui jadis le sang et l'eau qui coulèrent du flanc percé du Christ, la fontaine d'eau vive du Verbe. Vivre un nouveau baptême en quelque sorte. La fontaine d'eau vive, découverte au cœur de la nuit, sera en fait le flot de paroles féminines qui se déverse dans l'oreille de Stephen, flot de sensations et d'affects dans lequel nous sommes embarqués. L'urine qui coule dans le pot de Molly sert d'allégorie à la parole et au flux de la vie et joue la petite "musique de chambre" que l'on entendra tout au long de *Finnegans Wake*.



Les clés

Il y en a deux, comme les clés de Saint Pierre : celle de la tour, que Stephen doit abandonner aux prétendants dans le premier épisode, et celle de Bloom qui lui permet d'ouvrir sa maison à son hôte dans Ithaque.

En rendant la première, Stephen laisse derrière lui le monde qu'il rejette. La seconde lui ouvre le monde domestique de l'homme ordinaire qui devient son modèle.

D'autres paires de clés évoquent celles de Saint Pierre. D'abord celles que tient John O'Connell, le directeur du cimetière, dont la fonction est de fermer aux morts le monde d'ici-bas et de leur ouvrir celui de l'au-delà. Ensuite, les clés entrecroisées que Bloom désire voir apparaître sur la réclame pour Alexander Cleys dans le journal *L'Homme Libre*. L'astuce publicitaire consiste à présenter les établissements Cleys comme "la maison à clés". Cela fait-il de Bloom un héraut de l'Eglise Catholique, dont les clés de Saint Pierre sont le symbole ? Si oui, l'Eglise Catholique serait pour Joyce l'équivalent d'un distributeur de thés, vins et spiritueux (les établissements Cleys), c'est-à-dire un pourvoyeur d'ivresse et d'oubli.



La chatte

Le mot chatte a les mêmes sous-entendus en anglais qu'en français : Bloom a donc une chatte. Ses miaulements pour avoir du lait, dans l'épisode Calypso, trouvent un écho avec le "Mn" de Molly (son premier mot dans le roman signifie non, son dernier sera "Oui").

La chatte de Bloom est noire, comme la panthère à laquelle ont rêvée Stephen et Haines. La panthère noire est un symbole de Dionysos (enfant, il chevauchait des panthères) ou du Christ (le Moyen Age attribuait à la panthère une haleine suave qui repoussait les serpents, et croyait qu'elle dormait trois jours à chaque digestion, temps que passa le Christ au tombeau). Comme Bloom est associé à Jésus, la chatte noire est son symbole, de même que le chien est le symbole de Stephen.

Cela peut signifier que Bloom partage la familiarité des chats avec la nuit, et donc par extension avec un autre monde, avec la magie ou la féminité, et que cette connaissance de la partie nocturne et féminine de la vie en fait un être à part dans la société des hommes.

Au début de *La divine Comédie*, Dante voit une panthère noire qui personnifie la concupiscence par la vue.



Le chien

Avant sa mort, Rudolph Virag confia son chien Athos à son fils Léopold avec recommandation d'en prendre soin. Bloom fut aussi bienveillant pour Athos qu'il le sera plus tard pour Stephen (Athos peut d'ailleurs évoquer l'athéisme du jeune homme ou son mysticisme, le Mont Athos). Le chien peut donc être associé à Stephen.

Si Stephen imagine que le chien qu'il voit sur la plage de Sandymount dans l'épisode Protée, peut prendre la forme de plusieurs animaux, c'est qu'il est à l'image de son âme protéiforme. Que l'âme soit "forme des formes" est un legs de Saint Thomas d'Aquin, dont Stephen se réclame. (Accessoirement, Thomas appartenait à l'ordre des Dominicains, qu'un jeu de mots en latin transformait en *Domini canes*, les chiens du Seigneur).

De plus, en anglais, *dog* est l'inverse de *God*, de même que Stephen est l'adversaire du Dieu des croyants, tel Lucifer ("Non serviam !"), tout en concevant son âme comme le miroir d'un Père céleste ineffable.

Mais l'association avec le chien présente évidemment un caractère ironique pour un jeune artiste qui s'enorgueillit d'être libre, puisque le chien évoque plutôt la servilité. Ainsi le chien monstrueux du Citoyen, dans l'épisode des Cyclopes, représente la haine nationaliste et antisémite de son maître, c'est-à-dire tout ce que Stephen cherche à fuir.



La canne

"Aimez moi, aimez ma canne" disait Saint Bernard de Clairvaux. Cela deviendra dans le poème *Giacomo Joyce* : "Aimez moi. Aimez mon parapluie", et dans le monologue de Molly : "Qui m'aime, aime mon traversin." Revenons à la canne de Stephen : c'est l'équivalent du bâton de Moïse, celui qu'il transforme en serpent devant Pharaon, ou avec lequel il frappe un rocher en plein désert pour faire jaillir une fontaine d'eau vive.

Joyce met dans les mains de Stephen ce symbole du chef et du prophète, qui apparaît quand le jeune homme affronte un monde protéiforme et changeant où il risque de perdre son identité. Ainsi dans le bordel de Bella Cohen, lieu de perversions polymorphes, où les noms et les sexes se mélangent, Stephen brise le lustre, imposant l'obscurité comme l'une des sept plaies d'Égypte, pour retrouver dans la nuit le lien au Père. (La canne est alors comparée à Nothung, l'épée de Siegfried, pour indiquer une renaissance).

Dans l'épisode Protée, sa canne l'accompagne sur la grève de Sandymount et Joyce peut parodier l'épisode du rocher de Moïse. En effet, Stephen urine adossé à un rocher. Et comme en écho à la fin du livre, Molly urine aussi. Avec elle nous avons la fontaine d'eau vive que l'artiste saura faire jaillir pour écrire *Finnegans Wake*.



Les melons

C'est dans un rêve que Stephen se remémore dans l'épisode Protée qu'apparaît le premier melon du roman. Stephen y rencontre un homme oriental qui lui évoque le grand roi Haroun Al Rashid et lui tend un melon. Nous reconnaissons Bloom dans ce rêve prémonitoire, et le melon offert symbolise le partage, la communion et l'hospitalité, mais aussi la richesse sensuelle où l'artiste puisera l'inspiration, la "fragrance crémeuse du fruit". Notez que melon est une insulte antisémite et renvoie donc à Bloom (qui, de plus, porte un chapeau melon).

Les melons apparaissent dans une publicité pour des plantations de fruits en Israël. Ils représentent la richesse de la Terre Promise. Un voyage ? Un départ pour une nouvelle vie ? "Très peu pour moi" pense Bloom, qui rentrera chez lui à la fin de la journée, pour retrouver les melons domestiques de Molly, "les ronds mamelons melons melliflons de sa croupe".

C'est Stephen qui partira vers la Terre Promise de son œuvre. A la fin de sa journée, les fruits de la création littéraire lui apparaissent "sous l'arbréciel d'étoiles lourd d'humides fruits bleunuit".



Le lit

Les anneaux de cuivre du lit de Molly grincent dans l'épisode Calypso et résonnent dans tout le roman en tintements, klaxons d'autos et d'omnibus. Bloom en allant se coucher pense aux "ressorts serpentsspirales du sommier" ; le serpent qui tenta Eve habiterait-il le lit de Molly et sifflerait-il dans tout Dublin ses appels au péché ?

Les féministes accusent Joyce d'avoir une idée horizontale de la femme, lascive et docile. Molly a reçu son lit pour dot de son père, comme Anne Hathaway avait reçu le sien dans l'héritage de son mari William Shakespeare. N'y aurait-il d'autre symbole pour la femme que le lit de la copulation, de l'accouchement et de la mort ?

Le lit représente le monde entier couinant des désirs du serpent, retenant hommes et femmes dans leurs fonctions de reproduction ; lit où s'endort Bloom, mais que l'artiste quitte pour d'autres horizons (et Stephen ne couchera pas dans un lit ce soir-là).



Les pantalons

Il s'agit ici des dessous féminins, des jupons de Molly à la culotte échancrée de Gerty McDowell, de la lingerie dans les vitrines aux "dessous malodorants" et autre "dentelle fanfreluchée" de Bella Cohen.

Dissimulés sous les robes et dissimulant l'intimité féminine, ils sont le symbole par excellence de l'attraction du désir masculin vers le corps des femmes, de la séduction comme jeu de voilement/dévoilement, qui fait tourner les mâles en bourriques et le monde en rond.

Mais le goût de Joyce pour les pantalons (cf. sa correspondance érotique avec Nora) vient de ce qu'ils portent les traces des plus basses fonctions corporelles. Si son tire-jus (mouchoir) couvert de pituite verte lui semble l'illustration de la paralysie culturelle de l'Irlande et donc un sujet (le nationalisme) indigne d'intérêt pour l'écrivain, les dessous féminins maculés lui apparaissent au contraire comme une mine d'inspiration sur les aspects les plus triviaux de la vie charnelle. Alors les pantalons blancs sont les pages blanches où se lit la vie dans ce qu'elle a de plus humain et de plus universel, et sur lesquelles s'écrira la nouvelle littérature (dont les métaphores obscènes ne manqueront dans *Finnegans Wake* : "écrichuire", *letter/litter*, etc.).



Les bovins

Déjà *Portrait de l'artiste en jeune homme* s'ouvrait sur une "mowcow" (traduit par "meuh-meuh" mais signifiant plutôt mère-vache). *Ulysse* foisonne d'allusions aux bovins et aux cultes dont ils étaient l'objet dans la paganisme. Plus particulièrement l'épisode des Bœufs du Soleil, consacré à la reproduction, multiplie les évocations bovines.

Dans l'Antiquité, ou encore de nos jours en Inde, la vache est le symbole de la maternité, de la fertilité, des dons de la nature qui assurent sa subsistance à l'humanité, tandis que le taureau est le symbole de la fécondité, de la force et du souffle créateur. Les représentations bovines sont parmi les premières idoles de l'humanité. C'est pourquoi la *Bible* en dénonce l'adoration idolâtre, que ce soit sous la forme du Veau d'Or ou du Dieu Baal, dont le culte s'oppose en Israël à celui de Yahvé. Moïse et Elie guerroyaient contre les cultes bovins dans lesquels ils reconnaissent l'ancienne religion, et à laquelle ils opposent la parole émancipatrice de Yahvé.

Pour Stephen, la religion fondamentale de l'humanité reste la même à travers les temps, y compris sous le vernis chrétien. Il découvre le même paganisme bovin derrière la dévotion catholique, le nationalisme, le racisme ou l'antisémitisme de nombre de ses compatriotes, mais également dans le néo-paganisme à la mode dans l'élite dublinoise. Le centre de fécondation imaginé par Buck Mulligan pour améliorer la race irlandaise (et qui annonce les sinistres *Lebensborn* d'Himmler), illustre cette stagnation dans le paganisme. Remarquez d'ailleurs que les adjectifs "majestueux et dodu" ("*stately plump*") attachés à Mulligan dès la première phrase du roman, pourraient souligner son allure bovine, sa proximité avec le puissant taureau évoqué dans les Bœufs du Soleil pour ses prouesses sexuelles (d'ailleurs ce taureau est assimilé au Pape, et plusieurs éléments permettent d'associer également Mulligan au Souverain Pontife).

Enfin, le nom Dedalus oblige à penser la proximité de la ville avec le Labyrinthe crétois, dont Dédale fut l'artisan puis le prisonnier. Au cœur du Labyrinthe dublinois, le Minotaure que trouve Dedalus à la fin de sa quête, créature mi-humaine mi-bovine qui se nourrit du sang des hommes, serait par conséquent ...la femme !



Les chevaux

Bien malgré lui, Bloom va enclencher un processus qui aboutira à une violente altercation. Tout commence dans la matinée quand Bloom, son journal sous le bras, croise le chemin de Bantam Lyons, qui parie sur les courses de chevaux. En ce jeudi 16 juin 1904 se déroule à Ascot la course prestigieuse de la Coupe d'Or. Parmi les favoris figurent *Sceptre* et *Zinfandel*. Bloom qui ne s'intéresse pas aux courses et désire se débarrasser de l'importun lui offre son journal en disant : "J'allais justement le jeter [*throw it away*]". Bantam Lyons croit alors entendre une allusion à l'outsider *Throwaway*, donné à 20 contre 1 (malencontreusement traduit par *Prospectus*. La traduction 2004 le renomme *Jetsam*).

Ce banal quiproquo va faire boule de neige sans que Bloom n'en sache jamais rien. Bantam Lyons fait part du tuyau à d'autres Dublinois, parmi lesquels Tom Lenehan. Dans l'épisode des Cyclopes, alors que Bloom s'est absenté, on apprend la victoire du tocard *Throwaway*. Et quand Lenehan annonce à ses amis que Bloom l'avait donné gagnant à Bantam Lyons, ceux-ci le suspectent immédiatement d'être parti empocher la cagnotte, prétextant chercher un ami pour ne pas avoir à payer sa tournée. C'est le prétexte à l'explosion de haine antisémite du Citoyen contre un Bloom qui n'y comprend rien.

Par-delà cette anecdote, la Coupe d'Or présente aussi une analogie ironique avec les hommes qui se partagent le cœur de Molly : Bloom et Boylan. En effet, ce dernier a misé sur le grand favori, *Sceptre*, et l'on peut voir un symbole phallique dans ce sceptre, qui correspond bien au flamboyant séducteur. Quant à Bloom, il est associé au tocard *Throwaway*, dont il partage la condition sociale d'outsider sur lequel personne ne mise. Or c'est finalement ce cheval-là qui gagne la course et c'est Bloom qui l'emporte dans le cœur de Molly.



Le nuage

"Un nuage se mit à couvrir le soleil, lent, large et lent. Gris. Lointain."

Le nuage aperçu au même instant par Stephen et Bloom est plus qu'un détail anecdotique. Si l'élément liquide, sous forme de boissons, de pluie ou d'urine, occupe une place importante dans le roman, le nuage en est en quelque sorte le négatif : il remonte le courant que suit l'action principale du livre. Au monde matériel de Bloom, traversé par les eaux, correspond d'après moi le monde spirituel de Stephen, sous la forme d'un nuage impalpable et immaculé, errant dans les cieux du Père [*j'explique plus loin ma théorie selon laquelle Stephen personnifie le Saint Esprit et Bloom le Fils dans la Trinité*].

Ainsi assistons-nous dans la *Télémachie*, qui se déroule essentiellement au bord de la mer, à l'élévation-évaporation de l'esprit de Stephen Dedalus (comme Dédale s'envolant hors du Labyrinthe) : l'artiste, attiré par le Père céleste et repoussant sa mère trop terrestre, se transforme en nuage.

Dans les épisodes consacrés à Bloom, la présence de Stephen s'illustre dans le nuage, dont on suppose qu'il continue son petit bonhomme de chemin, planant au-dessus d'une ville qu'il méprise de la hauteur de son génie. Génie stérile cependant : il n'est pas encore assez dense pour laisser pleuvoir son œuvre. Avec la tombée de la nuit commence le mouvement descendant de l'artiste Dedalus. Le tonnerre éclate dans les Bœufs du Soleil, suivi d'un déluge. Stephen lance dans Circé son "Non serviam !" luciférien et amorce la chute de l'ange rebelle.

La dernière partie d'*Ulysse* illustre ce mouvement descendant de la pluie vers le sol, retour vers la chair de l'esprit exilé, descente sur la Vierge (Molly) du Saint Esprit (Stephen). Quittant les cieux de l'idéalisme, l'artiste redécouvre son humanité, et dans la chair auparavant maudite le matériau de son art.

Les deux hommes urinant dans le jardin, puis Molly sur son pot de chambre, rappellent ce mouvement descendant du nuage-artiste tombant en pluie d'encre et grossissant le flot de son prochain roman, dans lequel la rivière Liffey servira d'allégorie à l'écriture. (Cette symbolique du cycle de l'eau lié à l'écriture sera systématique dans *Finnegans Wake*).



Le pâté de viande Prunier

"Qu'est la maison sans
Les pâtés Prunier ?
Incomplète.
Avec, c'est le paradis."

Bloom lit distraitement cette publicité (authentique) pour les pâtés de viande en pot (*potted meat*) de la maison Prunier, dans le journal qu'il feuillette en écoutant l'ennuyeux M'Coy. Plus tard, elle revient par réminiscence, et Bloom, qui est lui-même démarcheur publicitaire, la juge idiote.

Ulysse raconte une incarnation : celle d'un artiste qui découvre les affects de la chair comme source d'inspiration. Aussi le pâté de viande représente-t-il la chair sans laquelle la maison de l'esprit est vide, ou bien la femme sans laquelle le foyer est incomplet. Le pâté de viande représente également la ville et ses habitants (image que l'on trouve d'ailleurs dans *Ezéchiel 11.3*).

Le nom de l'entreprise, *Plumtree*, signifie prunier. Or une autre allusion aux prunes apparaît dans le fait divers raconté par Stephen dans l'épisode Eole. Deux vieilles filles, au sommet de la colonne Nelson, auraient craché sur les passants les noyaux des prunes qu'elles mangeaient. Stephen nomme ce récit "*Vue de la Palestine prise du Mont Pisgah* ou *La parabole des prunes*." La Palestine est encore un désert quand Joyce écrit *Ulysse*, c'est d'ailleurs selon Bloom, "une terre stérile, un désert. [...] Désormais elle ne peut plus enfanter. Mort : celui d'une vieille femme : con gris et avachi du monde." Cette Palestine stérile et l'Irlande ne font qu'un pour Stephen. Du haut de la colonne phallique, la semence que les vieilles filles jettent sur Dublin n'est que noyaux de prunes, et ne fécondera rien. La ville n'est qu'un pot de pâté de viande Prunier, qui restera stérile comme les vieilles filles. Cependant, les noyaux peuvent devenir la semence d'un nouveau cycle, et la parabole en rappelle une autre : celle, christique, du grain qui doit mourir pour porter des fruits.



Les fleurs

To bloom signifie fleurir. Rudolph Virag a anglicisé son nom en Bloom puisque Virag signifie fleurir en hongrois. Donc Bloom représente la floraison et par extension l'épanouissement, la réalisation de soi, ce qu'illustre la rose dans le symbolisme occidental. Dans les Lotophages, les fleurs sont signes de bonheur paisible, d'harmonie et d'oubli. Le lotus qui fit perdre la mémoire aux compagnons d'Ulysse dans le pays des Lotophages trouve un écho dans la fleur la plus importante du symbolisme égyptien, bouddhiste ou hindouiste, le lotus de la sagesse. Et Bloom compare son sexe à la surface du bain à une "languide et flottante fleur".

Mais la fleur, par sa beauté, sa délicatesse et sa façon de s'ouvrir au soleil pour recevoir la semence du pollen, est plutôt un symbole féminin. Bloom-la-fleur est un homme-femme. Son ambiguïté sexuelle est révélée dans l'épisode Circé. Joyce s'accordait avec Otto Weininger sur la proximité entre les Juifs, les femmes et les artistes. Ce que trouve le misogyne Stephen en Bloom, ce qui fera de Bloom sa muse ou sa Béatrice, c'est une féminité qu'il méprisait jusque là.

Evidemment, la fleur principale du roman reste Molly, qu'un amant surnommait "ma fleur de la montagne". Les roses que Bloom lui a offertes pour son anniversaire soulignent qu'elle est la Rose du roman, l'équivalent de la Rose céleste à la fin de *La divine Comédie*, c'est-à-dire la Vierge Marie (née comme elle un 8 septembre). Mais alors c'est moins le bouton de rose immaculée de la Vierge de l'Annonciation que la rose ouverte, épanouie et majestueuse, la femme-rose traversée par le Verbe et transfigurée dans l'Assomption, la rose qui fleurit, la rose qui jouit, la rose *in bloom*. C'est à son créateur qu'elle s'ouvre dans l'abandon du "Oui" final.



L'île d'émeraude

C'est le surnom de l'Irlande : "Erin, ô vert joyau de la mer argentée". Dans l'épisode Charybde et Scylla, Stephen songe à sa patrie en ses termes : "Pierre verte qui étincelle. Une émeraude enchâssée dans l'anneau de la mer." Peut-être est-ce un écho de l'étui à cigarettes de l'Anglais irlandophile Haines : "un étui d'argent poli où scintillait une pierre verte." Quoi qu'il en soit, l'Irlande est une émeraude dans une mer d'argent. La couleur verte rappelle aux Irlandais la nature verdoyante de leur île sauvage. Sur leur drapeau, le vert représente les Irlandais de souche, catholiques, tandis que l'orange renvoie aux descendants des colons protestants, partisans de Guillaume d'Orange.

Pour Stephen, le vert symbolise la paralysie culturelle de sa patrie. C'est la bile crachée par sa mère agonisante, aliénée à la religion catholique, ou bien la morve qui macule son mouchoir. Le vert lui rappelle la couleur de "la

mer pituitaire" qui baigne les côtes de cette île qu'il méprise.

Or l'émeraude était la pierre précieuse qui ornait le front du plus beau des archanges, Lucifer, et qu'il perdit dans sa chute. En associant l'Irlande à l'émeraude de Lucifer, Joyce révèle la nature de son combat contre la bêtise de ses compatriotes. Charge pour l'artiste-alchimiste de retrouver l'étincelle divine du porteur de lumière dans l'émeraude que Lucifer a laissé choir, c'est-à-dire l'Irlande elle-même qu'il devra transfigurer et sauver par son art. Mais une telle quête initiatique suppose de partager d'abord le sort de Lucifer, de participer à sa rébellion ("Non serviam !") et à sa chute ("J'entends s'effondrer l'espace, verre brisé, maçonnerie qui croule, et le temps un dernier éclair livide."). Ce processus s'apparente d'ailleurs pour Stephen à l'œuvre du luciférien William Blake : "fracas des ailes d'outrance de Blake".

Le vert est également la couleur associée à la première étape du Grand Œuvre alchimique et de son initiateur, Hermès-Mercure. Dans *Ulysse*, le vert prédomine dans la Télémachie, ouverte par l'introït de Mulligan, "Mercuriel Mallachie".



Les cornes

"Stephen et Bloom regardent le miroir. Le visage de William Shakespeare, sans barbe, y apparaît, les traits figés par la paralysie faciale, et couronné par l'image réfléchiée des cornes de cerf du porte-manteau de l'antichambre." Cette scène de l'épisode Circé semble annoncer la communion entre Stephen et Bloom, par l'identification des deux hommes à Shakespeare. Le dramaturge représentant le mystère de la paternité, on peut reconnaître dans le miroir une image de la Trinité, où le Fils (Bloom) et l'Esprit (Stephen) se superposent à l'image du Père (Shakespeare). La puissance divine de la paternité qui les habite est symbolisée par les cornes de cerf qui les couronnent dans le miroir. On retrouve ces andouillers dans *Le Saint Office*, poème de 1904 dans lequel Joyce fustige la scène littéraire dublinoise :

"[...] Là où ils se traînèrent en prières, aplatis,

Je me dresse, et par mes soins maudits,

Sans ami, sans compagnon, solitaire,

Aussi indifférent qu'arête de harengs,

Aussi majestueux que ces hauts sommets,

Où dans l'air argenté flamboient mes andouillers [...]"

Dans ce poème, Joyce prend la pose du cerf libre et solitaire dont les cornes flamboyantes marquent rien moins qu'une élection divine. Dans l'imagerie chrétienne médiévale, parce qu'il est chassé et porte des bois, le cerf représente le Christ, tandis que ses cornes symbolisent son feu intérieur. L'homme-cerf était déjà l'un des dieux les plus importants du panthéon indo-européen, Cernunos. Ses andouillers représentaient le feu intérieur jaillissant du crâne, fureur guerrière ou possession chamanique. L'Eglise aurait détourné ce feu intérieur pour en faire les langues de feu de la Pentecôte. Elle a également repris le symbolisme des cornes dans la représentation de Moïse, puisque la *Bible*, dans la *Vulgate* de Saint Jérôme, le présente cornu sur le Mont Sinaï, deux faisceaux de lumière lui sortant du crâne alors qu'il reçoit les Tables de la Loi.

Dans *Ulysse*, Stephen ferait donc enfin flamboyer ses andouillers par la réunion trinitaire avec le Père et le Fils. Quant à Bloom, nouveau Moïse-Jésus qui guide Stephen hors de l'Egypte-Irlande, ses cornes sont aussi celles... du cocu !



Le navire

Un trois-mâts est aperçu par Stephen à la fin de l'épisode Protée, et l'on suppose qu'il s'agit de celui d'où est descendu le marin truculent de l'épisode Eumée. Ces deux épisodes étant situés juste avant et après les aventures de Bloom-Ulysse, le navire peut être assimilé au vaisseau du héros grec. Sa présence discrète rappelle aussi la proximité de "l'Antique Père Océan" à l'embouchure de la Liffey.

Le trois mâts avec son "*crosstree*" (traduit par "barres de perroquet" mais signifiant en fait "arbre de la croix") évoque la Sainte Trinité.

Son nom, que l'on apprend dans Eumée, "Rosevean", évoque une trinité féminine : Rose-Eve-Anne (Eve est la première femme, Anne la mère de la Vierge, et la rose est la Vierge Marie). Le navire symboliserait alors les matrones qui nous embarquent sur le fleuve de la vie : la chair, la matière, la langue, la religion, etc.

Le plan en trois parties d'*Ulysse* s'inspirant de *La divine Comédie*, la Télémachie correspond à l'Enfer, et le trois-mâts pourrait rappeler Lucifer. A la fin de sa descente aux Enfers, Dante voit "l'Empereur du règne de douleur" pourvu de trois bouches, au fond du gouffre infernal, glacé et silencieux. L'Enfer est le séjour de ceux qui ont méconnu la Parole divine et sont pour cela incapables d'avoir une parole singulière. D'où "la silhouette

silencieuse dans le silence" qui renvoie à Stephen l'image de son propre mutisme littéraire.

Le navire n'est pas absent de la seconde partie. Il réapparaît comme frêle esquif de papier dans la boulette que Bloom jette aux mouettes. Il s'agit d'un prospectus contenant le nom d'Elie, dont le retour sera pour les Juifs le signe annonciateur de la venue du Messie.



Les hommes-sandwichs

Cinq hommes sandwichs font de la publicité pour l'établissement HELY'S en arborant chacun un chapeau tubulaire portant une lettre rouge. Ils déambulent ainsi à la queue leu leu dans les rues commerçantes de Dublin. La proximité entre HELY'S et Elie est évidente dans le français, moins dans l'anglais où le prophète est nommé Elijah, mais l'association reste signifiante : le retour d'Elie, via HELY'S, annonce la venue du Messie (pour le judaïsme).

Dans l'épisode Les Rochers Errants, nous pouvons voir deux des cinq personnages, nommés par la lettre qu'ils arborent, marcher à la traîne ou aller chercher une friandise : le "Y" et le "H" (d'ailleurs lettres du tétragramme YHVH). C'est comme si les lettres se mettaient à danser, ce qui rappelle les *maggies* aux lecteurs de *Finnegans Wake* : 28 jeunes filles qui sont aussi les lettres de l'alphabet et qui dansent sur la page, ou qui font la ronde pour circonscrire le trou du mystère de la paternité. L'herméneutique juive (*Midrash, Talmud, Cabale*) s'attarde également sur les lettres de la *Torah*, glosant sur leurs formes, leurs places, leurs valeurs numériques, les estimant non comme de simples éléments mais comme des étincelles vivantes de la lumière divine. Avec les lettres vivantes et en liberté des hommes sandwichs d'HELY'S, Joyce annonce en fait que la venue du Messie, l'Incarnation du Verbe, se produira dans les lettres, les mots, l'écriture, c'est-à-dire à la surface même du texte.



La Tour Martello

La geste de Stephen commence par la décision de quitter la Tour Martello, dans laquelle il a vécu quelque temps avec Mulligan sans jamais s'y sentir à l'aise. La Tour représente donc autant sa patrie que l'Eglise catholique, au sein desquelles il se sent désormais étranger. Mulligan, singeant le prêtre à l'autel, est associé au Pape, "majestueux et dodu" ; mais il est aussi l'"usurpateur", celui dont la domination s'exerce sur l'Irlande pour en étouffer l'esprit. Or Mulligan considère sa Tour comme "l'Omphalos", le nombril du monde selon les Grecs, concrétisé par une pierre ouvragée à Delphes, dont l'origine totémique est évidente. Totémique, donc sacrificielle : toute communauté est fondée sur le sacrifice, et la victime sacrifiée est finalement divinisée pour devenir le référent transcendant, central, garant du sens et de la loi. Le lieu du sacrifice devient un espace sacré où s'élèvent totems, pierres ou temples. La Tour Martello symbolise donc la pierre sacrificielle sur laquelle est bâti l'ordre religieux communautaire, le référent transcendant qui donne à chacun sa place inamovible au sein de la collectivité, le Phallus ordonnateur du sens qui fige le langage, censure la pensée et interdit la jouissance du sujet dans la langue. Bref, tout ce à quoi Stephen doit échapper.



Le prépuce

Bloom n'est pas circoncis, le lecteur le devine dans l'épisode Nausicaa. Bloom vient de se masturber : "ça a collé. Allons bon la peau n'est pas revenue en place. Décollons-la. Ouf."

Bloom a toujours son prépuce et n'est donc pas juif. C'est d'ailleurs ce qu'il indique à Stephen dans l'épisode Eumée lorsqu'il raconte comment il a répondu aux insultes antisémites du Citoyen : "je lui ai dit que son Dieu, c'est-à-dire le Christ, était un Juif lui aussi, et toute sa famille, tout comme moi, bien qu'en réalité je ne le sois pas." En fait, Bloom n'a pas été circoncis puisque son père s'était converti au protestantisme.

Ce détail le rapproche de Moïse qui fut abandonné incirconcis aux eaux du Nil. De plus, si Bloom est Jésus et Molly l'Eglise, il a conservé l'anneau nuptial qui les lie à en croire les théologiens : le prépuce du Christ ! C'est d'ailleurs à cela que songe Stephen en urinant à côté de Bloom dans l'épisode Ithaque : le "problème de l'intégrité sacerdotale de Jésus circoncis".



Je suis

A la fin de l'épisode Nausicaa, Bloom inscrit "Je suis" sur le sable, probablement pour laisser son identité à la jeune Gerty MacDowell avec laquelle il vient d'avoir une relation érotique intense quoique distante, quelques minutes auparavant. Seulement, il ne trouve rien à inscrire à la suite de ce "Je suis", comme si aucune détermination identitaire ne pouvait le définir. Comme je l'explique plus loin, Bloom représente le mystère de l'incarnation de chaque homme ici et maintenant, l'ipséité de l'être-là inaliénable à aucun ego particulier. Il n'a donc rien à ajouter pour se définir (ce qui peut signifier qu'il n'est autre que le fait d'être, qui peut se dire "Je suis qui je suis", à la façon dont Yahvé se présente à Moïse dans le buisson ardent, formule souvent parodiée dans *Finnegans Wake*. On peut d'ailleurs supposer que c'est cela que Bloom allait écrire).

Mais surtout, Bloom ne se satisfait pas de ce "Je suis" et décide de l'effacer. C'est comme si cette évidence était encore trop illusoire pour nommer son être dans l'instant présent. Comme si ce "Je suis" faisait violence à l'épreuve de l'être en la fixant abusivement sur un moi préexistant, un sujet substantiel. Pour Bloom, "Je suis" n'est qu'un effet et non la racine ultime de sa personne (Personne, comme Ulysse !). Ce "Je suis" n'est pas faux mais il n'est pas premier, il est postérieur à l'épreuve de l'apparaître des phénomènes sensibles, eux-mêmes venant à la lumière depuis le néant essentiel d'une nuit primitive, le mystère de l'être, le Père.

Ces considérations peuvent sembler incongrues ici, mais elles sont pertinentes pour comprendre *Finnegans Wake* et c'est pour cela que je les utilise aussi pour *Ulysse*. Car Bloom inscrit puis efface "Je suis" au bord de l'océan. Or l'océan symbolise une profondeur excédant la petitesse humaine, une immensité inépuisable et intemporelle, la puissance primitive d'où tout jaillit, cet "Antique Père Océan" salué par Stephen. L'océan sert d'allégorie au Père dont surgit la donation du monde sensible qui se donne un soi qui dit "Je suis".

Dans *Finnegans Wake* également, tout jaillit du néant du Père et y retourne, "Je suis" n'étant qu'une illusion éphémère générée par la multitude des sensations (Shem), un soi qui se pétrifie en un ego se prenant pour sa propre origine (Shaun) alors qu'il n'est qu'une vague à la surface de la rivière de la vie. Et cette rivière terminera sa course, "riverrun", en se jetant dans les bras de son père l'océan : "Far calls. Coming far."



Le point

Le point dont je parle ici est la réponse à la dernière question de l'épisode Ithaque :

"Où ?
."

Ce point a été oublié dans la traduction française, malgré les mises en garde de Joyce (information trouvée dans *Détours et retours* de Jean Louis Giovannangeli, aux Presses Universitaires de Lille, 1990). C'est le point final du roman, puisque l'épisode suivant est considéré par Joyce comme une espèce d'annexe. Et comme point d'orgue sur la partition, il synthétise et concentre sur lui la totalité du roman.

Après avoir déambulé dans les rues de Dublin, Léopold Bloom s'en retourne à son *point* de départ, le lit conjugal, et il s'endort en position fœtal autour de ce point. Ce point remplace toute explication topographique. Il indique hic et nunc le lieu où se trouve le sujet parlant : exactement en ce point. Or ce point noir évoque un trou sur la page blanche : l'individuation d'un être à la fois singulier et universel (Bloom se qualifie de "Toutlemonde, Personne.") est un trou dans le tissu de l'espace-temps, une transcendance qui transperce le réel (cf. le héros de *Finnegans Wake*, Persse O'Reilly ! Le trou est le motif le plus récurrent du dernier roman de Joyce et probablement son sujet ultime, le mystère insaisissable de la paternité, l'imprononçable Nom du Père). C'est cette découverte de l'être comme trou, vide, négativité absolue, qui permet à Stephen de faire voler en éclats sa personnalité factice, de se tenir dans l'ouvert et l'universel, dans le mystère de la paternité, c'est-à-dire l'engendrement d'un soi qui fait trou dans la plénitude fermée du monde matériel-maternel.

Enfin, ce point est aussi un signe typographique à la surface de la page, ce qui signifie que Bloom n'est pas à chercher ailleurs qu'en ce point d'encre sur le papier : il n'est qu'un personnage de roman.



Oui

La fin du monologue de Molly peut s'entendre comme un crescendo de jouissance :

"oui et alors il m'a demandé si je voulais oui dire oui ma fleur de la montagne et d'abord je lui ai mis mes bras autour de lui oui et je l'ai attiré sur moi pour qu'il sente mes seins tout parfumés oui et son cœur battait comme fou et oui j'ai dit oui je veux bien Oui."

La répétition saccadée des oui marque l'approche de l'orgasme, le Oui final. Molly est probablement en train de jouir. Puisque Bloom est endormi, il est possible d'en conclure qu'elle se donne du plaisir toute seule. Ce qui n'est pas étonnant : non seulement Molly reconnaît se masturber mais de plus elle symbolise pour Joyce une féminité qui n'a pas besoin des hommes, à la ressemblance de la Déesse Mère, Gea-Tellus.

Selon Philippe Sollers, ce oui cacherait un non. C'est un oui à la vie et à sa reproduction, donc au sexe et à la mort, ce qui suppose un non bien plus fondamental, un non à ce qui serait extérieur à ce monde ou à ce qui prétendrait lui échapper. Cette négation est celle de la finitude se détournant de l'Infini, une forclusion de toute transcendance, un oubli du mystère de l'être, dans un oui animal à la reproduction cyclique de la vie - au sens uniquement biologique du terme - et par conséquent de l'espèce, de l'ordre social et de la mort. Aussi la sortie de la finitude sera la négation de cette négation, c'est-à-dire l'Infini. Dans *Ulysse*, non est le premier mot que marmonne Molly au réveil : "Mn". S'il se produit dans le roman une expérience de traversée des illusions, des aliénations ou du langage commun, c'est dans la négation de cette négation qu'elle doit s'opérer ("Non serviam !" dit Stephen, qui déjà dans la version de 1904 de *Portrait de l'artiste* transformait son *ego* en "nego" pour le lancer "contre les enfers obscènes de notre Sainte Mère", désignant ainsi autant l'Eglise que toutes les matrices mondaines qu'il comprenait comme des ennemis de sa singularité).

Toujours selon Philippe Sollers, en disant oui Molly, "accouche évidemment de ce que Joyce indique qu'il s'est rendu capable de faire, c'est-à-dire *Finnegans Wake*." Le texte de ce dernier roman est également un monologue féminin, un fleuve d'écriture assimilé à la rivière Liffey, dont on peut considérer qu'il prend sa source dans le monologue de Molly ou dans son pot de chambre. S'il s'agit bien du oui de la féminité qui s'offre comme matière première à l'artiste, pour qu'il puisse se (ré)incarner dans son texte, il est à mettre en rapport avec le oui de la Vierge Marie à la proposition de l'archange Gabriel de porter en son sein le Verbe fait chair. *Ulysse* se termine sur cette Annonciation qui l'ouvre en fait sur la promesse d'une nouvelle naissance. Bloom a symboliquement offert Molly à Stephen en lui montrant sa photographie (espérant attiser le désir du jeune homme pour son épouse), or Stephen personnifie le Saint-Esprit (je le démontre plus loin).

Mais la jouissance du dernier oui signifie bien plus certainement l'Assomption (élévation au Ciel de la Vierge Marie, acceptée tacitement par l'Eglise, illustrée par les plus grands peintres, et qui deviendra finalement dogme en 1950 ; dernier dogme dans l'histoire de l'Eglise mais aussi dernier dogme dans la série des conséquences logiques de l'Incarnation ; et par conséquent, dernier épisode d'*Ulysse*). L'Assomption signifie que le Verbe que Marie a mis au monde élève sa mère en gloire jusqu'au Paradis avant tous les autres mortels, et avant le Jugement Dernier. Cet enlèvement est évidemment une jouissance (voyez le tableau explicite du Titien). Elle signifie dans *Ulysse* que Stephen/Joyce a saisi la mère de l'intérieur, en verbalisant sa rumination intérieure, en traversant sa négation essentielle, et l'a ainsi transfigurée pour l'élever au Père, c'est-à-dire à lui-même !

Car l'avant-dernier mot, "will" ("I said yes I will Yes") désigne la volonté de l'artiste, Will étant le diminutif de William, donc Shakespeare, archétype pour Joyce de l'artiste et personnification du mystère de la paternité. Il faut donc entendre dans les derniers mots de Molly : *I say yes to Will*. Stephen rappelle que Shakespeare aimait cacher son prénom dans ses œuvres. Dans le "Yes" final la créature s'abandonne au "will" de son Créateur. Je vous laisse déduire les subtilités théologiques qui en découlent... C'est tout de même autre chose que les pâmoisons de Lady Chatterley !



Oui

Le Oui de Molly - qui n'est décidément pas un oui ordinaire - marque aussi l'ultime Eucharistie du roman. Le thème de l'Eucharistie est essentiel dans *Ulysse* qui commence par l'introït de la messe psalmodié par Mulligan, messe dont on reconnaît assez facilement les étapes successives dans les épisodes du roman. De quoi s'agit-il ? De faire que le pain et le vin deviennent le corps et le sang du Verbe créateur et donc contiennent rien moins que sa présence réelle ici et maintenant, exactement comme s'il était encore incarné parmi nous. Ainsi celui qui nous a quitté ressuscite par l'action de grâce de l'Esprit et la transsubstantiation de son corps dans le pain de l'hostie. S'ensuit la communion des fidèles par la manducation de cette hostie devenue *Corpus Christi* que chacun intègre pour participer dans sa propre chair au mystère de l'Incarnation.

C'est ni plus ni moins ce que Joyce veut réaliser dans son œuvre : après avoir créé son roman, comme le Père, et s'être incarné lui-même dans ses personnages, comme le Fils, pour y défendre l'amour, la justice et la liberté, donc l'Esprit, il lui faut rendre possible rien moins que sa propre résurrection dans le pain de l'écriture, sa présence réelle communiant avec son lecteur, qui lira en mémoire de lui longtemps après qu'il aura quitté ce monde ! S'assurer non pas l'immortalité mais la possibilité de revivre dans la chair et la jouissance de la parole de celui qui lit ou récite ce texte dont il a fait son corps. Qui met en bouche l'*Ulysse* de Joyce intègre l'amour, la joie, la musicalité du verbe de son auteur, donc sa présence réelle ! Non pas celle de son corps compris comme un organisme biologique visible et socialement identifié, mais la présence à elle-même de sa chair vivante, souffrante, parlante, se phénoménalisant dans la vocalisation d'une parole.

Joyce multiplie donc les allusions à cette Eucharistie qu'il propose à ses lecteurs pour ressusciter en communiant avec eux. Il s'agit que revive la joie extrême de l'instant créateur, où le sentiment d'exister n'est plus simplement celui d'un homme particulier mais le feu de son verbe se faisant chair dans son œuvre, puisque "dans l'intense instant d'imagination, lorsque l'esprit [...] est une braise près de s'éteindre, ce que j'étais est ce que je suis et ce qu'en puissance il peut m'advenir d'être" (Stephen). Dans sa conférence sur Shakespeare, Stephen insiste sur la volonté du poète anglais de revivre dans son fils, puisque Hamlet serait en fait Hamnet, et donc de survivre éternellement dans une œuvre qui s'offre en Eucharistie à ses lecteurs. Mais c'est bien évidemment le monologue intérieur des personnages avec lesquels Joyce s'est identifié, qui constitue le pain en lequel sa chair communiera avec celle du lecteur qui le fera sien. *Finnegans Wake* poursuivra cette incarnation du Verbe dans la rivière de son écriture afin que son auteur ressuscite (*wake*) dans ses lecteurs (Finnegan passe ainsi au pluriel), en ce point intense de présence à soi que personifie le héros du roman, dont les initiales HCE renvoient très certainement au "hoc est corpus meum" de la Sainte Cène, c'est-à-dire la toute première Eucharistie. HCE est l'archétype du Vivant, l'Auteur qui reprend vie et voix en chacun de ses lecteurs. Borgès l'avait aussi compris quand il écrivait : "Tous les hommes, au moment vertigineux du coït, sont le même homme. Tous les hommes qui répètent une ligne de Shakespeare sont William Shakespeare."

Et si le Oui de Molly me semble l'apothéose de cette Eucharistie, c'est parce qu'elle-même revit intensément, dans les dernières lignes du roman, une scène passée : un jeune homme l'embrasse contre un mur à Gibraltar. Il ne s'agit pas seulement d'un souvenir, ni d'un acte d'imagination : Molly vit à nouveau le baiser, elle est à nouveau physiquement à Gibraltar, sa jouissance est comme l'Eucharistie d'une jouissance déjà vécue. Le passé n'est pas passé mais pathétiquement présent, ici et maintenant, dans son Oui. La chair qu'elle est communie avec la chair qu'elle était et qu'elle sera à nouveau quand un lecteur jouira de lire sa jouissance, qui est aussi bien celle de son auteur et de son texte, *Corpus Joyci* !



Oui

Et enfin, ce Oui est évidemment un oui adressé à la vie, l'acceptation de la vie telle qu'elle est, par Stephen Dedalus qui devient James Joyce à la fin de la journée du 16 juin 1904, après avoir traversé la parole féminine de la chair qui dit oui.

J'explique plus bas que l'attitude de Stephen face à l'existence est d'abord gnostique, entendez qu'il refuse la matière, le corps, et toute médiation dans sa relation au Père. La création est l'œuvre imparfaite d'un démiurge que Stephen, comme Saint Augustin, associe à la Mère, responsable du mal, de la répétition et de la mort : c'est la "mâcheuse de cadavres" devant laquelle il a refusé de s'agenouiller. C'est "notre mère grande et douce" que salue le païen Mulligan et avec lui toute l'humanité restée viscéralement païenne, superstitieuse et soumise à l'ordre pérenne de sa reproduction imbécile.

Stephen fait le choix du manichéisme par son mépris hautain de l'amour et de la sexualité. Mais sa révolte toute spirituelle le laisse complètement stérile : l'art suppose la médiation de la matière, sa transformation, le passage à travers elle de quelque chose qui l'excède, la transfigure, mais ne pourrait pas exister sans elle. Sans cette médiation, pas d'art. Et sans la sublimation des pulsions, pas d'art non plus. Or Stephen voudrait refouler ses pulsions qui le poussent au péché. *Portrait de l'artiste en jeune homme* montre la lutte pathétique dans l'âme de Stephen entre la fornication et sa foi fervente en Marie. Même débarrassé de la religion au sortir de l'adolescence, le jeune homme reste torturé par une sexualité qu'il vit comme une soumission avilissante. Et Marie ne lui est plus d'aucun secours, elle qu'il considère dorénavant comme l'image même de la Mère au sein de la foi chrétienne, dérisoire "madone que l'astuce italienne jeta en pâture aux foules d'Occident" et qui semble corrompre par son paganisme charnel le message spirituel que Stephen cherche encore dans la théologie.

Leopold Bloom va apporter au jeune homme l'acceptation du corps, de la vie, du quotidien. Avec ce nouvel Ulysse, l'épique est dans le banal, le glorieux dans la gentillesse, la ruse dans une bonhomie lucide et détachée. Mais c'est surtout la chair, avec ses contraintes et ses besoins, qui apparaît maintenant à Stephen comme le lieu de la révélation, par l'intermédiaire d'un Bloom jouant le mystère de l'Incarnation. La communion avec le petit bourgeois rend son corps à l'artiste, et une matière première à explorer et transposer dans son œuvre. En offrant symboliquement son épouse au jeune homme, Bloom lui offre la médiation de la chair (Molly est Marie) vers le Père qu'il cherchait jusque là dans la négation du monde. Et l'artiste sortira de sa stérilité en acceptant tout ce qu'il rejetait auparavant. Au "négo" du *Portrait de l'artiste* de 1904, au "Non serviam !" de l'épisode Circé, succède à la fin du roman, au bout de la geste dédalienne, un grand "Oui" à la vie dans toute sa diversité. "I will Yes" n'est pas sans rappeler l'*amor fati* de Nietzsche, son *da capo* : oui, je veux la vie telle qu'elle est, oui j'accepte le destin avec tout ce qu'il contient d'étrange et terrifiant. *Ulysse* est le Oui de Joyce à la vie terrestre et charnelle, qui s'irisera dans *Finnegans Wake* en "*Oyeseoyeses*"... traduisez : *Je Oui qui Je Oui !...*

Livres et opéras détournés

L'Odyssée

On voit habituellement dans le parallèle que fait Joyce entre le monde grec et le monde moderne une mise en accusation de ce dernier, incapable de créer ses propres mythes, et dans lequel la morale utilitariste aurait définitivement remplacé l'héroïsme et les idéaux de l'Antiquité. Une telle lecture, qui reste pertinente, méconnaît la véritable proximité entre les deux Odyssées, celle du roi d'Ithaque et celle du démarcheur publicitaire. Beaucoup de lecteurs voient en Bloom une dérision d'Ulysse, sans comprendre sa proximité avec le héros grec. Celui-ci, loin de partager le bellicisme vengeur de ses compatriotes, ne souhaitait pas quitter sa femme et son fils pour participer à l'expédition contre Troie. Une fois la ville adverse tombée, grâce à son stratagème là où la force avait échoué, il ne songea qu'à retrouver les siens. Dans les tribulations qui l'attendaient, l'homme aux mille ruses conserva toujours la même attitude, mélange de lucidité, de prudence et d'astuce. Léopold Bloom apparaît bien comme une espèce de ré-incarnation ("métempsycose") du roi d'Ithaque, par ses qualités de cœur et d'esprit. Comme lui, il est confronté à la religiosité communautaire de ses compatriotes : bellicisme, esprit de clan, vanité, fougue irréfléchie, crédulité sexuelle. Comme lui, il trouve toujours moyen d'y échapper.



La Divine Comédie

Les analogies sont nombreuses avec *La Divine Comédie* que Joyce considérait comme sa "nourriture spirituelle avec la *Bible*, le reste étant littérature". Déjà, on peut rapprocher les plans en trois parties :

- L'Enfer est le séjour de ceux qui furent aliénés aux biens de ce monde, incapables d'accéder à une parole singulière. La *Télémachie* expose la paralysie spirituelle de l'Irlande et l'incapacité pour le jeune écrivain de produire une œuvre personnelle.

- Le Purgatoire marque l'accès à la parole par une ascèse réintégrant l'expérience sensuelle de la chair pour affranchir l'âme de ses chaînes. L'Odyssée de Bloom donne à entendre la même épreuve d'une parole incarnée ou d'une chair parlée, se détachant par l'ironie des aliénations mondaines.

- Le retour en Ithaque s'assimile au Paradis, puisque l'artiste sort petit à petit de sa léthargie et, en communiant avec le Verbe (Bloom) au sein de la Rose céleste (Molly), s'approprie enfin sa parole, et part écrire son œuvre.

Dante et Stephen sont équivalents, égarés l'un dans une forêt obscure, l'autre dans le cauchemar de l'Histoire et le Labyrinthe de la ville. Virgile, guide du poète en Enfer et au Purgatoire, peut être assimilé à Bloom. Quant à Béatrice, il s'agit probablement moins de Molly que de Bloom à nouveau. N'a-t-il pas en effet une part féminine qui prend le dessus dans l'épisode Circé ? Béatrice se charge de conduire Dante à la Vierge Marie, abîmée dans la contemplation de la Source de toute parole. De même, Bloom conduit Stephen à Molly, lieu de passage d'une parole charnelle et musicale jaillissant en un flot ininterrompu. Les "cercles concentriques de gradations changeantes de lumière et d'ombre" au plafond de la chambre de Molly, vus par Bloom dans l'épisode Ithaque, évoquent ceux de la Trinité rayonnant au-dessus de la Rose céleste où se tient Marie dans la vision dantesque.



Hamlet

"Je veux dire, expliqua Haines à Stephen tout en marchant, que cette tour et ces falaises m'évoquent en quelque sorte Elsenour. Qui surplombe son assise en la mer, n'est-ce pas ?"

Dans cette tour, ce n'est pas le spectre du père qui vient à Stephen mais celui de sa mère. Le mélancolique Dubloinois, en rébellion contre son environnement culturel, vêtu de noir pour cause de deuil, "Japhet à la recherche d'un père", ressemble grandement au Prince Hamlet. Comme lui, il veut se lier au Père, rejette sa mère et méprise la chair et les femmes. Sa stérilité artistique et le ressentiment qui en découle sont semblables à l'incapacité d'agir du prince danois. L'un et l'autre errent comme des ombres et monologuent sur des sujets existentiels.

Dans l'exposition de sa thèse sur Hamlet, Stephen rappelle :

- primo, que Shakespeare, quand il jouait la pièce, prenait le rôle du spectre du père ;
- deuzio, qu'Hamlet personnifiait son fils Hamnet mort à 11 ans.

On peut donc en déduire que la consubstantialité du Père et du Fils sur laquelle disserte Stephen est celle entre le père de la pièce, c'est-à-dire Shakespeare, et son fils/personnage, Hamnet/Hamlet. Si maintenant nous

transposons cette problématique à *Ulysse*, nous devons dire que la consubstantialité Père/Fils unit le créateur, c'est-à-dire Joyce, et ses personnages, c'est-à-dire Stephen et Bloom. En conséquence, le rapport Bloom/Stephen n'est pas un rapport père/fils comme le répète l'exégèse, mais un rapport fraternel. Quant à la paternité, qui est bien un thème récurrent du roman, elle définit en fait le lien de Joyce avec ses personnages et non celui de Bloom avec Stephen. Joyce est le Père, Bloom le Fils, Stephen l'Esprit (comme je le démontre plus loin dans mon étude sur l'homme au mackintosh). CQFD.



Faust

Si l'on fait le parallèle entre les crises de Stephen Dedalus et du docteur Faust, on constate la même impuissance à accéder à un niveau supérieur de création. Faust fait appel au démon Méphistophélès pour posséder le savoir absolu mais la mort tragique de sa fiancée lui fait prendre conscience que la seule vérité supérieure est l'amour et que le moteur des aspirations les plus nobles est l'Eternel Féminin.

L'initiateur qu'est Méphistophélès pour Faust, Léopold Bloom l'est pour Stephen, mais d'une façon diamétralement opposée. Faust est un savant, rationnel et pragmatique, à qui Méphistophélès révèle la nature dionysiaque de l'existence. Le destin faustien consiste à s'abîmer dans le monstrueux et l'obscur, voire l'occulte, où le seul espoir de salut est l'idéalisation de la Femme. Tandis que dans *Ulysse*, nous faisons le chemin inverse en passant du romantisme manichéen du ténébreux Stephen à la lucidité sceptique et bienheureuse de Bloom. Quant à l'Eternel Féminin, il tombe de son piédestal dans le monologue de Molly : la femme qui était encore promesse de beauté à la fin du *Portrait de l'artiste en jeune homme*, apparaît maintenant comme la cause principale de la bêtise masculine, la pesanteur même, empêchant toute élévation. A "l'esprit qui toujours nie" (Méphistophélès) répond en écho complice "la chair qui toujours dit oui".



Don Giovanni

Des bribes du chef-d'œuvre lyrique de Mozart (1787, livret de Lorenzo Da Ponte) apparaissent dans les monologues intérieurs des personnages d'*Ulysse* :

Quand Bloom, dans l'épisode Hadès, songe aux femmes à leur toilette : "A sa coiffure ; elle fredonna : *Voglio e non vorrei*. Non ; *vorrei e non*. Elle examine le bout de ses cheveux pour voir s'ils font la fourche. *Mi trema un poco il*."

A la fin du monologue de Molly, quand elle imagine une scène de séduction : "j'irai et je viendrai en ayant l'air plutôt gaie pas trop en chantant un petit peu de temps en temps mi fa pieta Masetto après ça je commencerai à m'habiller pour sortir presto non son piu forte je mettrai ce que j'ai de mieux comme chemise et pantalon en le laissant bien se rincer l'œil pour faire bander sa quéquette".

C'est le même morceau de *Don Giovanni* qui est repris dans ces deux passages : la scène de séduction de Zerlina par Don Juan (acte 1, sc. 9) :

DON JUAN : *La ci darem la mano* [là nous joindrons nos mains] [...]

ZERLINA : *Vorrei e non vorrei. Mi trema un poco il cor*. [Je veux et ne veux point. Le cœur me tremble un peu.]

[...] *Mi fa pietà Masetto*. [J'ai pitié de Masetto.]

[...] *Presto non son più forte*. [Voilà que je faiblis.]

Mais l'allusion la plus importante à *Don Giovanni* reste la scène du bordel où Stephen repousse le fantôme éploré de sa mère, scène s'inspirant directement de celle où Don Juan tient tête au Commandeur :

LE COMMANDEUR : *Pèntiti, scellerato !* [Repens-toi, scélérat !]

DON JUAN : *No, vecchio infatuato !* [Non, prétentieux vieillard !]

LE COMMANDEUR : *Pèntiti*.

DON JUAN : *No*.

LE COMMANDEUR : *Si*.

DON JUAN : *No*.

LE COMMANDEUR : *Ah ! tempo più non v'è !* [Ah, il n'est plus temps !]

(*Des flammes jaillissent, la terre tremble, l'enfer engloutit Don Juan*).

Dans la parodie de cette scène cathartique, la mère de Stephen lui enjoint : "Repens-toi ! Oh, le feu de l'enfer !", puis : "Prends garde ! La main de Dieu !", après quoi elle implore Jésus de pardonner à Stephen son insurrection. Mais le fils rebelle tient tête à sa mère comme Don Juan au Commandeur de pierre : "Mâcheuse de cadavres ! [...] Merde ! [...] Ah non, par exemple ! [...] *Non serviam !* [...] Non ! Non ! et Non ! Essayez donc de

me dompter tous tant que vous êtes ! C'est moi qui vous mettrai au pas !". Sa négation ultime se confond avec le cri d'affirmation de Siegfried dans l'opéra de Wagner, quand il réussit à forger l'épée : "*Nothung!*" (cf. ci-dessous). Si l'enfer n'engloutit pas Stephen, bien qu'il ait des visions d'Apocalypse, il est tout de même violemment frappé par un soldat anglais qui fait office ici de Commandeur de pierre, défenseur de l'ordre moral. A la différence de l'opéra de Mozart, ou des pièces de Tirso de Molina puis Molière, le refus radical du héros ne marque pas la fin de son voyage. La négation absolue marque seulement la fin d'une étape dans la formation spirituelle de l'artiste. Ayant coupé tous les liens, étant en quelque sorte mort au monde et descendu aux enfers, Stephen peut dorénavant entamer la seconde partie de son initiation, la traversée de la nuit par la réintégration de son humanité charnelle, sujet des chapitres suivants.



Siegfried

"STEPHEN : - *Nothung !*

(Il brandit sa canne à deux mains et fracasse la suspension. Le dernier éclair livide du temps jaillit, dans les ténèbres qui suivent l'espace s'effondre, verre brisé, maçonnerie qui croule.)

LE BEC DE GAZ : - Ppfungg !"

La conclusion de la scène don juanesque de l'épisode Circé se rattache au premier acte du troisième opéra de la *Tétralogie* de Wagner : *Siegfried*.

Le fougueux Siegfried, capturé enfant et élevé par le cupide Nibelung Mime, réussit à forger à nouveau l'épée Nothung (acte 1 sc. 3) que les dieux avaient offerte à son père mais que Wotan avait brisée. Figure virile et solaire, Siegfried annonce la victoire des forces vives du printemps sur la mort et la corruption. S'il est associé à Stephen à la fin de Circé, c'est que celui-ci amorce alors sa renaissance.



La Science nouvelle

Cet ouvrage du philosophe italien Giambattista Vico (1668-1744) offre à Joyce la structure de son *Finnegans Wake*, mais a-t-il eu une influence sur la composition d'*Ulysse* ?

La Science nouvelle présente l'Histoire comme un processus cyclique répétant la succession de 3 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 se terrent dans les cavernes pour échapper à la colère des dieux qu'ils attribuent à des divinités terrifiantes : c'est l'âge des dieux. 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 des héros. Enfin les progrès de la civilisation poussent les exploités à réclamer des droits égaux : c'est l'âge des hommes. Suit le ricorso, une courte période de catastrophes (déluge, anarchie, invasion) et tout recommence, les cycles s'enchaînant à l'intérieur de cycles plus amples.

Les 3 parties d'*Ulysse* se prêtent relativement bien à l'analogie avec ce schéma :

- La Télémachie correspond à l'âge des dieux. Stephen songe au Père éternel, Mulligan à notre Mère Nature ; la stérilité de l'un, la fatuité de l'autre, la superstition des dévots et la paralysie de l'Irlande reflètent l'attitude craintive et impuissante des hommes du premier âge.
- L'Odyssée bloomienne correspond à l'âge des héros. Le bourgeois quitte son foyer pour explorer la ville. En Bloom, on reconnaît un bâtisseur, un légiste, un prophète, etc.
- Le retour en Ithaque correspondrait enfin à l'âge des hommes. Là, le bourgeois et l'artiste se découvrent frères en humanité.

Le ricorso enfin, qui marque la fin d'un cycle, est le monologue de Molly. Ses règles signifient un nouveau cycle tandis que les premiers rayons du soleil annoncent un nouveau jour.

Selon 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 ce bruit formidable. De même, le cri du nouveau-né de Madame Purefoy, dans l'épisode des Bœufs du Soleil, est accompagné par le tonnerre et marque la naissance d'un langage nouveau dont l'épisode illustre la gestation.



Les Confessions

"Que veux-je dire, en effet, sinon que j'ignore d'où je suis venu en ce monde pour aboutir à ce que je ne sais comment nommer, vie sous forme de mort ou mort sous forme de vie. J'y eus pour m'accueillir les consolations de ta pitié, comme, du moins, je l'ai appris des auteurs de ma chair, de celui par qui, de celle en qui tu me façonnas au temps voulu, car pour mon compte nulle souvenance !"

Ce n'est pas un monologue de Stephen mais un extrait des *Confessions* de Saint Augustin. Comme Stephen, le jeune Augustin abandonna la religion de sa mère, Sainte Monique, malgré ses prières et ses pleurs, pour embrasser le manichéisme dont le mythe de la chute offrait la délectation morbide du désespoir à son âme d'adolescent : "Mais moi, alors, dans ma misère, j'aimais avoir de la peine et je cherchais des sujets de peine, tandis qu'à propos d'une infortune étrangère, contrefaite, mimée, le jeu de l'acteur me plaisait d'autant plus et m'attachait d'autant plus fort qu'il me tirait des larmes." Cette affectation entretenait son mépris de la matière et sa croyance en un Dieu ineffable, "pur néant", dégagé de la responsabilité d'avoir créé le monde.

Grâce aux sermons de Saint Ambroise de Milan, Augustin retrouve le chemin de la vraie foi et se fait baptiser, pour la plus grande joie de sa mère. Dans *Les Confessions*, il insiste comme Joyce sur le silence et l'attention à la parole divine que l'oreille perçoit dans la Création, alors que la vue ne transmet que des illusions. Enfin, comme Stephen, ce n'est plus dans quelque exotisme de la pensée qu'il va à la rencontre de lui-même, mais dans la proximité la plus proche : "J'ai tardé à t'aimer, Beauté si ancienne et si neuve, j'ai tardé à t'aimer ! Ah ! voilà : tu étais dedans, moi dehors."



Ainsi parlait Zarathoustra

"- Je suis l'Uebermensch. Kinch l'édenté et moi, nous sommes les surhommes.

[...] Celui qui vole le pauvre prête à Dieu. Ainsi parlait Zarathoustra."

Les premières allusions au *Zarathoustra* de Friedrich Nietzsche sont mises dans la bouche de Buck Mulligan et y prennent une forte connotation néo-païenne et amoral. Stephen semble méfiant vis-à-vis de cette nouvelle doctrine à laquelle tente de l'associer son majestueux et dodu camarade. Elle lui apparaît comme une version moderne de la religiosité qui asservit ses compatriotes depuis toujours. Les pensées de Stephen trouvent pourtant des accents nietzschéens dans l'épisode Protée : il s'abandonne à un sentiment de plénitude sous le soleil de midi et les termes qu'il emploie rappellent le "grand midi" de Zarathoustra, l'heure où les ombres disparaissent et où l'individuation se dissout dans la Totalité : "L'heure de Pan, le faunesque midi. Parmi les plantes-serpents lourdes de gommés les fruits d'où sourd le lait, là où s'élargissent des feuilles étalées sur les eaux couleur de bronze. La douleur est loin."

Dans l'épisode des Bœufs du Soleil, le narrateur imite Zarathoustra pour saluer l'œuvre civilisatrice de l'humanité : "Allez, vous, et faites de même. Ainsi, ou paroles de même sens, proféra Zarathoustra, jadis régent ès lettres françaises près l'Université d'Osporc et léans onques ne vécut homme au regard de qui l'humaine engeance fût tant débitrice."

A la fin du même épisode, le *Zarathoustra* de Nietzsche est parodié dans une bénédiction au nouveau-né et au nouveau langage, porteurs l'un et l'autre de riches promesses : "Tu as trouvé ton Amérique, ton programme de vie, et tu t'es rué pour la saillir comme le bison transatlantique. Que dit donc Zarathoustra ? *Deine kuh Trübsal melkest Du. Nun trinkst Du die süsse Milch des Euters*. Regarde ! Il fuse pour toi en abondance. Bois-en, mon brave, à plein pis ! Le lait maternel, Purefoy, le lait de l'espèce humaine, le lait aussi de ce bourgeonnement d'étoiles au-dessus de nos têtes, qui rutille dans la fine vapeur d'eau, un lait de poule analogue à celui que ces débauchés avaleront dans leur bousingot, le lait de la folie, le miel-lait du pays de Chanaan."

Ainsi "l'arbreciel d'étoiles lourd d'humide fruits bleunuit" sous lequel Stephen sent les potentialités de la création artistique dans l'avant-dernier épisode, évoque-t-il l'annonce émue par Zarathoustra du Grand Midi, lourd de promesses insoupçonnées. La mort de Dieu, c'est-à-dire pour Nietzsche comme pour Joyce la mort de la métaphysique ancienne et des superstitions religieuses, prépare la divinisation de soi-même pour l'homme créateur, affranchi de tous les liens et qui se tourne dorénavant vers le monde sensible pour y trouver l'inspiration. A l'aurore, une fois intégré l'Eternel Retour ou la nature cyclique féminine (Molly), Zarathoustra et Stephen émergent du cauchemar et renaissent à la vie, "ardent[s] et fort[s] comme le soleil du matin au sortir de sombres montagnes" (*Ainsi parlait Zarathoustra*).



L'Exode

Stephen quittant la tour Martello et Bloom quittant le foyer familial reproduisent la sortie d'Égypte du peuple Hébreu contée dans le livre de l'*Exode*. Moïse, interpellé par Yahvé dans le buisson ardent, reçoit la mission de guider son peuple hors de la maison de servitude vers la Terre Promise, à travers le désert du Sinaï. L'Égypte répugne à Yahvé à cause de la multitude de ses dieux, de son idolâtrie, des cultes portés aux cycles de la nature. Le dégoût de Stephen pour la bigoterie catholique des uns et la dévotion néo-païenne des autres, derrière lesquelles il discerne la même religiosité bornée, le pousse à abandonner son refuge pour partir, comme à la fin du *Portrait de l'artiste en jeune homme*, "façonner dans la forge de [s]on âme la conscience incréée de [s]a race". Comme Moïse, il agit pour la rédemption de sa race même s'il doit d'abord lutter contre elle, l'arracher à la pesanteur. Son pays, sous le joug du maître anglais, lui paraît semblable au peuple hébreu fuyant Pharaon au désert mais toujours prompt à adorer quelque Veau d'Or (voir les allusions aux cultes bovins). L'épisode du buisson ardent trouve un écho dans le buisson de la devinette de Stephen, celui sous lequel le renard enterre sa grand-mère, c'est-à-dire la religiosité païenne matriarcale.

Bloom montre peu d'intérêt pour la Terre promise dont parle un prospectus sur les plantations des colonies israéliennes : "une mer morte dans une terre morte, grise et vieille." Pourtant il partage l'utopie d'une société meilleure où l'amour prendrait le pas sur "la force, la haine, l'histoire". Les fruits juteux de la Terre Promise sont pour lui les "melonneux hémisphères" des fesses de Molly, qu'il retrouve en rentrant chez lui. Si la ville a bien représenté, pour Stephen et Bloom, l'équivalent du désert du Sinaï, seul Stephen l'a vraiment traversé (comme Josué succédant à Moïse) pour conquérir une nouvelle terre pour sa race : la littérature. Mais n'est-ce pas également ce que fit le rédacteur de l'*Exode* ? Conserver la mémoire de sa race pour la soustraire à la répétition des erreurs et des servitudes. Ainsi s'écrivent "les tables de la Loi, gravées dans la langue des hors-la-loi".



Le Grand Œuvre alchimique

La quête initiatique de l'alchimiste débute sous les auspices d'Hermès Trimégiste à la double nature, à la fois initiateur et trompeur. Dans *Ulysse*, Hermès est évidemment Mulligan, "Mercuriel Malachie", qui appelle Stephen à s'élever jusqu'à lui pour commencer son initiation : "Montez, Kinch !" Les trois étapes classiques du Grand Œuvre (nigredo, albedo et rubedo) sont faciles à retrouver :

- la Télémachie et les épisodes de l'*Odyssée* de Bloom jusqu'à son lynchage par le Cyclope correspondent à l'œuvre au noir, temps de la destruction des certitudes, de la descente en soi, de la mort au monde. La couleur associée traditionnellement à l'œuvre au noir est le vert, couleur que Joyce assimile à la paralysie de son pays, l'île d'Émeraude baignée par "la mer pituitaire" qui lui rappelle la bile crachée par sa mère moribonde.

- les épisodes bloomiens à partir de Nausicaa correspondent à l'œuvre au blanc, état de passivité virginale accueillant la parole du Père. Elle se termine par le mariage alchimique des contraires puis une irisation de toutes les couleurs composant le blanc. On peut reconnaître cette étape dans la cacophonie de l'épisode Circé qui clôt l'*Odyssée*, dans lequel Bloom se diffracte en une multitude de facettes, s'unit en soleil avec la lune lors de noces alchimiques, l'épisode se terminant sur la vision d'un agnelet immaculé.

- le Nostos enfin correspond à l'œuvre au rouge, prodigalité de la parole inspirée, action transfiguratrice. C'est dans *Ulysse* le langage libéré, jaillissant spontanément tel le flux d'urine de Molly qui lui sert d'allégorie (allégorie reprise dans *Finnegans Wake*). Avec le verbe en liberté, l'artiste au bout de son initiation peut transfigurer le plomb de l'existence quotidienne en or littéraire.

De nombreuses œuvres s'inspirent du symbolisme alchimiques, comme *La Divine Comédie*, *Alice au Pays des Merveilles*, ou encore *Finnegans Wake*.

Les personnages

La liste ci-dessous ne contient que les personnages qui interviennent dans le roman. Les noms des boutiquiers ne sont pas pris en compte, non plus que les figures de la littérature ou de la mythologie. J'ai pris les noms de la première traduction française d'*Ulysse*, or certains ont été modifiés dans la nouvelle traduction supervisée par Jacques Aubert en 2004 (ainsi *Skin-the-Goat* n'est plus Peau-de-Bouc mais Ecorché, le prénom de Blazes Boylan n'est plus Dache mais Flam, et Mister Best redevient Monsieur Best après avoir été Monsieur Bon).

L'agent 57C : agent de police qui fait sa tournée dans les Rochers flottants.

Apjohn, Percy : ancienne connaissance de Bloom à Gibraltar.

Armstrong : élève de Stephen.

Artifoni, Almidano : chanteur italien (son nom est celui d'un enseignant qui aida Joyce à Trieste).

L'aveugle : un accordeur de piano.

Ball, Sir Robert : auteur de *Parallaxes*, ouvrage auquel Bloom songe quelquefois.

Bannon, Alec : ami de Buck Mulligan. Il essaie de séduire la fille de Bloom, Milly.

Beaufoy, Philip : écrivain, auteur de *Le coup de maître de Matcham*.

Bellingham, Madame : prétendue correspondante de Bloom qui apparaît dans Circé.

Bennett, Percy : boxeur anglais. Une affiche annonce son match contre Keogh.

Bergan Alf : Dublinois, ami du Citoyen. Suspecté par Bloom d'être l'auteur de la carte envoyée à Denis Breen.

Bloom, Leopold "Poldy"

Bloom, Marcus J : dentiste sans lien familial avec Leopold.

Bloom, Milly : fille de Léopold et Molly Bloom. Agée de 15 ans, elle travaille chez un photographe. Elle flirte avec Alec Bannon.

Bloom, Marion "Molly" née Tweedy

Bloom, Rudolph : père de Léopold Bloom. D'origine hongroise, il changea son nom Virag en Bloom après son installation en Irlande. Il se convertit au protestantisme par conviction et fit baptiser son fils. Neurasthénique, il se suicida par le poison dans un hôtel italien en 1886.

Bloom, Rudy : fils de Léopold et Molly Bloom. Il ne vécut que 11 jours et mourut le 9 janvier 1894.

Boardman Edy : amie de Gerty McDowell.

Bon, Richard : bibliothécaire qui apparaît dans Charybde et Scylla.

Boylan, Dache : chanteur dublinois qui prépare un tour de chant en compagnie de Molly Bloom. Coquet et séducteur (dans la version originale, son nom Blazes Boylan signifie flamboyant-bouillant, rendu dans la traduction 2004 par Flam Boylan), il ajoute Molly à sa liste de conquêtes dans l'après-midi du 16 juin 1904.

Breen, Denis : mari de Josie Breen. Il a reçu une carte postale avec écrit dessus "FOU-TU", probablement envoyée par un farceur qui se moque de son esprit simple. Il court les cabinets d'avocats pour préparer une plainte en diffamation.

Breen, Josie, née Powell : épouse de Denis Breen. Elle craint que son mari perde la raison. Elle a flirté avec Bloom avant que celui-ci n'épouse Molly.

Burke, Andrew "Pisser" : Dublinois évoqué par les amis du Citoyen. Amant de Molly.

Bushe, Seymour : avocat dont la plaidoirie dans l'affaire Childs (un fratricide) est citée en exemple dans Eole.

Byrne, Davy : tenancier du bar où déjeune Bloom dans Les Lestrygons.

Caffrey, Cissy : amie de Gerty McDowell.

Caffrey, Tommy et Jackey : frères jumeaux gardés par leur soeur Cissy.

Callan, Miss : infirmière à la Maternité du Dr Horne.

Campbell, Foxy : connaissance de Stephen.

Campbell, Henri : adjoint au maire à qui ressemble un cocher dans Eumée.

Carr, Harry : soldat anglais qui frappe Stephen dans Circé

Cerqueux, Père Francis : prêtre qui officie à l'enterrement de Paddy Dignam.

Citoyen : Dublinois Férian et antisémite qui agresse Bloom dans Les Cyclopes. Son apparence physique impressionnante s'inspire de celle de Michael Cusack, Dublinois fondateur d'une ligue de sports gaéliques, dont Joyce méprisait la grossièreté.

Cleys, Alexander : propriétaire de la Maison des Clés, distributeur de thés, vins et spiritueux. Bloom travaille au renouvellement de son annonce publicitaire dans les journaux en y ajoutant le dessin de deux clés superposées.

Clifford, Martha : Dublinoise qui entretient une correspondance sentimentale avec Henry Fleury. Allusion à la Marthe des *Évangiles*.

Cochrane : élève de Stephen.

Cohen, Bella : tenancière du bordel où se déroule en partie l'action de *Circé*.

Compton : soldat britannique, acolyte du soldat Carr.

Comyn : élève de Stephen

Conmee, Révérend Père John : Jésuite qui enseigna à Clongowes Wood College. Il apparaît dans *Les Rochers flottants*.

Conroy, Père : prêtre qui officie à l'Eglise dans Nausicaa. Frère de Gabriel Conroy, héros de la nouvelle *Les Morts* dans *Gens de Dublin*.

Corcorne : Dublinois.

Corley, John : jeune homme de bonne famille devenu misérable. Il emprunte de l'argent à Stephen dans l'épisode *Eumée*.

Corrigan, Bernard Père : prêtre. Ancien amant de Molly.

Costello, "Punch" : étudiant en médecine.

Cowley, Père Bob : prêtre. Il doit de l'argent à l'usurier Ruben J. Dodd mais refuse de le lui rendre.

Cranly : ami de Stephen qui apparaissait déjà dans *Portrait de l'artiste en jeune homme*. Cranly est inspiré de John Francis Byrne, ami de Joyce depuis l'University College de Dublin et jusqu'à son exil en 1904.

Crawford, Myles : directeur du journal *L'Homme Libre*.

Crofton (ou Crofter ou Crawford) : retraité de la Recette Générale. Orangiste.

Crotthers : étudiant en médecine.

Cuffe, Joseph : courtier chez qui travailla Bloom avant d'être viré. Molly tenta en vain d'intercéder auprès de lui pour son mari.

Cunningham, Martin : ami de Bloom, tolérant et prévenant.

Dandrade, Miriam : femme divorcée, ce qui était très mal vu en Irlande. Bloom lui a jadis acheté des vêtements usagers. Il lui suppose de nombreux amants.

D'Arcy, Bartell : chanteur. Ancien amant de Molly.

Dawson, Dan : patriote dont un discours a été publié dans les journaux.

Deasy, Garrett : directeur de l'école où enseigne Stephen.

Dedalus, Boody, Dilly, Katey et Maggy : sœurs de Stephen.

Dedalus, May "Mary" née Goulding : mère de Stephen.

Dedalus, Simon : père de Stephen. Truculent, doté d'une voix superbe, mais porté sur l'alcool, égoïste et insouciant de la misère dans laquelle vivent ses enfants. Evidemment inspiré de John Joyce.

Dedalus, Stephen "Kinch" : Joyce jeune homme. Son nom associe Stephen (Etienne), le premier martyr chrétien, et Dédale, l'architecte du Labyrinthe de Cnossos, donc le christianisme et le paganisme, celui qui meurt pour sa foi et celui qui s'échappe.

Dignam, Patrick "Paddy" : Dublinois récemment décédé. Bloom assiste à son enterrement.

Dignam, Patrick Aloysius : fils de Paddy Dignam. Assez jeune et plutôt simplet, il ne semble pas affecté par la mort de son père.

Dillon, Matthew "Mat" : ancien ami des Bloom. Léopold embrassa Molly dans son jardin lors d'une réception.

Dillon, Valentin Blake "Val" : Lord Maire de Dublin.

Dixon : étudiant en médecine.

Dlugacz, Moïse : boucher juif d'origine hongroise.

Dodd, Ruben J. : usurier juif. Sa pingrerie est évoquée dans *Hadès* : il n'offrit qu'un florin à l'homme qui sauva son fils de la noyade.

Dollard, Ben : Dublinois qui chante dans *Les Sirènes*.

Doran, Bob : Dublinois, ami du Citoyen.

Douce, Lydia : la serveuse aux cheveux couleur bronze, du bar de l'Hotel Ormond.

Dowie, Alexander J. Christ : évangeliste américain dont une affiche annonce un show.

Doyle, J.C. : chanteur.

Driscoll, Mary : soubrette renvoyée par Molly Bloom, jalouse de l'intérêt que son mari semblait lui porter.

Dunne, Miss : secrétaire d'un impresario. Elle apparaît dans Les Rochers Flottants

Egan, Kevin : Irlandais exilé à Paris où Stephen l'a connu.

Eglinton, William Kirkpatrick Magee, dit John (1868-1961) : personnage réel qui apparaît sous sa véritable identité. Ecrivain et essayiste irlandais, ami de Yeats et théosophe. Il admira le jeune Joyce et publia un de ses poèmes dans sa revue *Dana*.

Fanning, John : le Sous-Shérif.

Farrell, Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdall : étrange Dublinois qui évite les becs de gaz. Il s'inspire d'un Dublinois excentrique surnommé Endymion et dont le nom complet était James Boyle Tisdall Burke Stewart Fitzsimons Farrell.

Fitzgibbon : juge.

Fitzharris, James : tenancier de l'Abri du Cocher où Bloom amène Stephen. La rumeur prétend qu'il serait "Peau-de-Bouc" [Ecorché dans la traduction 2004], l'un des Invincibles, groupe terroriste responsable d'un célèbre attentat à Phoenix Park en 1881.

Fleury, Henry : pseudonyme sous lequel Bloom entretient une correspondance avec Martha Clifford.

Flora : prostituée du bordel de Bella Cohen.

Flynn, Blair : Dublinois qui apparaît dans Les Lestrygons.

Gallaher, Ignatius : journaliste exemplaire cité dans Eole.

Gardner, soldat : galant de Molly à Gibraltar. Il mourut pendant la guerre des Boers

Garyogrin : chien monstrueux et menaçant qui accompagne le Citoyen. Il appartient à un certain Giltrap, grand-père de Gerty MacDowell.

Goodwin : professeur. Peut-être un ancien amant de Molly.

Goulding, Richie : frère de Mary Dedalus, la mère de Stephen. Comptable. Méprisé par son beau-frère Simon Dedalus, qui ne lui adresse jamais la parole.

Goulding, Walter : fils de Richie Goulding. Il donne du "Monsieur" à son père.

Grogan, Mère : personnage d'une célèbre chanson populaire irlandaise que Buck Mulligan associe à la vieille femme qui lui porte son lait chaque matin.

Haines : Anglais admirateur de culture irlandaise, hébergé par Buck Mulligan dans la Tour Martello. Haines est inspiré de Samuel Chenevix 'Dermot' Trench, camarade de Gogarty à Oxford, et qui résida dans la Tour Martello en septembre 1904. Il fut à l'origine de l'événement qui provoqua le départ de Joyce. Ayant rêvé d'une panthère noire, il hurla dans son sommeil puis, à demi-réveillé, tira au revolver contre les ombres d'un mur. Gogarty le désarma mais s'amusa à effrayer Joyce en tirant sur des casseroles au-dessus de son lit.

Halliday : élève de Stephen

Hely, Charles Lesage : imprimeur pour qui Bloom travailla. Il emploie cinq hommes pour faire la publicité de son établissement (HELY'S). Ils déambulent dans les rues de Dublin, coiffés de grands chapeaux tubulaires portant chacun une lettre peinte en rouge.

Henry, Jimmy : Dublinois qui apparaît dans Les Rochers Flottants

Higgins, Ellen : épouse décédée de Rudolph Bloom et mère de Léopold Bloom.

Higgins, Zoe : prostituée du bordel de Bella Cohen.

Holohan : Dublinois. Ami du Citoyen.

Horne, Dr Andrew : directeur de la Maternité où se déroule Les Boeufs du Soleil. *Horn* signifie corne.

Hughes, Révérend John : Jésuite qui officie à l'Eglise dans Nausicaa.

Hynes, Joe : journaliste chargé de la rubrique nécrologique. Il doit de l'argent à Bloom mais feint de ne pas comprendre les allusions de celui-ci pour le récupérer.

Johnson, Georgina : prostituée dans le lit de laquelle Stephen a dépensé les derniers sous prêtés par Russell

Kearns, Anne : une des deux femmes de la parabole de Stephen dans Eole.

Kelleher, Corny : employé des pompes funèbres.

Kelly, Bridie : première fille avec laquelle Bloom a couché.

Kennedy, Mina : la serveuse aux boucles d'or du bar de l'Hotel Ormond.

Kenny, Dr Bob : médecin. Il s'occupa de la mère de Stephen.

Keogh, Myler : boxeur irlandais. Une affiche annonce son match contre Bennett.

Kernan, Tom : Dublinois.

Kitty : prostituée du bordel de Bella Cohen.

Kock, Paul de : auteur de romans érotiques. Molly trouve son nom coquin, cock signifiant bite.

Lambert, Ned : Dublinois. Ami du Citoyen.

Lenehan : Dublinois qui se moque de Bloom dans Eole et prétend devant M'Coy avoir couché avec Molly.

Leonard, Paddy : Dublinois.

Lidwell, Georges : avoué.

Liffey, Anna : nom affectueux donné par les Dublinois à la rivière qui traverse leur ville, la Liffey.

Lynch, Vincent : étudiant en médecine, ami de Stephen. Lynch est inspiré de Vincent Cosgrave, jeune homme intelligent et désœuvré, ami de Joyce et Gogarty. Lors du séjour de Joyce à Dublin en 1909, Cosgrave prétendit avoir flirté jadis avec Nora, provoquant chez Joyce une terrible crise de jalousie. Les échos s'en font entendre dans sa correspondance avec Nora et jusque dans *Les exilés*. A la fin de l'épisode Circé, Lynch trahit Stephen qui l'assimile à Judas et prédit son suicide. Vincent Cosgrave se noya dans la Tamise.

Lyons, Bantam : Dublinois qui parie sur les courses de chevaux. Sur un quiproquo, il comprend une réflexion de Bloom comme un tuyau pour la Coupe d'Or.

Lyster, Thomas : bibliothécaire quaker de la Bibliothèque Nationale de Dublin.

MacCabe, Florence : vieille Dublinoise dont Stephen utilise le nom dans sa parabole des prunes.

MacDowell, Gertrude "Gerty" : jeune femme de 18 ans. Vierge rêveuse, elle est l'héroïne de l'épisode Nausicaa. Son prénom évoque celui de la mère d'Hamlet.

MacHugh, Hugh : directeur et rédacteur en chef d'un journal.

Madden : étudiant en médecine.

Maffei, Signor : dompteur de lion qui apparaît dans Circé.

Maginni, Dennis J. : professeur de danse

Mastiansky, Julius : ancien ami de Bloom. Peut-être un ancien amant de Molly.

McIntosh : nom donné par Hynes à un inconnu qui assiste à l'enterrement de Dignam et que Bloom désigne par son imperméable mackintosh.

M'Coy, C. P. : Dublinois ennuyeux et emprunteur.

McKernan, Madame : ancienne logeuse de Stephen.

Menton, John Henry : Dublinois qui se brouilla jadis avec Bloom, lors d'une partie de pétanque. Peut-être un ancien amant de Molly.

Mervin Talboys, Madame : prétendue correspondante de Bloom qui apparaît dans Circé.

Moore, George (1852-1933) : personnage réel qui n'apparaît pas mais est évoqué dans l'épisode Charybde et Scylla. Ecrivain, figure de la renaissance littéraire irlandaise. Cofondateur avec Yeats, Synge et Lady Gregory du Irish National Theatre.

Mulligan, Malachie "Buck" : ami de Stephen. "Majestueux et dodu", hâbleur et cynique, il contraste avec l'introverti Stephen. Admirateur de la Grèce antique et de Nietzsche, il projette "d'helléniser l'Irlande" en la débarrassant du christianisme. Stephen envie la jovialité blasphématoire et la légèreté "mercurielle" de Mulligan. Celui-ci jalouse probablement l'ambition littéraire de son ami et lui reproche son jésuitisme. Le prénom Malachie évoque le prophète biblique dont le livre annonce le retour d'Elie comme précurseur du Messie. Le personnage de Mulligan s'inspire d'un camarade de Joyce, Oliver St-John Gogarty (1878-1957), poète, romancier et politicien irlandais dont l'œuvre dévoile un esprit fantasque et mélancolique. Une certaine rivalité anima les deux jeunes gens, surtout après le départ de Joyce de la Tour Martello où il résidèrent ensemble en septembre 1904. Bien que réconcilié avec son ancien ami en 1909, Gogarty fit plusieurs réflexions acerbes contre *Ulysse*. A la mort de Joyce, on trouva sur son bureau un ouvrage de Gogarty, *Je suis disciple de Saint Patrick*.

Mulvey, Jack Joe Harry : Lieutenant de vaisseau. Ancien flirt de Molly à Gibraltar. Elle l'embrassa contre un mur et le masturba dans son mouchoir.

Murray, Red : collègue de travail de Bloom.

Murphy, W.B. : vieux loup de mer descendu du *Rosevan*.

Murray, Willie : personnage aperçu par Alf Bergan avec Dignam pourtant décédé.

Nannetti, Joseph Patrick : conseiller à la rédaction de *L'Homme Libre*.

Nolan, John Wyse : Dublinois. Ami du Citoyen.

O'Connell, John : régisseur du cimetière.

O'Hanlon : chanoïne qui officie à l'Eglise dans Nausicaa.

O'Madden : jockey de Sceptre.

O'Madden Burke : journaliste.

O'Molloy, J.J.: Dublinois. Ami du Citoyen.

O'Ryan, Terence "Terry" : ami du Citoyen.

Osvalt, Esther : connaissance de Stephen à Paris.

Parnell, John Howard : frère de Charles Stewart Parnell.

Parnell, Charles Stewart (1846-1891) : homme politique irlandais, protestant. Elu président de la Home Rule Federation of Great Britain, il devient chef de la résistance contre les excès des landlords anglais au Parlement. Un faux en écriture dans une sombre affaire de crime terroriste (par les *Invincibles* à Phoenix Park) et la découverte de sa liaison adultère avec Kitty O'Shea marquent, dans le scandale, la fin de sa carrière. Beaucoup de jeunes gens se détourneront de la politique après ce triste épisode. Adulé ou méprisé, Parnell deviendra le sujet de stériles discussions de pub.

Pat : serveur au restaurant de l'Hotel Ormond.

Penrose : ancien amant de Molly.

Plasto, John : chapelier.

Power, Jack : Dublinois plutôt vulgaire et antisémite.

Purefoy, Mina : parturiente en travail depuis 3 jours à la Maternité de Dublin. Elle accouche d'un petit garçon le soir du 16 juin 1904. Symboliquement, cet enfant *Pure Foi* représente Jésus, et sa naissance Noël.

Quigley : garde-malade à la Maternité du Dr Horne.

Raoul : nom d'un personnage du livre *Les Douceurs du Péché* qu'achète Bloom pour Molly.

Riordan, Madame : ancienne logeuse des Bloom.

Rippingham, Winny : camarade de Gerty McDowell.

Rochford, Tom : Dublinois.

Rumbold, H : barbier.

Russell, George William (pseudonyme A.E.) (1867-1935) : personnage réel qui apparaît sous sa véritable identité. Peintre et poète, économiste et politicien, figure de la renaissance littéraire irlandaise. Son œuvre polymorphe est empreinte des recherches de la Société de Théosophie. Dans *Ulysse*, Stephen se souvient que Russell lui a prêté de l'argent : "A.E.I.O.U" (*A.E. I owe you*).

Sargent, Cyril : élève de Stephen. Niais et pataud parce que trop choyé par sa mère, il rappelle à Stephen sa propre enfance.

Supple, Bertha : camarade de Gerty MacDowell.

Sweny, F. W. : pharmacien chez qui Bloom achète un savon et commande une lotion.

Talbot : élève de Stephen

Thornton, Madame : sage-femme qui assista Molly lors de la naissance de Milliscent.

Tweedy, Major Brian : père de Molly

Twigg, Lizzie : jeune secrétaire de George Russell.

Virag, Lipoti : grand-père paternel de Bloom.

Ward, William Humble (Duc de Dudley) : Vice-Roi Lord Lieutenant-Général et Gouverneur Général d'Irlande.

Wylie, Reggy : flirt de Gerty MacDowell.

Yelverton Barry, Madame : prétendue correspondante de Bloom qui apparaît dans Circé.

Le renard et sa grand-mère

"Le coq chantait,
Le ciel était bleu ;
La cloche du bon Dieu
Sonnait onze heure.
Temps pour cette pauvre âme
De s'en aller aux cieux."

Les élèves déroutés par cette devinette de leur professeur demandent la réponse : "Le renard enterrant sa grand-mère sous un buisson de houx." ("The fox burying his grandmother under a hollybush."). A ce moment du récit (le second épisode), il est bien difficile d'en saisir les sous-entendus. En fait, cette charade reproduit quasiment à l'identique une ancienne charade, découverte par l'exégète joycien Joseph Prescott dans l'ouvrage "*English as we speak it*" d'un certain P.W. Joyce (aucun rapport avec notre auteur). La réponse est considérée comme un non-sens et en conséquence la charade comme une absurdité. Elle prend pourtant du sens une fois transposée dans *Ulysse*. On y lit habituellement une allégorie du refoulement du passé : l'Eglise enterrant ses origines païennes ou judaïques ; Stephen enterrant sa mère et étouffant ses remords de lui avoir refusé une dernière prière ; l'artiste rebelle se débarrassant de son héritage racial, national ou religieux. Le "hollybush" peut évidemment suggérer un *holy bush*, le buisson ardent d'où Yahvé interpella Moïse et se présenta Lui-même comme "Je suis Qui Je suis". L'artiste démiurge y reconnaît l'affirmation de sa propre singularité, libéré de tous les assujettissements et n'ayant d'autre référent que lui-même.

Dans l'épisode Charybde et Scylla, le renard fait une brève apparition dans les pensées de Stephen, en pleine démonstration "théologocophilologique", seul contre tous : "Renard-messie [*Christfox*] en chaussures de cuir, qui se cache, fugitif traqué dans les fourches des arbres morts par les cris de haro. Sans femelle aucune, seul gibier de cette chasse." Le renard pourchassé par une meute de chiens représente la victime solitaire d'une foule lyncheuse, le Christ ou Parnell (dont le surnom était *fox*). Charles Stewart Parnell fut physiquement agressé par une foule haineuse après la découverte de sa relation adultère avec Kitty O'Shea, qui entraîna sa déchéance politique. Stephen admire Parnell et croit lui ressembler dans son insurrection solitaire contre la bêtise de ses compatriotes. Les nombreuses évocations du renard dans l'épisode Circé insistent sur son rôle de bouc émissaire des foules. C'est alors Bloom qui se confond avec Parnell-fox :

"La foule : Lynchez-le ! Brûlez-le ! Il est aussi mauvais que l'était Parnell ! Mr Fox !
(Mère Grogan lance sa botte sur Bloom.)"

Plus loin :

"un gros renard chassé du couvert, queue droite, ayant enterré sa grand-mère, débouche rapidement dans l'espace libre, yeux luisant, en quête sous les feuilles d'un terrier à blaireau. La meute des chiens courants suit, nez à terre, éventrant leur proie, aboiboyant, biourlabraillant à la curée."

Il semble donc qu'il y ait deux moments dans la parabole du renard : l'un glorieux où il enterre son passé tandis que le soleil monte à l'horizon, l'autre humiliant où il cherche une cachette pour échapper à la meute. Le chant du coq et la course du soleil vers son zénith, dans la devinette de Stephen, illustrent l'ascension glorieuse de l'artiste, du réformateur ou du prophète annonçant une nouvelle ère. La meute de chiens lâchée à ses trousses illustre le second temps, celui de l'exil ou de la condamnation du réformateur par la communauté. Le "lynchage" de Parnell et son éviction de la vie politique irlandaise représentent pour Joyce le sort traditionnel réservé à celui qui veut affranchir ses compatriotes. Mais le fait de s'enfoncer dans un terrier, donc sous la terre, suggère aussi une descente intérieure, une quête initiatique des sources de l'être et du langage. Dans *Finnegans Wake*, l'hibernation ou le processus de décomposition de l'humus durant l'hiver serviront d'allégorie à ce travail chthonien de l'intériorité ; le renard apparaît d'ailleurs dans ce dernier roman porteur du même symbolisme ; quant à la séquence chute-ascension, elle est tellement essentielle dans *Finnegans Wake* (et dès le mot "wake" dans le titre, signifiant autant veillée funèbre que résurrection) qu'il est difficile de l'ignorer dans *Ulysse*.

Stephen se reconnaît dans le renard, animal réputé pour sa ruse. Déjà dans *Portrait de l'artiste en jeune homme*, il déclarait à Cranly : "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." A l'affrontement frontal contre la religiosité de ses compatriotes, Stephen préfère un patient et subtil travail de sappe, de détournement, d'ironie. Or le renard renvoie au héros espiègle du *Roman de Renart*. La ruse de

Renart repose essentiellement sur le détournement d'une situation où il se présente en état d'infériorité, de faiblesse, pour mieux tromper ses victimes. Ainsi est-ce par la subversion de la théologie catholique que le rusé Stephen s'attaque au "maître romain" de l'Irlande, l'Eglise et son influence paralysante sur la société irlandaise.

Mais ceci n'éclaire pas encore la signification de l'enterrement de sa grand-mère sous un buisson de houx. Et qui est "cette pauvre âme" qui doit "s'en aller au cieux" ? La mère de Stephen dont le fantôme s'attache encore à lui et refuse de partir ? C'est probable. Mais à travers elle, il s'agit aussi du culte immémorial de la Déesse Mère ou, si vous préférez, du matriarcat. Stephen cherche à s'en débarrasser dans le premier épisode, jusqu'à rejeter toute vie charnelle. Il sent la présence de la Déesse-Mère dans la dévotion religieuse de ses compatriotes, dans leurs discours nationalistes comme dans le néo-paganisme de Mulligan (son adoration de "notre mère grande et douce."). Stephen désire se débarrasser de la Déesse Mère et de l'idolâtrie qu'elle engendre. Il participe alors du même mouvement qui fonda le judaïsme puis le christianisme sur le culte du Père, opposé à celui de la Mère, quitte à frayer avec le gnosticisme, pour qui la matière était l'œuvre d'une mauvaise Mère. Le coq chantant et l'heure méridienne symbolisent la victoire du soleil sur la nuit, et par extension de la religion solaire chrétienne sur les rites cycliques, et donc matriarcaux, du paganisme. (L'heure méridienne dans la charade n'est pas midi mais onze heure, certes, mais 11 signifie pour Joyce le renouveau car 10+1 et donc par extension l'élévation. De plus, on entend "heaven" dans "eleven". Les lecteurs de *Finnegans Wake* le savent bien puisque le nombre 11 y est un leitmotiv pour ces raisons-là).

Cependant l'artiste qui ne compte que sur son côté lumineux, apollinien ou intellectuel, végète dans la stérilité désincarnée de la "belle âme". C'est la réintégration du négatif, le retour du refoulé et l'acceptation de la chair qui lui permettront de retrouver le chemin de la création. Si les heures matinales furent consacrées par le renard à enterrer sa grand-mère, les heures de l'après-midi puis de la nuit seront consacrées à la descente initiatique (terrier) et à l'écoute du refoulé. Ayant traversé la nuit, la parole vive de l'artiste sera désormais capable d'échapper aux aliénations matricielles et à la langue morte communautaire (la langue "maternelle"). Alors "le buisson de houx" pourrait suggérer le foisonnement buissonneux du sens dans une nouvelle écriture capable de déborder le sens commun, nouvelle écriture qui sera celle de *Finnegans Wake*... le roman de la ruse en quelque sorte !

L'homme au mackintosh

Le Diable ?

"De quel diable de boîte sort-il celui-là ?" se demande Bloom en voyant l'homme au mackintosh pour la première fois. C'est bien la seule allusion qui permettrait de penser qu'il s'agisse du diable.

Stephen personnifie déjà l'un des aspects du diable, Lucifer, par son refus de servir quelque cause que ce soit. De plus, Buck Mulligan m'apparaît beaucoup plus satanique que lui, Satan signifiant l'Adversaire. Stephen considère en effet comme son adversaire personnel l'arrogant et sarcastique rouquin, séducteur et manipulateur, "majestueux et dodu". D'autant plus que son diminutif "Buck" désignait non seulement les carabins, mais aussi les joyeux blasphémateurs du sulfureux *Hellfire Club*.



Le Saint Esprit ?

Admettant comme la plupart des joyciens que le livre racontait la paternité spirituelle de Bloom sur Stephen, j'ai d'abord vu dans le premier le Père et dans le second le Fils (n'est-il pas après tout le Télémaque de cet Ulysse-là ?). Selon Joyce, on oublie toujours une des Personnes de la Sainte Trinité, aussi ai-je pensé trouver le Saint Esprit dans l'homme au mackintosh. Bloom l'envisage d'ailleurs comme un amant possible de Molly et, si elle est une nouvelle Vierge Marie, le "Sacré Pigeon" ne lui est effectivement pas étranger.

Cependant je considère de moins en moins pertinente l'identification de Bloom au Père et de Stephen au Fils.



Dieu le Père en personne

L'identification de Bloom à Jésus est suffisamment reconnue, pourtant la plupart des exégètes transforment le Fils en Père quand celui-ci recueille Stephen. Ce dernier rêvait d'un Père immatériel et serait sauvé par un père en chair et en os.

A cette lecture communément admise, j'oppose la mienne : je crois en effet beaucoup plus pertinent d'assimiler Bloom au Fils, Stephen au Saint Esprit, et l'homme au mackintosh à Dieu le Père en personne (c'est-à-dire la première Personne de la Trinité, donc également James Joyce le père du roman, John Joyce le père de l'auteur, l'architecte Dédale désigné comme "Antique père, antique artisan" à la fin du roman précédent, et bien-sûr William Shakespeare dont Stephen rappelle qu'il interprétait sur scène le rôle du père d'Hamlet !)

Dans un premier temps, voyons les éléments qui montrent que Joyce a incarné en Bloom la seconde Personne de la Trinité, "le Fils consubstantiel au Père".

Jésus Bloom

Bloom est associé à de nombreux personnages : Ulysse, Elie, Moïse, Pâris, mais aussi Jésus, le mystère de l'Incarnation. Selon moi c'est l'un des thèmes fondamentaux du roman : rappeler les origines hébraïques du christianisme, refoulées par l'idéalisme et l'antisémitisme de la pensée chrétienne.

Tout au long de son histoire, l'Eglise d'Occident a privilégié les influences païennes et méprisé sa racine hébraïque. Fondée en pleine floraison de courants gnostiques qui considéraient le Dieu de la *Bible* comme un mauvais démiurge adversaire du Christ, elle a toujours eu la tentation de l'antijudaïsme et de l'idéalisme platonicien. L'Eglise n'a pas rejeté l'*Ancien Testament* comme le souhaitaient certains de ses pères fondateurs (Marcion) mais elle a choisi de s'appuyer sur la philosophie grecque, c'est-à-dire sur une représentation rationnelle et mondaine du divin, plutôt que sur la pensée juive. A la révélation de la Parole de Dieu, les théologiens préférèrent la spéculation sur le Logos, considérant incidemment que Saint Jean s'inspirait plus des philosophes que de la *Bible* hébraïque ! L'Eglise a par conséquent développé une spiritualité désincarnée inspirée du platonisme, associant le bien à l'esprit et le mal à la chair. De nombreuses hérésies ont poussé plus

avant ce dualisme manichéen (bogomiles, cathares, vaudois, etc.) et le puritanisme protestant en a finalement hérité. Cette survalorisation du spirituel aux dépens du charnel serait la cause, selon Nietzsche, de l'idéalisme politique du 19^{ème} siècle, dont les conséquences seront les utopies illuminées et meurtrières du 20^{ème}.

Quand Joyce écrit *Ulysse*, les nations enivrées de patriotisme envoient leur jeunesse à l'abattoir et voient apparaître les idéologies délirantes qui extermineront bientôt des millions d'êtres humains. La lutte contre l'idéalisme est primordiale pour les artistes contemporains du massacre : il s'agit d'écraser le manichéisme qui exalte des valeurs métaphysiques (le Bien, l'Égalité, la Nation, la Race...) et instrumentalise les corps. Pour Joyce, il faut s'attaquer aux sources de l'idéalisme occidental : l'antijudaïsme du christianisme. Et pour ce faire, son principal agent sera un modeste démarcheur, à la fois juif, catholique et sceptique : Léopold Bloom.

"Ceci est mon corps" annonce Bloom dans son bain, à la fin de l'épisode des Lotophages, reprenant à son compte l'affirmation du Christ durant la Cène. Les épisodes consacrés à Bloom (de Calypso à Ithaque) sont associés à un organe du corps humain, à la différence des trois premiers épisodes, consacrés à Stephen. Les pérégrinations de l'Ulysse dublinois constituent en quelque sorte une Eucharistie, Incarnation du Verbe dans le "Fils de l'homme". (Quant à l'épisode Pénélope, consacré à la femme, ce sont les fluides corporelles qui animent l'organisme qui lui sont associés : sang, urine, mais aussi souffle et voix). Les associations entre les épisodes de l'odyssée bloomienne et ceux de la vie du Christ sont évidentes : la collation frugale dans l'épisode Ithaque fait écho à la Cène ; la Transfiguration est l'ascension de Bloom en gloire à la fin de l'épisode Cyclope ; la Passion est parodiée dans le bordel de Bella Cohen : sacrifice, descente aux Enfers, Résurrection, Apocalypse et vision de l'Agneau mystique ; la façon dont il transmet symboliquement Molly à Stephen évoque la venue de l'Esprit Saint après le départ de Jésus. Le roman regorge d'autres indices pour assimiler Bloom à Jésus : la panthère noire rêvée par Haines prophétise la venue du Christ dont elle est un symbole. Les évocations d'Elie, par les hommes-sandwichs (HELY'S) ou la boulette de papier jetée aux mouettes et contenant le nom d'Elie, ou encore l'élévation d'Elie-Bloom sur un char de feu, annoncent la venue du Messie puisque pour les Juifs c'est le retour d'Elie qui marquera le début de l'ère messianique.

Sceptique, réaliste, pragmatique, Bloom est le personnage le plus incarné, c'est-à-dire le moins idéaliste. Pleinement homme, héritier comme Jésus du souci juif pour le corps, il se méfie systématiquement de toutes les grandes idées qui agitent ses compatriotes, et comprend mal leur intransigeance morale. Sa tolérance bonhomme ne trouve pas de meilleur équivalent dans toute la littérature que Jésus lui-même, quand celui-ci défend la femme adultère, stigmatise un élan de colère de Pierre, dénonce la violence mimétique, encourage le pardon, ironise sur l'application littérale de la Loi, ou ramène l'ensemble des commandements religieux à l'amour du prochain.

Notez bien que la proximité entre Jésus et Ulysse, tous les deux réincarnés en Bloom, était clairement défendue par Joyce. Il expliquait ainsi à ses proches que le nom grec d'Ulysse, Odysseus, se décomposait en Outis-Zeus, soit Personne-Dieu : en Ulysse, Dieu Lui-même se serait fait Personne, c'est-à-dire monsieur tout-le-monde. L'homme aux mille ruses ne serait donc rien de moins que la version grecque de l'Incarnation !

Stephen l'Esprit

Stephen rêve dans la Télémachie d'une relation au Père éternel qui n'en passerait pas par le corps. Aucun organe n'est associé aux trois premiers épisodes : Stephen est un pur esprit tombé dans un monde qu'il méprise. S'il refuse toute prière à sa mère, c'est qu'il rejette les conditions matérielles, charnelles ou sociales de son existence, c'est-à-dire les matrices qui l'ont engendré puis éduqué et qui réclament dorénavant sa dévotion. Déjà dans *Portrait de l'artiste* (la version de 1904), Stephen s'affirmait dans un "Nego" où fusionnaient son ego et la négativité de sa rébellion contre l'ordre social et religieux, "contre les enfers obscènes de notre Sainte Mère". Son cri " Non serviam !" est luciférien par rapport aux aliénations matricielles (famille, race, patrie, classe sociale, religion, langue maternelle) et non par rapport au Père. Ses multiples invocations au Père le prouvent : pour Stephen, seul un Dieu absolument transcendant peut arracher l'homme à la religiosité communautaire. Cette attitude gnostique de rejet de la vie charnelle et sociale est évidemment incompréhensible pour le païen Buck Mulligan. En théologie, Stephen admire les hérétiques qui niaient d'une façon ou d'une autre l'égalité du Père et du Fils : Arius et Sabellius. La médiation d'un Fils incarné, et donc de la chair, est jugée aussi inutile que "la madone que l'astuce italienne jeta en pâture aux foules d'Occident". Bref, Stephen est au début d'*Ulysse* un pur Esprit qui ne veut procéder QUE du Père.

Les 14 épisodes suivants présentent la journée de Léopold Bloom et l'interaction de sa chair et de son verbe dans son monologue intérieur. Il croise quelquefois Stephen, mais celui-ci, pur esprit dans la tour d'ivoire de sa "belle âme", ignore cet homme ordinaire. Finalement, à la sortie du bordel de Bella Cohen, Stephen est recueilli par Bloom qui éprouve de l'affection pour le jeune homme. On s'accorde à dire que Bloom s'en occupe comme d'un fils, mais sur quels éléments ? Je dirais plutôt qu'il s'en occupe comme d'un plus jeune qui le remplacera auprès de Molly (tel l'Esprit qui descend vivifier l'Eglise après le départ du Christ). La communion autour d'un bol de cacao puis le fait d'uriner côte à côte sous les étoiles, vont rapprocher l'artiste du bourgeois, l'homme exceptionnel de l'homme ordinaire, le pur esprit du corps raisonnant, le gnostique du Juif, le Saint Esprit du Fils. A travers le mystère de l'Eucharistie que symbolisent les épisodes consacrés à Bloom, c'est l'Incarnation qui est rejouée, c'est-à-dire le Verbe qui se fait chair. En compagnie de Bloom, Stephen reconnaît qu'il procède aussi de la condition humaine, de la chair (et par extension d'une certaine sociabilité, de la famille, des amis, d'une intersubjectivité fondamentale à la construction de soi, bref : des autres), qu'il procède donc du Père ET du Fils (comme le stipule le Credo catholique depuis le 9^{ème} siècle : "*Spiritum Sanctum qui ex Patre Filioque procedit*").

La communion avec Bloom apporte à Stephen la connaissance de l'homme universel, archétype comme Adam ou Jésus. Par son rejet de la religiosité de ses compatriotes, Stephen cherche à se dégager de la gangue communautaire (patrie, famille, religion, langue), mais ne parvient guère qu'à se particulariser. J'entends qu'il cultive sa différence ou sa personnalité, mais n'aboutit ainsi qu'à se poser comme petite individualité originale, incapable de produire une œuvre à portée universelle. La négativité partielle de sa révolte romantique ne lui permet que d'affirmer son particularisme ; peut-être est-ce la raison pour laquelle il se sent proche des hérétiques puisque ceux-ci se repliaient sur leurs particularismes théologiques en rejetant l'universalisme de l'Eglise Catholique. Le passage à l'universalité - ce que Hegel nomme la singularisation pour l'opposer à l'imparfaite particularisation - lui sera ouvert par l'amitié mimétique avec Bloom. En effet, ce dernier cherche moins à affirmer sa petite différence identitaire qu'à considérer sa proximité avec tous les hommes. La compassion, la modestie, le scepticisme de Bloom en font un modèle d'être singulier et universel. A la négativité partielle qui rabat l'individu sur une personnalité finie, se substitue chez Bloom une négativité absolue qui se maintient dans l'ouvert et ne s'appuie sur aucun fondement illusoire.

Dans l'épisode Nausicaa, Bloom commence à écrire sur le sable "je suis", mais ne trouve aucune détermination positive pour définir son être. Dans l'épisode Ithaque, resté seul après le départ de Stephen, il songe : "Quelle appellation binomiale et d'application générale serait la sienne en tant qu'entité et non-entité ? Portée par quiconque, étrangère à tous, Toutlemonde, Personne". Bloom incarne Monsieur Toutlemonde tout en étant Personne. Et s'il est étranger à tous, c'est que tous veulent être quelqu'un. A propos de Shakespeare, qui occupe une place prépondérante dans *Ulysse*, Borgès écrivait : "il ressemblait à tous les hommes sauf en cela même qu'il ressemblait à tous les hommes." (entendu que tous les hommes adhèrent à leurs différences identitaires, qu'elles soient collectives ou individuelles, innées ou acquises). C'est cette singularité/universalité qui fait de Bloom un modèle pour Stephen, et qui fait éclater la coquille de son ego.

Dieu le Père en mackintosh

Et l'homme au mackintosh dans tout ça ? Il s'agit selon moi de Dieu le Père en personne, "cette rumeur dans la rue", le spectre d'Elseneur, que personne ne remarque à part Bloom (Jésus-Hamlet). Evidemment le Père pour le roman *Ulysse* n'est autre que James Joyce, aussi suis-je d'accord avec Vladimir Nabokov qui voit Joyce dans l'homme au mackintosh. Pourquoi un mackintosh ? C'est un long imperméable qui cache tout le corps : Dieu, venu chercher l'âme de Dignam au cimetière de Glasnevin, ne montre ainsi que Sa Face. De plus, c'est le manteau traditionnel des exhibitionnistes : Dieu le Père y dissimule donc l'organe de la paternité ! La question de Bloom avant de s'endormir : "Qui est Mc'Tosh ?" est celle de l'humanité depuis longtemps : qui est Dieu ?

Et cette question justement est insoluble. Du Père, il n'est pas possible de dire positivement quoi que ce soit, et sa présence, par conséquent, est moins une plénitude à laquelle pourrait être associée une détermination positive, qu'un vide, une absence, un trou dans la finitude. "Vide, incertitude, improbabilité" comme la paternité définie par Stephen, le Père deviendra dans *Finnegans Wake* un trou insaisissable, la mise en abîme infinie de la boucle auto-référentielle "Je suis Qui Je suis". Le mackintosh pourrait donc bien dissimuler ...rien, un vide, ce Père que seule une théologie négative peut prétendre circonscrire.

Dans sa thèse sur Shakespeare, Stephen fait référence au *Nobodaddy* de William Blake (traduit par "Grandpapapersonne"). Ce surnom ironique pour le Père n'est pas tant un déni de son existence qu'une insistance sur la négativité de son être. Il désigne ainsi l'insondable mystère de la paternité qu'aucun concept

positif ne saurait définir. Et puisque Dieu a créé l'homme à son image, cette absence (*nobody* : personne) est la singularité même de chaque *personne*, la percée d'infinie qui met en résonance le néant essentiel du Père avec l'être-là de sa créature. Celui qui devient "la substance de son ombre, le fils consubstantiel au père" (Hamlet selon Stephen) devient donc personne (le nom que se donna Ulysse pour tromper Polyphème ; le roman a pour titre *Ulysse* parce qu'il a pour sujet *Personne*, c'est dire si cette question est essentielle !)

Des exégètes prétendent démontrer que Molly dans *Ulysse* et Anna Livia Plurabelle dans *Finnegans Wake* illustrent le désir de Joyce de se débarrasser du Dieu biblique et de le remplacer par une Déesse Mère auto-suffisante, personnification de la nature et de ses cycles. Ainsi *Ulysse* et *Finnegans Wake* seraient les évangiles d'un néo-paganisme matriarcal. Or quel est l'apport essentiel de la *Bible* qui différencie le monothéisme juif puis chrétien du paganisme ? On peut dire que dans le paganisme, le Tout se suffit à lui-même, incluant ses multiples dieux, tandis que dans les religions bibliques, le Tout est débordé par un élément ineffable, incommensurable, innommable, dont il procède et qu'il ne peut intégrer. C'est cette trouée divine qui fait la différence avec le culte païen d'une Totalité pleine et cyclique. Joyce tend à *tout* écrire dans ses romans mais rappelle constamment la présence d'un vide impossible à appréhender et sur lequel toute interrogation reste sans réponse. C'est cet innommable, à la fois source et fin de la parole, alpha et oméga, qui relance indéfiniment le processus de signification tout en en marquant l'échec.

Que le paganisme soit une plénitude sans trou, Bloom le découvre d'ailleurs lui-même à la fin de l'épisode des Lestrygons, en remarquant que les statues des déesses grecques n'ont pas d'orifice entre les fesses ! (je rappelle que dans *Finnegans Wake* cet orifice servira de symbole au néant de la paternité !). Si l'univers de Stephen semble plein et étouffant pour le jeune homme, hanté par le fantôme de sa mère, l'univers de Bloom est au contraire habité par cette présence du trou. En conséquence, loin de tout expliquer, Bloom aborde la vie avec une certaine réserve, une distance ironique, conscient qu'en quelque point la réalité reste hors des mots. On pourrait ainsi expliquer que le but de la quête initiatique de Stephen dans *Ulysse* est la découverte du trou dont procède et autour duquel tournent le langage et la culture humaine ; trou paternel qui surplombe Bloom et Stephen, de même que le Père surplombe le Fils et le Saint Esprit. Si ce trou est celui qui engendre le Verbe et duquel procède le Saint Esprit, il est évidemment possible (pour un esprit pervers comme celui de Joyce) de l'illustrer par le trou entre les cuisses de Molly. De là jaillit l'eau vive du Verbe, flot de paroles dont les éclaboussures, les clapotis et les échos constituent les chatoiements du monde sensible. (Toutes ces analogies sont évidentes pour quiconque a un peu étudié *Finnegans Wake*).

Quant à l'homme au mackintosh, il est en quelque sorte la personnification de ce trou par sa présence/absence, son identité problématique, ses apparitions/dissimulations derrière son manteau, autant de paraboles de la manifestation et du retrait du Père dans Sa création. L'inaptitude du fini à intégrer l'Infini relance indéfiniment la quête de sens, comme l'ineffable Nom de Dieu dans la *Bible* empêche le langage de nommer définitivement sa Cause. L'homme au mackintosh circule dans le monde sans y appartenir, comme l'auteur dans son œuvre. Ainsi Joyce est-il dans son livre à la fois Dieu le Père, Bloom le Fils et Stephen l'Esprit. Seul ce 3 en 1 peut traverser ce monde d'apparences, le transfigurer par l'écriture et l'assompter par l'humour.

Dans l'épisode Circé, c'est Lipoti Virag, le grand-père de Léopold Bloom, que l'on voit apparaître revêtu d'un mackintosh brun. Est-ce à dire qu'il est l'homme au mackintosh ? Si le spectre de Lipoti Virag porte un mackintosh, c'est qu'il personnifie ici le Père Lui-même. Non pas ce Dieu qui occupent les croyants, cette "rumeur dans la rue" comme l'appelle Stephen, mais ce Père qui, comme Shakespeare une fois "sa visière levée", devient son propre père, le père de son père et le père de toute sa race. C'est ce mystère de la paternité qui est au centre de la lecture théologique que Stephen fait d'*Hamlet*. Alors l'homme au mackintosh devient celui "qui est allé jusqu'aux bouts du monde pour éviter de se traverser. Dieu, le Soleil, Shakespeare, un commis voyageur, s'étant soi-même en réalité traversé soi-même, devient ce soi-même. Une minute. Une seconde. Au diable cette rumeur dans la rue. Ce soi-même que par l'inéluctable condition de sa nature il devait devenir. Ecco !" A travers sa propre transparence, il devient "Je suis", ce "Je suis" qu'écrit Bloom sur le sable dans l'épisode Nausicaa ; ce "Je suis" du sujet parlant débarrassé de toutes ses déterminations accidentelles ; ce "Je suis" qui est comme un trou dans la parole, un infini parlant, source et destination, alpha et oméga de toute parole ; ce "Je suis" qui en hébreu se dit "Yahvé" et ne se définit par aucune autre référence que Lui-même : "Je suis Qui Je suis".

Enfin, Lipoti Virag, confondu dans l'épisode Circé avec l'homme au mackintosh, porte lors de son apparition spectrale le monocle de Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdall Farrell, ce personnage excentrique qui croise quelquefois le chemin de Bloom. Or Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdall Farrell est également habillé d'un grand manteau, avec lequel il manque de faire tomber un jeune aveugle, incident dont Bloom est témoin. Ceci permet-il de déduire que l'homme au mackintosh est justement Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice

Tisdall Farrell, personnage inspiré par un Dublinois farfelu que connaissait Joyce ? Non, puisque Bloom le connaît et ne l'a pas reconnu dans l'homme au mackintosh. En fait, l'association est effectuée en rêve, dans l'épisode Circé, par un Bloom qui fusionne dans son délire plusieurs individus en un seul. Mais cette association ne saurait être insignifiante. Le nom interminable de Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdall Farrell (que l'on imagine continuer ainsi en une série infinie) n'est pas sans évoquer les multiples noms que certaines traditions attribuent à Dieu, comme si le Père prenait part à tous les noms pour cacher l'essence de son propre Nom innommable. C'est le Nom du Père qui assure la validité de tous les noms et qui ne peut se dire qu'en se disséminant dans la multitude.

Gea Tellus Marie Molly

L'analogie Molly-Marie mérite quelques éclaircissements. D'autant plus que l'exégèse anglo-saxonne voit habituellement dans le monologue de Molly un hommage à la Déesse Mère, Gea-Tellus. Dans *Narrative Design in Finnegans Wake, the Wake Lock Picked* (The University Press of Florida - 1996), Harry Burrell va même jusqu'à défendre la thèse que Joyce aurait tenté de réécrire la *Bible* pour se débarrasser de Yahvé, autoritaire et cruel, et le remplacer par une douce "Déesse Mère qui déjoue la mort par le sexe et la procréation". Et d'abord qui est-elle cette Déesse Mère à laquelle Bloom semble comparer sa femme "fléchie, dans l'attitude de Gea-Tellus, comblée, couchante, grosse de semence." ?

Le concept de Déesse Mère ou Grande Mère apparaît dans les mythes de création de la Grèce archaïque. Le poète Hésiode présente cette divinité, Gaia ou Gea, issue du Chaos originel, comme la Terre qui, une fois fécondée par le Ciel, accoucha du cosmos. Les Romains la vénérèrent sous le nom de Tellus ou Terra Mater, puis la confondirent avec Cybèle ou Isis. Son importance dans le monde païen conduit Saint Augustin, dans *La Cité de Dieu*, à dénoncer et combattre son culte qu'il juge diamétralement opposé à celui du Père.

Les découvertes des représentations préhistoriques de la femme, en statuettes ou bas-reliefs, révélèrent que Platon avait raison de considérer la Déesse Mère comme l'une des plus anciennes divinités, à l'origine des religions. La représentation paléolithique nous dévoile un corps aux formes abondantes, à la fertilité intarissable, à la vulve ouverte par une série infinie d'accouchements, et à laquelle on appliquerait volontiers les qualificatifs de Joyce pour Molly : "[elle] tourne comme l'énorme boule terrestre lentement sûrement et uniment, [elle] se dévide et redévide, ses 4 points cardinaux étant les seins, le cul, la matrice et le con [...] la parfaitement saine pleine amoralité fertilisable fausse subtile limitée prudente indifférente Weib. Ich bin des Fleish der Stets bejaht" ["Femme. Je suis la chair qui toujours dit oui"] (lettre à F. Budgen). Pour cette Mère archaïque, telle la reine de la ruche, seule compte la reproduction de l'espèce. Elle pond immuablement depuis l'aube des temps et reste pourtant à jamais vierge. Tels les spermatozoïdes agités autour de l'ovule imperturbable, les hommes ne font que passer à sa périphérie, superficiels et interchangeables. Le monologue de Molly serait exactement son discours si elle prenait la peine de s'exprimer.

Sculptée sans regard et surtout sans bouche, la Vénus préhistorique se tient immuable dans sa fonction immémoriale. Si les représentations ultérieures d'Isis ou Aphrodite se personnalisent, elles n'en gardent pas moins pour les païens cette puissance d'effroi lié au mystère de la maternité. Elle est à trouver derrière tous les cultes religieux, selon Joyce, et jusque dans la dévotion superstitieuse des Catholiques, ou les idéologies mortifères de la modernité (par exemple la Nature en l'honneur de laquelle fut créé le calendrier révolutionnaire ; l'Etre Suprême de Robespierre ; la Mère Patrie des nationalistes ; la Terre vers laquelle va la gratitude du *Zarathoustra* de Nietzsche ; l'Eternel Féminin dans *Faust* ; l'Humanité pour les socialistes ; la Race pour les nazis ; on la retrouve derrière le positivisme matérialiste, les nouveaux mystères de l'occultisme, le matriarcat antique fantasmé par certaines féministes, et bien-sûr le néo-paganisme : "Thalatta ! elle est notre mère grande et douce." clame Buck Mulligan).

Seulement voilà : Molly parle. Ou plutôt Joyce parle – écrit - en se mettant à la place de Molly. Sa parole - à lui, Joyce, le père créateur du roman - prend place dans la bouche de Molly et la saisit de l'intérieur, la traverse. En cela Joyce assimile Molly (diminutif de Marion) à la Vierge Marie, elle-même traversée par la Parole du Père (le Verbe) implantée en elle par le Saint Esprit. De même que l'humanité pécheresse sera sauvée par la Parole divine, la Vierge sera assumptée, c'est-à-dire récupérée par la Parole dans son retour au Père. Freud n'a pas complètement tort en comprenant Marie comme un retour de la Déesse Mère refoulée par la religion de Moïse, puisque c'est bien elle, pleine et muette, que le christianisme se propose de faire parler pour mieux la traverser. De même Joyce fait-il parler le mutisme qu'est la Mère en l'écrivant de l'intérieur. Comme la Vierge dans *La divine Comédie*, Molly peut être qualifiée de "fille de son propre fils", puisque l'un des enfants de cette Mère l'a

recréée dans son écriture pour l'assompter vers le Père. (Ma théologie est un ersatz de celle de Philippe Sollers. Lire, entre autres, *Femmes*, Erich Lessing et Philippe Sollers, Imprimerie nationale, 1994, texte disponible également dans la revue L'Infini n°48 ; et évidemment son superbe roman *Femmes*, Gallimard, 1983).

D'autres indices prouvent l'analogie Molly-Marie : comme la Mère de Dieu, Molly est née un 8 septembre ; son fils Rudy est comparé à un agneau ; son "oui" fait écho à l'Annonciation et dit aussi la jouissance de l'Assomption. Bien-sûr Marie-Molly est à prendre comme une allégorie : de la chair, de l'humanité, de l'Eglise, de la matière, de la Terre, de la voix, de l'écriture, de l'Irlande pour Joyce, etc... C'est la matière première pour l'artiste qui saura l'écouter, la traverser et la transfigurer. Amen.



Et Shakespeare dans tout ça ?

Ma thèse s'oppose à l'interprétation habituelle d'*Ulysse* selon laquelle la relation entre Stephen et Bloom serait celle d'un fils perdu trouvant un nouveau père. Cette thèse peut se prévaloir du fait que Stephen est Télémaque, donc le fils ; mais aussi que Stephen est associé à Hamlet et Bloom à Shakespeare (comme Shakespeare, Bloom a eu une fille et un fils mort en bas âge ; comme Shakespeare, il est cocu). Or, comme le rappelle Stephen, Shakespeare, dont le fils se nommait Hamnet, jouait le rôle du père d'Hamlet. D'où les associations apparemment limpides : d'une part Stephen = Joyce = Hamlet = Hamnet = le fils, et d'autre part Bloom = le spectre du père d'Hamlet = Shakespeare = le père. Et le roman raconterait comment Stephen, "Japhet à la recherche d'un père" (dixit Mulligan), trouve un père en Bloom, mais aussi comment Joyce se pose en fils spirituel de Shakespeare. Cette thèse ne me convainc pas du tout.

D'abord, où est passé le Saint-Esprit ? L'exégèse s'en tamponne mais pas moi : la théologie catholique est trop prégnante chez Joyce pour évacuer aussi vite "le sacré pigeon". Ensuite, pourquoi Stephen - et donc Joyce jeune homme - serait-il en manque de père ? Il n'est pas orphelin dans le roman, et Joyce aimait trop son propre géniteur pour se considérer sans père. Lacan prétendait que Joyce devait refaire du père pour combler les défaillances de son propre père (ivrogne et prodigue). Quand bien même, cela ne signifie pas qu'il a besoin d'un père de substitution. Bien plutôt cherche-t-il à s'élever jusqu'au mystère de la paternité comme Shakespeare selon la démonstration de Stephen. Enfin, cette relation paternelle de Bloom avec Stephen me semble trop pauvre symboliquement par rapport au nouage théologique sous-jacent dans *Finnegans Wake*. On peut bien-sûr considérer que les deux romans abordent la question différemment mais la propension de Joyce à associer les hypostases de la Trinité à ses personnages principaux est si évidente dans son dernier roman que ce serait bien le diable s'il n'avait pas fait la même chose dans *Ulysse* ! D'autant que les associations Bloom=Jésus et Molly=Marie sont largement reconnues (et Jésus, aux dernières nouvelles, ce n'est pas le Père mais le Fils !). Stephen et Bloom, l'artiste et le bourgeois, ressemblent à Shem et Shaun dans *Finnegans Wake*, qui personnifient respectivement le Saint-Esprit et le Fils, tandis que le Père est un trou insaisissable, l'innommable Nom-du-Père, une percée de néant qu'aucun personnage n'incarne (le héros HCE étant l'union trinitaire des trois hypostases, donc une caricature de la Sainte Trinité et non uniquement le Père). Bref, rapporté à *Ulysse*, cela fait de Stephen l'Esprit et de Bloom le Fils. Quant au Père, c'est comme dans *Finnegans Wake* un mystère qui plane au-dessus du roman, surplombe les deux protagonistes principaux, et que l'on peut probablement reconnaître dans l'homme au mackintosh. C'est aussi, bien évidemment, le créateur du roman, Joyce lui-même, qui rejoint la figure de l'artiste démiurge par excellence : Shakespeare.

Est-ce que je considère que ma thèse est la seule valable ? Plusieurs analogies sont défendables. Il n'empêche que le thème le plus important du roman reste la découverte de son corps, de ses affects charnels, par un jeune artiste quasi gnostique qui ne plaçait son être le plus intime que dans une épreuve de soi spirituelle ou intellectuelle. En Bloom, Stephen trouve non pas un père mais la chair qu'il méprisait, donc l'épreuve de l'Incarnation. En Stephen, Bloom ne trouve pas un fils mais un esprit auquel il peut apporter "du solide". Et l'un et l'autre ne peuvent communier que par l'intermédiaire d'un tiers (exclu/inclu) : le Père. Voir la scène du bordel où les reflets des deux hommes se superposent dans un miroir avec le visage de Shakespeare (le Père). Voir la vision de Rudy concluant ce même épisode - épisode qui voit la réunion de Stephen et Bloom - où le fils décédé, tel Hamnet, reprend chair, ce qui signifie qu'ici celui qui n'était qu'Esprit (Stephen, Hamnet ou Rudy) retrouve sa chair (grâce à Bloom/Jésus). Voir enfin la scène dans l'épisode Ithaque où les deux communièrent fraternellement ("chacun contemplant l'autre dans le miroir charnel de son le sienpaslesien visage semblable") sous le W de la constellation Cassiopee, dessinant l'initiale de William Shakespeare, le Père, au-dessus d'eux.

"Après Dieu, c'est Shakespeare qui a le plus créé" : tout au long d'*Ulysse*, le barde de Stratford-on-Avon personnifie le mystère de la paternité. Or la paternité, dans la théologie de Stephen, n'est ni plus ni moins que le néant, "vide, incertitude, improbabilité". L'auteur d'une œuvre littéraire, demiurge tout-puissant, est donc vis-à-vis de ses créatures Dieu le Père en personne. Comme la paternité ne se définit par aucune caractéristique positive mais par le vide, chaque auteur qui s'élève à cette compréhension mystique de lui-même devient un avatar de l'Auteur, donc Homère, donc Shakespeare, donc le Père, donc *Nobodaddy*, donc Personne, donc : ...Ulysse !



En règle générale, l'exégèse anglo-saxonne méconnaît cette dimension théologique de l'œuvre de Joyce, mise en avant essentiellement par Philippe Sollers et Jean-Louis Houdebine (cf. leurs entretiens in *Tel Quel* n°83, republiés dans *Discours parfait* – Philippe Sollers - Gallimard - 2010). Remarquez qu'aujourd'hui comme hier, la plupart des lecteurs considèrent que Joyce a simplement rétrogradé le bel Ulysse aryen en petit Juif cocu. Rares sont ceux qui apprécient en Bloom les qualités de cœur et d'esprit qui en font le dénonciateur systématique de la violence mimétique. Dans les années vingt, une thèse fut émise par Victor Bérard qui faisait d'Ulysse un Sémite, thèse qui, on s'en doute, plut beaucoup à Joyce. Bloom ne ridiculise pas Ulysse, il est Ulysse réincarné à notre époque, évitant comme lui les conflits inutiles pour leur préférer le simple bonheur familial. Aux idoles de l'ordre social, du cyclique et du maternel, il oppose une "fiction paternelle" dont Stephen dit qu'elle est "vide, incertitude, improbabilité" et qui trouve son origine dans la *Bible* et la théologie catholique. Par son insistance sur la gentillesse, la tolérance, le pardon, le scepticisme, la dimension charnelle de la vie, la tendresse et surtout l'amour, l'œuvre de Joyce est une réponse non seulement à l'idéalisme chrétien mais aussi, déjà, au néo-paganisme sacrificiel du "Gott mit uns" à croix gammée.



Cette façon de créer un personnage littéraire où viennent résonner plusieurs autres personnages rappelle les œuvres midrashiques produites par certains milieux rabbiniques des premiers siècles avant et après notre ère. Le Midrash consistait à écrire de nouveaux textes à partir de lectures des anciens, essentiellement la *Torah* mais pas uniquement, en créant des personnages jouant sur un autre plan les actes des personnages bibliques. La place manquant pour développer, les curieux iront lire les ouvrages consacrés à l'origine midrashique des *Évangiles* : la thèse de Bernard Dubourg et les livres de Sandrick Le Maguer et Maurice Mergui.

Ceci pour dire que l'œuvre de Joyce doit être comprise comme le Midrash de toute la bibliothèque (en tout cas des classiques : la *Bible*, Homère, Dante, Shakespeare). Comme les auteurs midrashiques, Joyce crée de nouveaux personnages en réactualisant ceux d'œuvres précédentes pour en souligner certains aspects et tirer la substantifique moelle des œuvres en question. Ainsi Bloom est-il Ulysse, Moïse, Elie, Jésus, Béatrice, le spectre d'Elseneur, dans le quotidien banal d'une ville occidentale du vingtième siècle. Mais le Midrash suppose également l'accomplissement de ce qui, dans l'œuvre prise comme modèle, n'est encore qu'une potentialité, une intuition, une attente : le Midrash est un révélateur de Révélation ! Mais il l'est toujours par la médiation d'une nouvelle fiction : il s'agit moins de développer clairement une interprétation que de produire une nouvelle histoire révélatrice de ce que contenaient les anciennes pour qui savait les comprendre. Et cette réécriture évacue tout ce qui brouillait les œuvres précédentes. Les *Évangiles* prétendent ainsi accomplir la Loi mosaïque en l'intériorisant en l'homme alors que l'ancienne religion plaçait la Loi au-dessus des hommes. Joyce poursuit cette relecture en débarrassant le Fils de l'Homme de la transcendance divine qui l'encombrait et Ulysse des immortels qui s'agitaient autour de lui. Dans notre monde où Dieu est mort, Bloom peut enfin réaliser pleinement - c'est-à-dire humainement - et sans vapeurs d'arrière-mondes, ce que portaient la *Bible*, *l'Odyssée*, la *divine Comédie* ou *Hamlet*, ramenés à l'essentiel : "l'amour, c'est-à-dire tout le contraire de la haine".



Anecdote : l'habitant de Hambourg qui, au 16^{ème} siècle, prétendit avoir rencontré le Juif errant Ahasvérus (mythe antisémite datant probablement du 13^{ème} siècle) se nommait : Dudulaeus.

Blephen Stoom

Ulysse raconte une initiation : un jeune artiste se révèle à lui-même par l'intermédiaire d'un modeste bourgeois avec qui il communit. Le pur esprit que voulait être Stephen, dans sa révolte toute intellectuelle contre ce monde, réintègre finalement sa chair par la communion avec Bloom, lui-même réalisant en tant qu'avatar du Christ le mystère de l'Incarnation du Verbe. La première leçon que reçoit Stephen consiste à prendre conscience qu'il est une chair vivante et pensante, et non une âme éthérée tombée dans une enveloppe corporelle. De ce souci pour son incarnation découlent une nouvelle tolérance, charnelle, pour le corps de l'autre et une écoute renouvelée des phénomènes du monde sensible. C'est la plus importante des leçons que l'artiste recevra du bourgeois, toutes les autres en étant les conséquences directes. Que ce soit l'intersubjectivité dans la construction de soi opposée à l'illusion d'un ego autarcique ; ou l'approche rationnelle d'un univers ouvert opposée à la représentation aristotélicienne d'un cosmos fermé ; ou bien l'inutilité de la rivalité mimétique avec les autres hommes ; ou l'écoute d'une féminité tenue jusque là à distance avec dédain ; ou enfin le retour de la parole à son origine charnelle, refoulée dans le langage social.

De l'ego auto-suffisant à l'intersubjectivité

Héritier de la conception monothéiste d'une âme personnelle reliée à la divinité, Stephen conçoit son ego comme pure transcendance, miroir du Père ineffable au plus intime de lui-même. Retournant une phrase du prologue de *l'Évangile* de Jean, pour dire la même chose sur un mode plus romantique, voire gnostique, Stephen définit son ego comme "ténèbres luisant dans la lumière et que la lumière n'a pas comprise". Il assoit ainsi son être sur l'Infini, lui donnant une illimitation intérieure, une toute-puissance fantasmagorique et une transcendance qui le délivre de toute dépendance aux autres. Dans sa conférence improvisée sur Shakespeare auquel il s'identifie, Stephen énonce que celui-ci devient le père de lui-même et par extension le père de toute sa lignée, et aussi que "dans l'économie du ciel [...] il n'y a plus de mariage, l'homme glorifié, ange androgyne, étant à lui-même son épouse". L'ego de l'auteur serait donc créateur de lui-même, son propre père, un soi androgyne et auto-suffisant. Stephen apparaît là prisonnier de son fantasme de complétude et de puissance illimitée : cause de lui-même, il existerait sans aucune médiation d'autrui, de la société ou du monde sensible. Il rejette radicalement l'idée d'être né d'une femme, cette mère dont le souvenir le hante pourtant, et il refuse toute dette vis-à-vis des autres dans la constitution de sa personnalité.

Nous touchons là une conception imaginaire récurrente dans la littérature occidentale influencée par le christianisme : celle d'un ego auto-suffisant, illimité, appuyé sur l'absolu, pourvu d'une personnalité originale antérieure à toute relation avec autrui, à toute influence de son milieu. Si le christianisme maintenait encore le sujet dans la dépendance de Dieu, la modernité l'affranchira pour le poser "comme maître et possesseur de la nature" (Descartes), seul face à l'immensité mais dominateur de cette immensité par son esprit, puis par la science et par le prométhéisme de la technique. Rousseau puis les romantiques exalteront cet ego par le refus de penser la genèse de soi dans les relations avec la mère, la famille, la société. Nietzsche gonflera cette baudruche d'un soi créateur de lui-même jusqu'au Surhomme et jusqu'à la folie. Stephen hérite de cette illusion jouissive d'une complétude originelle : son moi divinisé peut ainsi se croire autonome de tout, transcendant, en relation intime avec l'absolu, et donc dominant par l'esprit la totalité du monde. Au début de l'épisode Protée, il pose son ego face à l'immensité qui lui apparaît dans "l'inéluctable modalité du visible" et qu'il prétend faire disparaître simplement en fermant les yeux.

Ce fantasme va être écorné par la communion avec Bloom, puisqu'il s'agit bien qu'une communion, c'est-à-dire de la reconnaissance d'une communauté avec l'autre, d'une fraternité vitale, d'une intersubjectivité nécessaire à la construction de soi. Quand j'explique plus haut sur ces pages que Bloom est négativité absolue, j'entends qu'il ne rabat pas sa conscience d'exister sur un ego particulier et substantiel, une transcendance extra-mondaine et reliée à Dieu. Bloom représente l'épreuve de la vie, en-deça de toute détermination identitaire, sur fond de néant. Mais cette négativité ne signifie pas qu'il pré-existe à toute relation avec autrui. Au contraire : Bloom ne se définit pas par une personnalité particulière donnée une fois pour toute, il sait qu'il existe socialement uniquement par ses relations avec autrui, qu'il est ce qu'il est par la médiation des autres (ses parents d'abord, ses amis, ses adversaires, etc, que ce soit dans des relations d'affection, de mimétisme ou de confrontation).

L'épisode Ithaque montre clairement une métamorphose dans la sensibilité de Stephen. Alors que jusque dans l'épisode précédent, il se montrait hautain et cassant, désireux d'afficher l'excellence de son âme ténébreuse par des réflexions incongrues dont la subtilité échappait au profane, il change en acceptant la proximité humaine avec son hôte. Si dans l'épisode Protée, il urinait seul en confrontant l'illimitation de son ego à la totalité du

monde sensible qu'il concevait comme dépendant de son regard - ce regard dont la source serait donc plus haute que le monde, transcendante par rapport au monde -, dans Ithaque il urine à côté de son frère humain en acceptant la dépendance qui nous unit tous les uns aux autres. Vous me direz que pisser sous les étoiles ne constitue peut-être pas une révolution psychique bouleversante ! Sauf que dans les deux grands romans de Joyce, la miction est l'un des motifs les plus récurrents et sert d'allégorie au flux de la vie et de la création, un flux verbal, c'est-à-dire l'ordre symbolique et intersubjectif du langage, dans lequel je suis parlé avant de parler.

Stephen ne trouve pas en Bloom un alter ego, un autre soi transcendant semblable au sien dans sa solitude existentielle. En Bloom, il trouve d'abord un modèle d'humanité à imiter pour retrouver ce rapport à la simple vie quotidienne qu'il méprisait jusque là. Or imiter un autre homme, c'est reconnaître explicitement la nécessité d'en passer par autrui pour se construire soi-même (à commencer par le corps d'une femme pour naître ; ce qu'indique Joyce en terminant son roman avec Molly pour, en quelque sorte, naître à nouveau, alors que jusque là Stephen haïssait l'idée d'être né d'une femme). C'est reconnaître sa dépendance vis-à-vis des autres et de cette sociabilité dans laquelle chacun existe et sans laquelle il n'est rien (sociabilité du quotidien, à bien distinguer évidemment de l'ordre social institutionnalisé). C'est reconnaître une dette originelle dans cette transmission intergénérationnelle, dette que rien ne pourra effacer, et donc un manque, une incomplétude fondamentale à l'origine de soi. Et par conséquent reconnaître que son ego n'est pas posé antérieurement aux relations avec autrui, qu'il n'est pas une âme substantielle autonome par rapport à son environnement familial, social et culturel. Le mot *Je* ne renvoie pas à la positivité substantielle d'un ego, mais à lui-même, et le *sentiment d'exister* (pour reprendre le titre de l'essai passionnant de François Flahaut dont je m'inspire ici) se tisse essentiellement par les relations avec les autres, aimés ou détestés, et par le langage que nous partageons avec eux.



De la scolastique à la science moderne

Selon Umberto Eco, l'épisode Protée, qui clôt la Télémaque, "révèle le passage d'un cosmos ordonné à un cosmos fluide." Ces deux conceptions sont respectivement celle de Stephen le thomiste et celle de Bloom le "Galiléen".

Stephen Dedalus, comme James Joyce lors de son premier séjour en France en 1902, a dévoré Saint Thomas d'Aquin et Aristote pendant ses longues séances de lecture dans les bibliothèques parisiennes. Si ces auteurs passionnent le jeune homme, c'est qu'ils comblent son besoin de définitions, de classifications et de systèmes. Les théories artistiques qu'il développe dans *Stephen le Héros* ou *Portrait de l'artiste en jeune homme* portent la marque de son goût pour l'aristotélisme. Chaque élément doit trouver sa juste place à l'intérieur d'un système global et clos, à la façon du système d'Aristote ou, mieux encore, de la connaissance scolastique. Pour cette dernière, dont la *Somme théologique* de Saint Thomas constitue la plus formidable synthèse, le savoir fournit la juste représentation de la Création : une terre fixe occupe le centre d'un ensemble de sphères imbriquées dont la plus lointaine n'est autre que Dieu lui-même. Confirmant les intuitions d'Aristote par les *Écritures*, le Moyen Age se représente ainsi un monde plein, fermé et justifié, à l'intérieur duquel tous les éléments correspondent les uns aux autres sur le mode de l'analogie.

Cette représentation subit une première secousse au 16^{ème} siècle. Le Polonais Copernic dénonce l'illusion du géocentrisme et place le soleil au centre de l'univers. Mais c'est surtout avec le génial touche-à-tout Giordano Bruno que les sphères imbriquées d'Aristote volent en éclats. Bruno avance que notre soleil est le centre d'un système comme il en existe des millions d'autres dans un univers qu'il affirme infini. Aucune primauté ne saurait lui être concédée et il dérive dans un espace foisonnant d'une multitude de mondes. La confirmation des intuitions de Bruno sera fournie par les travaux de Galilée. Débarrassée des vérités révélées et des correspondances analogiques, la science moderne s'imposera désormais en s'appuyant sur l'observation, l'expérimentation et les mathématiques.

Bloom est une fois surnommé le "Galiléen", autant en référence à Galilée qu'à Jésus. Car Bloom partage la représentation du monde de la science moderne. Il reste sceptique devant les croyances religieuses, aime expliquer à ses amis ou sa femme les phénomènes naturels et lit des ouvrages de vulgarisation scientifique. C'est donc la relativité que Stephen va apprendre de Bloom, une relativité des points de vue qui remet en cause toute représentation fixe ; mais également le sens de l'observation quand le jeune homme préférerait faire rentrer la réalité dans des catégories intellectuelles prédéfinies.

Le mimétisme du désir

Une autre leçon que reçoit Stephen de Bloom est la conscience du mimétisme du désir. Je fais évidemment allusion ici aux travaux de l'anthropologue René Girard. Pour résumer la thèse de Girard, disons que : "tout groupe d'hommes est travaillé par des mécanismes de mimétisme, d'imitation et de jalousie réciproques, qui sont inéluctablement générateurs de violence. Chacun désire ce que désire l'autre, puis imite les manières de l'autre de désirer, etc. A l'occasion ou sur un rythme plus ou moins cyclique, la fièvre de cette compétition sans issue culmine dans une crise qui menace la cohésion du groupe. [...] Les premières sociétés ont résolu ces crises mimétiques toujours renaissantes en chargeant une victime - un bouc émissaire - de tous les péchés du groupe et en la sacrifiant. Puis, progressivement, des simulacres ont remplacé ces meurtres réels : ainsi sont nés les rites des religions primitives païennes et les mythes chargés de les légitimer en les reliant à l'horreur sacrée des origines. [...] Jésus, le premier et le seul, dit des mythes et des rites : ce sont des mensonges, les victimes étaient innocentes. Cessez de vous jalouser et de vous opposer, car de là vient tout le mal. Aimez-vous les uns les autres." (Michel Treguer, *Quand ces choses commenceront*, entretiens avec René Girard, Seuil).

René Girard n'a pas consacré d'étude à James Joyce, qu'il a cité quelquefois. Il s'appuie plutôt sur la lecture de Cervantes, Shakespeare, Stendhal ou Dostoïevski. C'est justement dans *L'homme du Sous-Sol* de ce dernier qu'il reconnaît l'homme moderne, vous et moi, livré à une folle rivalité mimétique avec une multitude de modèles, meurtri dans son amour propre par chaque nouvelle blessure narcissique et animé d'un désir de toute-puissance qui pourrait lui assurer une victoire sur ses modèles/rivaux.

Par bien des aspects, Stephen Dedalus est cet homme du sous-sol. Pauvre, physiquement faible, sans charisme, sans compagne, il envie la jovialité et l'assurance de Buck Mulligan. Il est remarquable que le roman s'ouvre sur une description flatteuse de Mulligan : le principal modèle/rival de Stephen apparaît en majesté. L'élévation de son modèle (d'ailleurs placé *au sommet* de la tour Martello, alors que Stephen est *en bas* de l'escalier), génère chez lui un surcroît de ressentiment. Par un retournement bien connu, l'orgueil déçu se transforme en dégoût de soi. Et quand l'objet du désir mimétique est inaccessible, le désir prétend mépriser ce qu'il ne peut obtenir et préférer l'exact contraire de ce qui apparaît désirable aux autres. C'est la révolte luciférienne de Stephen contre les valeurs d'un monde qu'il n'a ni l'argent ni la puissance de posséder. Il se convainc alors d'avoir une âme ténébreuse, de désirer une excellence spirituelle inconnue du vulgaire. Mais cela n'est que la pose d'un jeune homme ambitieux et doué défait par les échecs successifs, la misère et la proximité d'individus plus aptes que lui à la réussite mondaine.

Léopold Bloom quant à lui tente plutôt de désamorcer la rivalité mimétique. Semblable sur ce point aussi à Jésus, il comprend que l'imitation est souvent la source du désir et qu'elle enclenche l'emballement mimétique avec le modèle/rival inconsciemment adoré puis consciemment détesté. De nombreuses pensées de Bloom révèlent cet état d'esprit :

- Dans l'épisode des Cyclopes, face aux Fénians qui, poussés par la rivalité mimétique vis-à-vis des Anglais, se laissent gagner par la haine nationaliste, Bloom défend l'amour du prochain et la paix entre les hommes : "Persécution, l'histoire du monde n'est pleine que de ça. On entretient une haine nationale entre les nations." Quand Bloom parle de l'injustice, John Wyse Nolan lui fait la réponse-type du mimétisme : "Mais alors opposez-y la force, comme des hommes." Et Bloom de répondre : "Mais tout est inutile. La force, la haine, l'histoire, tout. C'est pas une vie pour des hommes et des femmes, l'insulte et la haine. Et tout le monde sait que c'est le contraire qui est la vraie vie. [...] L'amour. C'est-à-dire tout l'opposé de la haine."
- Dans l'épisode Nausicaa, Bloom se remémore l'altercation avec le Citoyen, avec une certaine fierté de lui avoir "rivé son clou" en lui disant que Jésus était juif. Toutefois, il sent bien la bêtise de la rivalité : "Erreur de rendre coup sur coup. Ou alors ? Non. Devraient avoir honte et aller se coucher." Il finit même par chercher des excuses à son agresseur : "Regardons ça de son point de vue. Ça ne paraît plus aussi vilain. Peut-être qu'il n'avait pas l'intention de blesser."
- A l'enterrement de Paddy Dignam, Bloom croise John Henri Menton. Les deux hommes se serrent la main froidement parce qu'ils sont brouillés depuis une lointaine partie de pétanque. Dans la logique mimétique, les deux hommes devraient maintenir l'adversité voire l'intensifier par des attitudes ou des réflexions provocatrices. Or Bloom, oubliant les brouilles d'hier, fait remarquer à Menton par pure gentillesse que son chapeau a reçu un coup. Menton marque d'ailleurs une certaine déconvenue devant cette attention prévenante qui désamorce leur rivalité.

- La même douceur se retrouve dans son attitude vis-à-vis des amants de Molly auxquels il songe dans Ithaque. Plutôt que de les massacrer comme Ulysse les prétendants de Pénélope (le seul épisode de l'*Odyssée* que Joyce n'appréciait pas), Bloom évalue sa situation avec distance et tolérance. En imaginant les représailles possibles, il passe par une série de sentiments qui vont à rebrousse-poil du crescendo de la haine mimétique : "d'envie, de jalousie, d'abnégation, d'équanimité". Il préfère passer l'éponge : "car deux maux ne font pas un bien". Il pardonne et s'endort.

Si Bloom ne tombe pas dans le panneau de la rivalité mimétique, c'est qu'il ne cherche pas à affirmer une personnalité illusoire face à celle des autres. Au contraire, il déjoue souvent les pièges de l'amour-propre et conserve lucidité et liberté. Plutôt que d'imiter les autres hommes, désirer les surpasser et souffrir les blessures narcissiques de l'échec, Bloom suit le mot de Jésus : "Imitez-moi comme j'imité le Père". Bloom le Fils imite également le Père, moins son propre père Rudolph Virag que le mystère de la paternité, je n'insiste pas...

Peut-être est-ce justement parce qu'il est différent des autres hommes, existant dans l'ouverture d'une humanité universelle et d'un "Je suis" pur de toutes déterminations illusoirs, que Bloom comme Jésus se prête à être désigné comme bouc émissaire. Accusé de tous les vices par le Citoyen et ses semblables, c'est sur lui que vont se cristalliser les rancœurs et les haines. Le plus drôle est non seulement qu'il est innocent du forfait dont on l'accuse (avoir parié sur un outsider aux courses et empoché discrètement la cagnotte), mais qu'il n'est même pas au courant ! Quant à l'accusation d'avarice, elle est d'autant plus injuste qu'elle provient de pingres et vise un homme généreux qui prête facilement. Mais sa culpabilité ne fait aucun doute pour le Citoyen et ses comparses dont la colère monte jusqu'au délire meurtrier. Cependant, comme Jésus par sa Résurrection, l'innocence de ce bouc émissaire (dont le lynchage foire heureusement) est révélée aux yeux de tous par une élévation en gloire sur un char de feu ! Ce double mouvement de honte et de gloire qui caractérise le sacrifice se lit encore dans les deux lynchages subis par Bloom en rêve dans l'épisode Circé (accessoirement, c'est un leitmotiv de chaque chapitre de *Finnegans Wake*).

Evidemment, comme tout être humain, Bloom imite les autres et leurs désirs, toujours cependant avec recul, ironie et défiance vis-à-vis de toute réaction violente. Ainsi dans Eumée n'est-il pas dupe des racontars du vieux marin, mais il se laisse tout de même gagner par le mimétisme du désir et se prend à rêver de voyages sur les mers lointaines. Quant à Stephen, il réfléchit également au mimétisme du désir dans l'épisode Charybde et Scylla, à l'issue de sa conférence sur la consubstantialité du Père et du Fils en Shakespeare : "Je crois, ô Seigneur, aide mon incroyance. Est-ce à dire aide-moi à croire ou aide-moi à ne pas croire ? Qui vous aide à croire ? *Egomen*. Qui à ne pas croire ? L'autre type." (ce passage est d'ailleurs cité par René Girard). La croyance, c'est-à-dire une attitude qui risque de passer aux yeux des autres comme une superstition naïve, est barrée par "l'autre type". Stephen comprend que le modèle/rival est cause de l'affirmation d'une personnalité particulière différenciée, alors même que cette différence n'existe que par rapport au modèle/rival. La rupture de la rivalité mimétique intervient par la prise de conscience de l'autre comme alter-ego, "Egomen" désignant les autres hommes qui font la même expérience de l'ego, l'expérience universelle de l'incarnation.



La féminité

Joyce a lu *Sexe et Caractère* de l'écrivain juif viennois Otto Weininger. Avec lui, il s'accorde sur la proximité entre les sensibilités juives et féminines. Il considère même que sa propre sensibilité d'artiste le rapproche des Juifs et des femmes. C'est dire aussi que s'il trouve justes les analyses des caractères sexuels proposées par Weininger, il ne partage pas la misogynie radicale du Viennois. Car Joyce est aussi catholique, judéophile, sensuel et baroque, que Weininger est protestant, antisémite, puritain et romantique. L'un comme l'autre attribuent au caractère masculin l'inclination à la politique, la religion, la science, la guerre, l'art, bref l'intelligence analytique et technicienne. Quant au caractère féminin, ils ne lui prêtent que cette forme d'intelligence intuitive et pratique qui vise à satisfaire par tous les moyens à l'appel de l'espèce. En conséquence, la femme serait aussi dépourvue de sens moral qu'inapte à la métaphysique. C'est pour l'idéaliste Weininger une preuve définitive de l'infériorité des caractères féminins (pas seulement chez les femmes, il est vrai, les deux sexes possédant selon Weininger leur part de féminité et de masculinité).

Joyce quant à lui croit à la complémentarité des deux pôles sexuels. Mais surtout il cherche dans la féminité une sensibilité différente de la sensibilité masculine dominante et donc une arme potentielle contre les idéalismes qu'il combat. Il s'agit de découvrir une source d'inspiration dans les sensations et les impressions charnelles,

dans la musicalité de la parole, dans une polyphonie primitive des affects et des instincts, dans cette féminité a-signifiante dont la relation symbiotique mère/bébé est le lieu originel.

Au début d'*Ulysse*, Stephen ressemble beaucoup à Otto Weininger. Jeune homme idéaliste, manichéen et romantique, solitaire et misogyne, il n'a que mépris pour quiconque ne tente pas de s'arracher aux diktats de l'espèce. Les pulsions sexuelles, l'instinct maternel, le grégarisme religieux, le patriotisme, sont autant de commandements de l'espèce pour assurer sa reproduction et sa sécurité. Il en découle pour Stephen un rejet de la chair, de la société et de tous les clergés, et en conséquence une surestimation de l'intellect, de l'esprit et de la morale sur les sensations, les désirs et les émotions. Comme Weininger, il cultive les caractères masculins et dénigrent les féminins.

Au contraire de la sensibilité de Stephen, celle de Bloom apparaît souvent féminine. Voire maternelle. Par exemple dans ses cauchemars dans l'épisode Circé : il change de sexe, devient femme et même mère de huit enfants ! Ce ne sont pas seulement sa douceur et son instinct maternel pour Stephen qui sont féminins, c'est aussi la même désinvolture sceptique que Molly pour toutes les grandes idées et les grandes institutions, c'est-à-dire les valeurs métaphysiques et intellectuelles masculines. Loin de partager la fascination de Stephen pour la théologie et ses symboles, Bloom s'amuse durant la messe à se remémorer les jeux de mots de Molly ironisant les abréviations sacrées INRI et IHS. Cette sensibilité est féminine en ceci qu'elle se détourne du monde masculin pour privilégier une approche pragmatique et charnelle. D'où chez Bloom son souci du corps, sa compassion pour autrui, son sens de l'écoute et son désintéret pour la métaphysique.

Comme Moïse, qui a "écrit la Loi dans la langue des hors-la-loi", Bloom fonde sa morale sur une sensibilité amorale. Je m'explique : plutôt que d'appliquer une grille intellectuelle sur le vivant pour émettre des jugements moraux, c'est à partir du souci du vivant qu'il cherche quel doit être le comportement le plus moral. En ceci, comme Jésus et à la différence des pharisiens hypocrites, il applique l'esprit et non la lettre de la Loi. La lettre de la Loi, c'est l'obéissance aveugle aux mots écrits, c'est-à-dire au signe, au phallus. Or c'est dans une certaine féminité que Joyce voit, sinon une remise en cause du phallus, du moins un détachement ironique vis-à-vis de l'ordre phallique. Comme l'écrit Julia Kristeva dans *Le féminin et le sacré* (entretiens avec Catherine Clément, chez Stock) : "chacun se confronte au pouvoir (phallique) et au sens (paternel, distant du lien sensible à la mère), pouvoir et sens à la fois érotique et symbolique ; mais le garçon expérimente cette confrontation avec le sentiment d'*en être*, et la fille avec l'impression d'*étrangeté*. Puisqu'elle va acquérir et consolider sa capacité de parler, sa capacité de se mesurer à la loi des autres, sa capacité à entrer dans l'ordre (de la pensée et de la société), la fille fera partie de l'ordre phallique. Mais puisqu'elle y demeurera étrangère, elle conservera un sentiment d'infériorité, d'exclusion ou, au mieux, d'ironie : j'en suis mais pas vraiment, je joue le jeu, je fais comme si... [...] En effet, les femmes ne restent pas en deçà du pouvoir phallique, mais elles y accèdent pour mieux faire le tour de sa toute-puissance. Ce *détachement*, qui est l'indice même de la féminité, provient de [son] immersion dans l'Être et le hors-temps sensible. Ce qui donne [à certaines femmes] la chance de réaliser cette *sociabilité asociale que le monde reçoit comme une intimité et une tendresse*." (c'est moi qui souligne). Julia Kristeva voit dans "l'ironie de l'éternelle étrangère au phallus" la raison d'un "subtil athéisme spécifiquement féminin" qui s'enracine dans la "suspicion portée sur les pouvoirs du Verbe." "Et si cette distance, ce recul désabusé était le seul garde-fou, qui empêche précisément que le sacré se transforme en fanatisme ?"

Cette ironie vis-à-vis du phallique s'entend évidemment dans le monologue de Molly, dans ses jugements sur la morale, la religion, la politique et le monde des hommes en général, mais aussi dans ses réflexions amusées sur le sens des mots, et jusque dans ses moqueries sur "son autre machin qui pend par-devant ou qu'il vous dresse en l'air comme une patère". On l'entend également dans le monologue intérieur de Bloom : il appartient à l'ordre phallique mais sans en être totalement, avec ce sentiment féminin d'étrangeté et d'ironie. Mais attention : si Bloom est un homme féminin, il n'est pas du tout homosexuel. La question de l'homosexualité masculine n'est guère abordée par Joyce mais Proust a largement démontré qu'elle était essentiellement phallique (Charlus, Saint Loup) et méconnaissait donc cette féminité ironisant le phallus. Bloom révélera cette distance féminine à un Stephen jusque là prisonnier d'une adhésion totale au phallique (l'affirmation virile de son ego, sa fascination pour la métaphysique, sa misogynie).

En fait, *Ulysse* s'ouvre sur le phallus et se termine sur le vagin. Le phallus, dans les premières pages du roman, c'est la Tour Martello, c'est Buck Mulligan "majestueux et dodu", c'est le soleil levant. C'est aussi l'attitude de Stephen, en pleine rivalité mimétique contre le fier Mulligan, et adoptant lui-même une résistance phallique contre le matriarcat, se voulant dur et inflexible, et s'appuyant sur la puissance du Père en opposition axiale avec la Mère. La rencontre avec Bloom va lui permettre de se détacher du phallus, d'abandonner son fantasme de toute-puissance ; en termes psychanalytiques : d'accepter la castration. Stephen passe donc d'un modèle

phallique, Mulligan, à un modèle plus souple, doux et tolérant, Léopold Bloom, et sa sensibilité pourra alors s'ouvrir à une certaine féminité détachée dont, comme la plupart les hommes (et des femmes !), il ne voulait rien savoir jusque là.

Contre le phallogocentrisme du patriarcat (puisque le phallus est au service de la Mère, évidemment), Stephen abandonnera son identification au phallus pour lui préférer une invagination autour d'une réserve intime de silence, un noyau de nuit, une distance ironique vis-à-vis de l'ordre symbolique et donc du langage. Et sa voix, lâchant le langage mort de la communication sociale, se disséminera et se multipliera dans la nouvelle langue de *Finnegans Wake* pour tenter de dire un silence essentiel au cœur de la parole. Alors le sens des mots ne sera plus à chercher dans le ciel des idées, mais naîtra dans le babillage cacophonique des sons, des souffles et des voix. De même le Père ne sera plus le Juge divin dans Son ciel, mais une parole disséminée dans les phénomènes du monde sensible. Stephen concevait l'artiste idéal comme un androgyne asexué, "l'homme glorifié, ange androgyne, étant à lui-même une épouse". Au bout de son *Odyssée* initiatique, il comprend la nécessité de la division sexuelle et la complémentarité des caractères féminin et masculin. C'est dans la distance bien comprise entre ces deux pôles de la sensibilité humaine, et dans leur dialogue, que s'ouvrira pour lui l'espace de la création littéraire, écartelé entre l'appel de l'Unique et l'émerveillement inépuisable pour la multiplicité. C'est en comprenant cela par la communion avec l'homme-femme Léopold Bloom, que l'artiste Stephen Dedalus deviendra l'écrivain James Joyce qui, après la longue gestation d'*Ulysse*, accouchera de *Finnegans Wake* !

[En 1922, paraissait *L'Amant de Lady Chatterley* de D.H. Lawrence, écrit en réaction contre *Ulysse* et sa présentation de la sexualité d'une crudité trop catholique. Lawrence s'est indigné des extraits publiés en revues : "La dernière partie est la chose la plus sale, la plus indécente et obscène jamais écrite. Oui [...] c'est dégoûtant... Cette cochonnerie d'*Ulysse* est plus dégoûtante que Casanova et je dois montrer que cela peut être fait sans toute cette ordure". Ce qui insupporte Lawrence, c'est la description crue et pessimiste d'une sexualité qui n'apporte aucun salut aux hommes, alors que pour ce calviniste moderne l'épanouissement sexuel témoigne d'une forme d'élection et relève d'une hygiène morale et physique. Au fond, le protestantisme n'est rien d'autre que la normalisation sexuelle ! Pour Joyce, le romantisme qui prétend que l'amour apporte la complétude est mensonger, idéaliste, et source de frustrations. Or Lawrence ne fait que reconduire ce romantisme dans le champ de la sexualité. Si je parle de Lawrence, c'est que la sexualité qu'il dépeint dans ses romans est entièrement axée autour du phallus, comme le lui ont souvent reproché les féministes. C'est par le phallus que les amants atteignent une fusion charnelle qui les fait entrer en résonance avec les forces telluriques et cosmiques : une fois baisée, Connie Chatterley court nue à travers bois sous la pluie, dans une union mystique avec l'univers. Et si c'était finalement chez Joyce non pas l'obscénité mais bien cette féminité que j'ai tenté d'explicitier ci-dessus qui indisposait Lawrence ? Parce qu'elle apporte une certaine forme d'athéisme sexuel, de pragmatisme bienveillant, de distanciation ironique vis-à-vis du désir masculin et de tout ce que les hommes - et les femmes - se racontent sur le sexe ? Inaudible pour un romancier qui veut gonfler la baudruche sexuelle, en faire une nouvelle mythologie libertaire pour mieux en masquer la religiosité fondamentale. Le détachement humoristique de Joyce - et de Casanova ("disgusting" !) - vis-à-vis du sexuel, et donc leur grande liberté dans ce domaine, suppose une irrégiosité amusée, filtrée par une certaine féminité qu'ils ont su entendre et intégrer, et qui est absolument insupportable à Lawrence.]



Du langage à la parole

Joyce part en guerre en 1914 et *Ulysse* est sa machine de guerre. Son ennemi ? Le langage instrumentalisé par la religion, la morale, les idéologies ou la science. Ce que l'homme a de plus intime et de plus singulier, sa parole, est mise au service de discours mortifères, de représentations du monde auxquelles chacun est sommé d'adhérer, et s'il le faut de sacrifier sa vie. Alors la parole, coupée de son origine charnelle, des affects de celui qui la porte, de sa langue, de son souffle, de sa voix, donc de sa chair, devient l'abstraction d'un langage voué à la communication d'idées ou de valeurs, réglé par la syntaxe et la grammaire, et s'imposant en mots d'ordre à ceux qu'il soumet. Avec la modernité, la science et la technique exacerbent cette instrumentalisation de la parole en n'utilisant le langage que dans sa dimension pratique de représentation objective, elle-même dominée depuis Galilée par les mathématiques. C'est l'intimité poétique de la parole humaine avec l'être et la vie qui est oubliée alors qu'elle est pour Joyce le salut des hommes.

Stephen refuse ces "grands mots qui nous rendent si malheureux", c'est-à-dire le langage des idéologies nationalistes et antisémites que parle son directeur. Il rejette aussi la morale asphyxiante de l'Eglise Catholique

et toutes les formes de religiosité communautaire sclérosant la parole vivante en langue morte et en commandements. Pourtant Stephen reste lui-même prisonnier d'un langage mort, celui de la communication d'idées, quand bien même les siennes seraient spirituelles ou philosophiques (ses ruminations moroses dans les trois premiers épisodes). Son mépris pour le corps semble le couper de l'origine de sa propre parole pour ne l'utiliser que dans sa dimension signifiante et idéale. Extérieur à lui-même, Stephen est extérieur à sa propre parole comme à sa propre chair, prisonnier d'un idéalisme où le langage n'est qu'un outil de communication.

C'est cet idéalisme qui va être désintégré par sa communion avec Bloom. Chez ce dernier, la parole s'entrelace toujours avec les affects de son corps, ses sensations, impressions, émotions, dans son monologue intérieur. Son verbe et sa chair s'entremêlent. Bloom n'oublie jamais l'origine charnelle de sa parole pour se perdre en discours abstraits. Sa douceur et son scepticisme l'empêchent d'adhérer aux idéologies ou aux croyances religieuses qu'il juge toujours avec une ironie désinvolte. Conscient de son corps, totalement incarné - c'est-à-dire réalisant ici et maintenant le mystère de l'Incarnation -, soucieux par conséquent du corps de l'autre, Bloom est trop sensible à la matérialité de sa parole (souffle, voix, gorge, bouche) pour s'oublier dans des discours impersonnels brassant idéaux et valeurs.

Tout discours idéalisé réclame la soumission des hommes à ce qu'il présente comme sacré. L'effroi inhérent au sacré paralyse la parole car la religion utilise le langage pour imposer tabous, interdits, terreur, c'est-à-dire le mutisme devant le sacré. Ainsi la parole se retourne-t-elle contre elle-même en condamnant le blasphème, c'est-à-dire sa propre liberté. Dans l'épisode des Cyclopes, les propos nationalistes des fénians s'enflent en discours idéologiques ronflants et absurdes qui attisent leur haine contre Bloom jusqu'à ce qu'une parole de celui-ci soit jugée blasphématoire par le Citoyen, qui trouve là un prétexte pour l'agresser physiquement. La parole s'est oubliée elle-même dans un langage mortifère qui se retourne contre la parole libre et la condamne. Le Citoyen agit au nom d'un discours qui sanctionne la parole elle-même. Et Bloom manque de se faire lyncher comme Jésus et pour les mêmes raisons que Jésus : parce que sa parole, soucieuse de son origine charnelle, dénonce le langage sacralisé de la religion et l'absurdité d'une Loi pétrifiée en mots d'ordre mortifères.

C'est d'ailleurs dans les épisodes qui suivent celui des Cyclopes que le langage fait les expériences les plus radicales pour tenter de sortir de sa gangue idéaliste, pour retourner à sa chair première et à sa singularité propre. (Les épisodes précédents annoncent déjà, il est vrai, une remise en question du langage, puisque les monologues intérieurs de Stephen et Bloom viennent se glisser dans le langage romanesque traditionnel, la narration objective entrecoupée de dialogues. Quant à l'épisode des Sirènes qui se trouve avant celui des Cyclopes, il illustre la musicalité potentielle de la parole, mais cette musicalité est un travail *sur* la parole et non le retour du refoulé de sa production charnelle).

- Dans l'épisode Nausicaa, l'écriture tente de se rapprocher au plus près d'une rumination féminine décousue et spontanée, puis de l'enchaînement tout aussi décousu des pensées masculines après la jouissance. Il y a là un lâcher-prise du langage dans l'infantilisme, le rêve, le désir, et donc le jaillissement non contrôlé d'une parole en-deçà de toute abstraction idéalisante. Symboliquement, cet épisode raconte la fécondation spirituelle d'une jeune vierge, soit le premier acte dans la conception d'un Verbe capable de transfigurer la condition humaine en en partageant la chair.
- Dans l'épisode des Bœufs du Soleil, en reproduisant les strates successives de composition de la langue anglaise moderne, le langage voyage parodiquement à travers lui-même sans jamais s'arrêter à un style particulier, pour mieux les traverser tous. Joyce a commenté cet épisode comme la gestation d'une nouvelle parole au sein de la vieille langue du "maître anglais". L'épisode voit d'ailleurs la naissance du nouveau Verbe : le fils de Mme Purefoy (pure foi : c'est évidemment la Vierge Marie !).
- Dans l'épisode Circé, le langage explose littéralement en une cacophonie où il suit le foisonnement des pulsions et des affects les plus bas de la chair : désirs sexuels, jouissance, sadomasochisme, désirs de pouvoir, souffrance, ivresse, peur, haine, tristesse, jalousie, etc. C'est la petite enfance du Verbe, la *chora* de sensations, de pulsions primaires et de babillages qui caractérise la relation mère-enfant dans les premiers mois de la vie.
- Dans l'épisode Eumée, un langage maintenant apaisé énonce avec douceur et simplicité ce qu'il ressent à même la chair qui le produit. En compagnie de Bloom et avec l'aide de l'alcool, Stephen revient aux sources charnelles de la parole et lâche le langage idéaliste de ses ruminations intellectuelles. Nous sommes là dans la maturité de la nouvelle parole, l'épisode suivant représentant une régression platement utilitaire du langage.

- L'épisode Ithaque est en effet le dernier de cette *Odyssée du Verbe*, le monologue de Molly étant conçu par Joyce comme une annexe, une conclusion et une ouverture sur autre chose. Or dans Ithaque, le langage semble bizarrement retomber dans tout ce à quoi il a tenté d'échapper dans les épisodes précédents : un catéchisme froid décrit en termes scientifiques des vies humaines réduites à des organismes biologiques. Même si les sensations intimes des personnages sont quelquefois décrites, cet épisode semble un retour au langage objectif et idéal, comme s'il refermait une boucle : tout est toujours à recommencer !
- Mais aux trois parties du roman succède un dernier épisode (semblable au *ricorso* succédant aux trois temps du cycle de Vico dans *Finnegans Wake*). C'est le fameux monologue de Molly qui ne clôt pas le roman mais l'ouvre plutôt vers un ailleurs puisqu'il réalise ce que l'artiste est enfin devenu capable d'écrire après son long périple initiatique : sa parole (puisque'il faut bien comprendre que c'est Stephen/Joyce qui écrit le dernier épisode ; c'est sa parole qui pénètre et traverse Molly que Bloom lui a symboliquement offerte) jaillit désormais au plus près de sa source, une chair affectée de sensations et une voix se composant dans les souffles et les sons du corps. Et cette parole dit la vie charnelle dans son vécu le plus quotidien, avec la poésie que lui donne cette intimité avec elle-même quand elle ne s'aliène plus à des valeurs idéalistes.

Une fois retrouvée l'union originelle de la parole et de la chair, l'artiste peut naviguer dans ce flux vocal et tourner en dérision tous les discours, le Verbe en liberté ne connaissant plus aucun sacré, n'étant plus la dupe du langage. Et ce Verbe jaillira en allitérations, musicalité, lapsus et calembours dans l'époustouflante et drolatique polyphonie de la rivière-parole qu'est *Finnegans Wake*. L'écriture de ce dernier roman désintègrera le langage social et ironisera systématiquement toutes les constructions culturelles dans lesquelles nous sommes pris comme des mouches dans une toile d'araignée. Et cela en saturant les mots d'une multitude de significations contradictoires et complémentaires, en les chargeant d'affects, d'émotions, de jouissance, et en les vocalisant par des rythmes, des allitérations et une musicalité inspirée des bruits de la nature ou du corps humain.

Terminons en rappelant la proximité entre *Ulysse* et *la Divine Comédie*, puisque Joyce aimait à dire que "Dante est avec la *Bible* ma nourriture spirituelle". La *Comédie* doit également être comprise comme une *Odyssée du Verbe*. L'Enfer est le lieu de déréliction de ceux qui n'ont jamais trouvé leur parole propre. Aliénés au langage social, ils ont couru toute leur existence après les biens et les valeurs de ce monde sans jamais connaître leur vrai désir et donc leur chair et leur voix propres. Le Purgatoire, avec l'effacement des 7 P peints sur le front de Dante, voit les défunts reconnaître leur vrai désir et donc se rapprocher de leur propre intimité, pour accéder au Paradis à une parole singulière libérée de toute soumission aux valeurs mondaines, et qui est la Parole même, le Verbe en perpétuelle jouissance du "rire de l'univers". (Pour cette lecture de Dante, cf. Philippe Sollers - *Dante et la traversée du langage* in *L'écriture et l'expérience des limites* - ed. Seuil - 1968).

James Joyce et la Théosophie

Joyce tourne à plusieurs reprises en dérision les superstitions fumeuses et les théories syncrétistes de la Société de Théosophie. Celle-ci a tenté d'enrôler la *Cabale* ou l'hermétisme occidental dans son bric-à-brac occultiste, malgré une radicale différence de nature. La *Cabale* est une tradition d'étude du texte biblique afin d'en extraire non des vérités occultées mais matière à réflexion. Quant à l'hermétisme (symbolisme, alchimie, Rose-Croix, Franc-Maçonnerie), il s'agit essentiellement d'une méditation sur des symboles, compris comme supports d'une recherche intérieure. L'un et l'autre appartiennent au mysticisme ou à l'ésotérisme, et diffèrent donc radicalement de la Théosophie qui trimbale, en plus de bricolages mythologiques délirants, toutes les superstitions du catalogue : réincarnation, spiritisme, divination, magnétisme, magie, occultisme, astrologie, numérologie, j'en passe et des meilleures.

Nombre d'intellectuels irlandais du début du vingtième siècle se passionnent pour les doctrines de la Société de Théosophie, fondée par Héléna Pétrovna Blavatsky (1831-1891), aventurière russe, illuminée et mythomane. Soi-disant inspirée par la lecture de livres sacrés découverts par elle dans une grotte en Orient (!), Blavatsky propose de révéler la racine unique et véridique de toutes les religions, toutes sauf les religions bibliques, œuvres de Satan, l'ennemi éternel de la Grande Mère dont Blavatsky veut ranimer le culte. Cette Déesse Mère qui personnifie le principe de vie (au sens biologique et impersonnel du terme), trouve sa plus haute représentation en Isis, la déesse égyptienne de la fertilité. La Société de Théosophie cuisine un syncrétisme occultiste avec des ingrédients tirés des religions orientales, et répand en Occident toutes les niaiseries qui feront le lit des sectes et le fonds de commerce des charlatans du paranormal. En fait, la Société de Théosophie réussit à s'imposer en opérant cette synthèse des religions que projetaient tous les visionnaires illuminés du 19^{ème} siècle, désireux d'abolir les religions bibliques coupables selon eux de corrompre la bonne nature de l'homme, pour les remplacer par la religion naturelle au service de l'harmonie sociale ; ce que Philippe Muray, dans son jubilatoire *19ème siècle à travers les âges* (Denoël – coll L'Infini), nommera le socialo-occultisme. Il n'est donc pas étonnant que la fraternité créée par Madame Blavatsky soit tout à la fois occultiste, socialiste, antisémite et anticatholique.

Quelques exégètes anglo-saxons ont insisté sur l'influence de la Théosophie sur James Joyce, entouré à Dublin d'intellectuels et d'écrivains férus de Théosophie, à savoir : William Butler Yeats (membre de la société hermétique *Golden Dawn*), Lady Gregory, Oliver St-John Gogarty (le modèle de Buck Mulligan), Georges Russell (alias A.E.) ou encore John Eglinton. Ces deux derniers apparaissent d'ailleurs sous leurs véritables identités dans *Ulysse*. Dans l'épisode Charybde et Scylla, l'expression "A.E.I.O.U" doit se lire "A.E. I owe you". On considère que ces mots de Stephen indiquent une dette intellectuelle de Joyce envers Georges Russell. De même, le retour du terme "métempsycose" marquerait une adhésion implicite à la croyance en la réincarnation de l'âme, chère à la Théosophie. En fait, la dette de Stephen envers A.E. n'est que financière, celui-ci lui ayant prêté de l'argent que Stephen n'est pas en mesure de rembourser. Quant au terme "métempsycose", il ne revient dans les pensées de Bloom que ridiculisé dans un jeu de mots, "mes tempes si choses".

Les allusions aux concepts théosophiques sont toujours ironiques dans *Ulysse*. Dans l'épisode des Cyclopes apparaît le "double éthérique" de Paddy Dignam, récemment décédé. Joyce se moque ouvertement des fumisteries spirites et de leurs mises en scène : "Dans l'obscurité on sentit voltiger une main fluide et quand la prière selon les tantras eut été dirigée dans le sens voulu la luminosité vague et croissante d'une lumière rouge devint graduellement visible." Toute la quincaillerie occultiste y passe : "Interrogé par son nom terrestre au sujet de son séjour dans le monde céleste il déclara qu'il se trouvait en ce moment sur le prālāyā ou chemin du retour mais qu'il était encore soumis à des épreuves entre les mains d'entités sanguinaires sur le plan astral inférieur." Puis le vocabulaire orientalisant typique de la Théosophie est tourné en dérision : "leur résidence comportait tout le confort moderne, soit tālāfānā, āscensorā, chodāfrādā, wātāklāsā." Dans l'épisode des Bœufs du Soleil, Stephen cite les inepties illuminées d'un certain "Théosophos [...] lui que dans une existence antérieure les prêtres égyptiens ont initié aux mystères de la loi Karmique".

Mais c'est essentiellement dans l'épisode Charybde et Scylla que la Théosophie intervient. Stephen disserte sur la liberté acquise par Shakespeare quand il découvre la toute-puissance en ce monde de la mauvaise mère (personnifiée par son épouse Anne Hathaway ou la mère d'Hamlet). La dialectique du jeune homme oppose la figure de la Mère à la parole du Père. Il va sans dire que son analyse est incompréhensible pour ses auditeurs, que ce soit Georges Russell, John Eglinton ou Buck Mulligan. Et Stephen de rire sous cape de leur syncrétisme théosophique : "*Isis Dévoilée* [...] Assis à l'orientale sous un arbre-parasol il trône, logos aztèque officiant sur le plan astral, leur sur-âme, māhāmāhtāmā. Les fidèles hermétistes attendent la lumière, mûrs pour le noviciat bouddhique, en rond à terre autour de lui."

Isis Dévoilée est l'ouvrage le plus célèbre de Madame Blavatsky. Le fait qu'il faille dévoiler Isis, c'est-à-dire relever les jupes de la Déesse Mère pour comprendre les mystères occultes, amuse beaucoup Stephen. Pour lui, toute crédulité religieuse remonte à la croyance dans le mystère féminin, à la curiosité puérile et fascinée pour ce que les femmes cachent sous leurs jupons : "Mme Cooper Oakley eut une fois un aperçu de l'élémental de notre illustre sœur HPB [Hélène Pétronna Blavatsky]. O fi ! Pas de ça ! *Pfuiteufel !* C'est pas des choses à regarder, mame, c'est vilain de regarder quand une femme a laissé voir son élémental." Que la source de tous les mystères soit la sexualité féminine est une idée que partageait également Freud et dont il fit part à Jung en le prévenant qu'en abandonnant "la théorie sexuelle", il s'exposait à "la marée noire de l'occultisme". Comme on le sait, Jung n'écouta pas le conseil et fonda sa psychologie des profondeurs sur la découverte d'un inconscient collectif où barbotent symboles ésotériques et archétypes sans âge. Jung ne manquera d'ailleurs pas de s'attaquer à *Ulysse*, tant l'esprit d'irrégion de son auteur, son approche juive du corps et de la lettre, son incrédulité jésuite, son ironie et son réalisme lui étaient insupportables (Joyce faisait remarquer que cette haine provenait probablement de ce que *Joyce* se traduisait *Freund* en allemand !). Quoi qu'il en soit, que "la marée noire de l'occultisme" provienne du refus de "la théorie sexuelle" se vérifie dans les objections de Georges Russell contre les théories de Stephen sur Shakespeare. Pour Russell, il est obscène de chercher dans la sexualité d'un auteur les sources de son génie. L'inspiration provient d'un autre plan d'existence, de la médiation éthérée de forces inconnues, et ne saurait s'expliquer par des histoires de coucheries !

Il est vrai que dans l'épisode Charybde et Scylla, Stephen est encore un gnostique. Il conspu le maternel, "la madone que l'astuce italienne jeta en pâture aux foules d'Occident", et jusqu'à sa propre mère, pour ne compter que sur un Père qui n'aurait aucun contact avec ce monde mauvais. Sa découverte de la chair comme source d'inspiration est aussi une acceptation du féminin. Le monologue de Molly suppose que l'artiste s'est rendu capable de l'écouter et de l'écrire. Et Molly, de simple personnage, devient la Déesse Mère elle-même, Isis ou "Gea-Tellus, comblée, couchante, grosse de semence." Doit-on en déduire que Stephen s'est laissé séduire par le culte théosophique de la Grande Mère ? Beaucoup d'exégètes joyciens, en terre protestante, l'affirment. C'est oublier un peu vite tout le reste du cheminement de Stephen et l'ironie formidable dont Joyce fait preuve dans le monologue de Molly. C'est parce qu'il reste du côté du Père que Stephen peut traverser avec autant de lucidité et d'incrédulité le monde de la Mère, et prendre la parole pour elle (car ce n'est pas elle qui parle, c'est l'auteur qui écrit à sa place à elle). Il a compris grâce à Léopold Bloom que la parole pouvait passer dans le monde, le royaume de la Mère, le traverser de part en part, le retourner comme une vieille chaussette et finalement s'en évader. Ce que le jeune gnostique, prisonnier du monde, ne pouvait pas faire. Je ne reviens pas sur ce mic-mac théologique auquel j'ai consacré plusieurs pages dans cette étude. Mais j'insiste : une telle lucidité ironique est le blasphème absolu contre la Déesse Mère, c'est-à-dire la reproduction de l'espèce, la religion cachée derrière toutes les religions, la racine sacrée de tous les cultes et de toutes les superstitions. Et ce blasphème consiste à aller voir une bonne fois pour toutes sous les robes de la Mère, la pénétrer par le Verbe, la révéler pour ce qu'elle est, sans idéalisation ni sacralisation, la traverser, lui échapper, puis la reprendre par la parole, la revirginiser (Immaculée Conception) et l'assompter !...Pfiou !... Tout cela n'est possible que grâce à la théologie catholique à sa pointe, c'est-à-dire la subtilité jésuite dont Mulligan accuse Stephen. Or la Théosophie se veut justement l'adversaire de la théologie catholique et de la parole biblique en général. Car la Théosophie est resacralisation de ce que la théologie a désacralisé. La théologie, selon une formule d'Etienne Gilson à propos de Duns Scot est "la science de l'être singulier dont l'essence s'individualise selon le mode de l'infinité", quand la Théosophie est un délire sur l'étant collectif soudé par le rêve totalitaire de l'harmonie universelle.

Les tenants de la thèse d'un Joyce théosophe s'appuient également sur le fait que son roman suivant, *Finnegans Wake*, est entièrement dédié à la Grande Mère, douce et harmonieuse nature, fleuve d'amour et de tendresse : Anna Livia Plurabelle. Mais croire cela c'est tout simplement participer au refoulement du meurtre du Père qui est le sujet principal du roman. C'est le Père que Joyce cherche à faire entendre dans son dernier roman, à travers les lapsus, les jeux de mots et les allitérations du texte, dans une Pentecôte cacophonique qui constitue le retour du refoulé, plein des échos de la voix paternelle. Cette voix doit en passer, comme le Verbe en s'incarnant, par les phénomènes du monde sensible : sons, bruits, souffles, écriture, mots ou gestes. Stephen-Joyce ne se pose plus en adversaire de la Mère, il la récupère comme chair et matière de son œuvre pour la transfigurer par son alchimie du Verbe, et la ramener au Père ...c'est-à-dire lui-même !

Mots de Joyce

Dublin et l'Irlande

J'écris toujours sur Dublin parce que si je puis pénétrer le cœur de Dublin, je puis pénétrer le cœur de toutes les villes du monde. Le particulier recèle l'universel.

(Rapporté par Arthur Power)

Je veux donner une image de Dublin si complète que si un beau jour la cité venait soudainement à disparaître de la surface de la terre, elle pourrait être reconstruite grâce à mon livre.

L'Irlande est un grand pays. On l'appelle l'île d'Émeraude. Le gouvernement métropolitain, après l'avoir étranglée durant des siècles, l'a laissée déserte. C'est un champ en friche. Il y a semé faim, syphilis, superstition et alcoolisme : puritains, jésuites et bigots y ont poussé.

(Citée dans Joyce de Richard Ellmann)

Les gens de Dublin, à parler strictement, sont mes compatriotes, mais je ne peux parler comme ils font de notre *dear dirty Dublin*. Ils forment la race de charlatans la plus impossible, inutile et inconsistante, que j'aie jamais rencontrée dans l'île ou sur le continent. [...] Le Dublinois passe son temps à jacasser et à faire la tournée des bars, tavernes et bordels sans jamais en avoir "jusque là" de doubles doses de Whisky et de Home Rule.

(Citée dans Joyce de Richard Ellmann)

Les seules personnes décentes que j'ai jamais vues aux courses étaient les chevaux.

(Lettre)

Irlande, mon premier et unique amour,
Où le Christ et César sont unis pour toujours !

(Gaz from a Burner)

Combien je suis malade, malade, malade de Dublin ! C'est la cité de l'échec, de la rancœur et du malheur. Il me tarde d'en partir.

(Lettre)

Ce n'est pas ma faute si l'odeur des scories, des vieilles herbes et des détritiques flotte autour de mes histoires. Je crois sérieusement que vous retarderez le progrès de la civilisation en Irlande si vous empêchez son peuple de bien se regarder dans mon miroir si joliment poli.

(Lettre à l'éditeur Grant Richards, citée dans Joyce de Richard Ellmann)

L'Irlande c'est la vieille truie qui dévore sa portée.

(Portrait de l'Artiste en jeune homme)

Quand une âme naît dans ce pays-ci, on lance sur elle des filets pour empêcher son essor. Tu me parles de nationalité, de langue, de religion. J'essaierai d'échapper à ces filets.

(Portrait de l'Artiste en jeune homme)

Un symbole de l'art irlandais, ce miroir fêlé de bonne à tout faire.

(Ulysse)



La religion

En Irlande, le catholicisme est de la magie noire.

(Citée dans Joyce de Richard Ellmann)

Je confesse que je ne vois pas à quoi sert de fulminer contre la tyrannie anglaise alors que la tyrannie romaine occupe le palais de l'âme.

La valeur digestive de la religion, il ne l'apprécia jamais.

(Portrait de l'Artiste - 1904)

Son Nègo, par conséquent, écrit au milieu d'un chœur où s'unissait le baragouin de colporteurs juifs et les clameurs des Gentils, fut rédigé vaillamment, tandis que les vrais croyants prophétisaient que l'athéisme serait frit, et fut lancé contre les enfers obscènes de notre Sainte Mère ; mais, cet éclat passé, ce fut l'urbanité dans la guerre.

(Portrait de l'Artiste - 1904)

- Alors, dit Cranly, tu n'as pas l'intention de te faire protestant ?

- J'ai dit que j'avais perdu la foi, répondit Stephen, mais je n'ai pas dit que j'avais perdu le respect de moi-même. Quelle sorte de délivrance y aurait-il à répudier une absurdité logique et cohérente pour en embrasser une autre, illogique et incohérente ?

(Portrait de l'Artiste en jeune homme)

L'absence est la plus haute forme de la présence

(Portrait de l'Artiste en jeune homme)

- C'est une chose bien curieuse, sais-tu, dit Cranly d'un air détaché, de voir combien ton esprit est sursaturé de cette religion à laquelle tu declares ne pas croire.

(Portrait de l'Artiste en jeune homme)

Des deux religions, protestantisme et catholicisme, je préfère la dernière. Les deux sont fausses. La première est froide et sans couleurs. Le catholicisme est constamment associé à l'art ; c'est un superbe mensonge – c'est toujours ça.

Les jésuites forment des athées.

(Carnets de Trieste de 1907-1909, in Magazine Littéraire N°161)

Si nous en avons besoin [de la psychanalyse], alors revenons-en à la confession !

(Cité dans Joyce de Richard Ellmann)

Je n'ai pas vu le soleil depuis quatre mois. Cependant je crois à son existence, car la *Bible* y fait allusion - livre que, comme *Ulysse*, aucun bon catholique ne devrait lire.

(Cité dans Joyce de Richard Ellmann)

La vie est suspendue dans le doute comme le monde dans le vide.

(Cité dans Joyce de Richard Ellmann)

Peu importe mon âme. l'important est que ma cravate ne soit pas de travers.

(Cité dans Joyce de Richard Ellmann)

Bon, même si je déclare que l'Eglise romaine est multiple dans sa grandeur - grande comme une église et comme... disons... une putain. Vous ne pouvez pas dire moins d'une garce qui s'offre dans les parfums, les chants, les fleurs et la musique, et pleure tristement en robe de soie sur un trône.

(Cité dans Joyce de Richard Ellmann)

Esprit pur. Père, Verbe et Saint Esprit. Le Père Universel. L'homme-dieu. Hiesos Kristos, magicien de beauté, le Logos qui souffre en nous à tout instant. En vérité ceci est cela. Je suis la flamme de l'autel. Je suis le beurre du sacrifice.

(Ulysse)

La paternité, en tant qu'engendrement conscient, n'existe pas pour l'homme. C'est un état mystique, une transmission apostolique, du seul générateur au seul engendré. Sur ce mystère, et non sur la madone que l'astuce italienne jeta en pâture aux foules d'Occident, 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. *Amor matris*, génitif objectif et subjectif, peut-être la seule chose vraie de cette vie. On peut envisager la paternité comme une fiction légale. Est-il père aimé comme tel par son fils, fils comme tel par son père ?

(Ulysse)

La loi Mosaïque s'est substituée à la loi de la Jungle.
(Ulysse)

There's no plagues like rome.
(Finnegans Wake)

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.
(Finnegans Wake)

Ho Talk, save us !
(Finnegans Wake)



L'Histoire

L'Histoire est un cauchemar dont j'essaie de m'éveiller.
(Ulysse)

Les idées, les classifications, les terminologies politiques me laissent froid. Ces choses sont derrière nous. Anarchie intellectuelle, matérialisme, rationalisme - comme si l'on pouvait arracher une araignée à sa toile !
(Citée dans *Joyce de Richard Ellmann*)

Ne me parlez pas de politique, je ne m'intéresse qu'au style.
(Citée dans *L'œuvre ouverte de Umberto Eco*)

Mais tout est inutile, dit Bloom. La force, la haine, l'histoire, tout. C'est pas une vie pour des hommes et des femmes, l'insulte et la haine. Et tout le monde sait que c'est le contraire qui est la vraie vie. [...] L'amour. C'est-à-dire tout l'opposé de la haine.
(Ulysse)

Qu'on laisse en paix les Tchèques et qu'on s'occupe de *Finnegans Wake*.
(Rapporté par *Jacques Mercanton, in Les heures de James Joyce*)



Les femmes

Mon esprit rejette l'ensemble de l'ordre social actuel et le christianisme - le foyer, les vertus consacrées, les classes et les doctrines religieuses. Comment l'idée d'un foyer pourrait-elle me séduire ? Le mien ne fut qu'un arrangement bourgeois, ruiné par des habitudes de prodigalité dont j'ai hérité. Ma mère fut tuée à petit feu, je le crois, par les mauvais traitements de mon père, par des années de tracasseries, et par le franc cynisme de ma conduite... J'ai maudit le système qui avait fait d'elle cette victime.
(Lettre à *Nora, citée dans Nora de Brenda Maddox*)

Il n'y a ici aucune vie - aucun naturel ni honnêteté. Les gens vivent ensemble dans les mêmes maisons toute une existence et à la fin ils sont aussi étrangers que jamais.
(Lettre à *Nora, citée dans Nora de Brenda Maddox*)

Balivernes mensongères sur des hommes et des femmes purs, l'amour spirituel et l'amour éternel : mensonges criants vu la vérité. Je ne sais pas grand-chose sur le côté "saince" du sujet, mais je suppose qu'il y a très peu de mortels en Europe exempts du danger de se réveiller un matin syphilitiques.
(Lettre à *Stanislaus, citée dans Nora de Brenda Maddox*)

Je ne peux pas comprendre les ménages sans enfants. J'en vois qui ont un chien, un toutou. Pourquoi vivent-ils ? Ne rien laisser après soi, ne pas se survivre, quelle tristesse.

(Journal de Louis Gillet)

[A propos de la plante offerte par Hermès à Ulysse pour échapper aux sortilèges de Circé.] Moly est le don d'Hermès, dieu des voies publiques. Moly, c'est l'influence invisible (prière, hasard, agilité, présence d'esprit, pouvoir de récupération) qui sauve en cas d'accident. Le cas échéant cela peut être par exemple l'immunité contre la syphilis. [...] Dans ce cas précis on peut considérer que cette plante a des feuilles très variées : une indifférence due à la masturbation, un pessimisme congénital, le sens du ridicule, une répulsion soudaine sur un point de détail, une certaine expérience.

(Lettre à Frank Budgen)

ROBERT, irrité : Aucun homme encore n'a vécu sur cette terre, qui n'ait désiré posséder - je veux dire posséder dans la chair - la femme qu'il aime. C'est la loi de la nature.

RICHARD, méprisant : Que m'importe, à moi ? L'ai-je votée ?

(Les Exilés)

En général, on a regardé Bloom de haut en bas. C'est comme les femmes qui me disent de Marion Bloom : "Oui, elles sont bien comme ça." Alors, je fixe un coin du plafond.

(Rapporté par Jacques Mercanton, in Les Heures de James Joyce)

Maintenant je me contrefous de leurs corps. Je ne m'intéresse qu'à leurs toilettes.

(Citée dans Joyce de Richard Ellmann)

La femme est un animal qui pisse une fois par jour, qui défèque une fois par semaine, qui a ses règles une fois par mois et qui accouche une fois par an.

(Citée dans Joyce de Richard Ellmann)

Les femmes écrivent, peignent, jouent, composent. Certaines se sont distinguées dans le domaine scientifique... mais vous n'avez jamais entendu parler d'une femme qui soit l'auteur d'un système complet de philosophie et je ne pense pas que vous l'entendiez jamais.

(Citée dans Joyce de Richard Ellmann)

Quand je verrai une femme contente de sa photo j'enverrai un bouquet au pape.

(Lettre à Giorgio, citée dans Nora de Brenda Maddox)

Elle parle aussi souvent de son innocence que moi de ma culpabilité.

(Carnets de Trieste de 1907-1909, in Magazine Littéraire N°161)

L'amour d'une femme est toujours maternel et égoïste. Un homme au contraire, à côté de sa sexualité extraordinairement cérébrale et de sa fièvre charnelle (dont normalement les femmes sont exemptes), possède un fond d'affectation authentique pour l'objet "aimé" ou "jadis aimé". Je n'aime pas la tyrannie, tu le sais, mais si beaucoup de maris sont brutaux, l'atmosphère où ils vivent est brutale et peu d'épouses et de maris peuvent satisfaire leur désir de bonheur. Inutile d'insister. Je vais déjeuner.

(Lettre à Stanislaus, citée dans Joyce de Richard Ellmann)

La reproduction est le commencement de la mort

(Ulysse)

If violence to life, limb and chattels, often as not, has been the expression, direct or through an agent male, of womanhood offended, (ah ! ah !)

(Finnegans Wake)

In the beginning was the gest he jousstly says, for the end is with woman, flesh-without-word

(Finnegans Wake)



L'existence, la conscience...

Les qualités éternelles sont l'imagination et l'instinct sexuel, et la vie conventionnelle s'évertue à les étouffer.
(*Rapporté par Arthur Power, in Entretiens avec James Joyce*)

La plupart des vies, à l'image des thèmes des peintres modernes, se composent de cruches, de marmites et d'assiettes, de rues pauvres, de taudis habités par des souillons et de mille sordides petits incidents quotidiens qui s'insinuent dans nos conscience, quels que soient nos efforts pour les empêcher d'y pénétrer. Voilà tout ce qui meuble notre vie.
(*Rapporté par Arthur Power, in Entretiens avec James Joyce*)

Pourquoi tout ce bruit et cet intérêt pour les mystères de l'inconscient ? Et les mystères de la conscience, qu'est-ce qu'ils en savent ?

Ce qui rend malheureuse la vie de la plupart des gens, c'est un romantisme déçu, un idéal irréalisable ou mal conçu. En fait, on peut dire que l'idéalisme est la ruine de l'homme. Si nous vivions au niveau de la réalité, comme devait le faire l'homme primitif, nous nous en trouverions bien mieux. C'est pour cela que nous sommes faits. La nature n'est absolument pas romantique.
(*Rapporté par Arthur Power, in Entretiens avec James Joyce*)

La vie est si tragique - naissance, mort, départ, séparation, maladie, mort - que nous avons le droit de nous distraire et d'oublier un peu.
(*Cité dans Joyce de Richard Ellmann*)

Sa visièrè est levée. Il est un spectre, une ombre à présent, le vent sur les rochers d'Elseneur ou tout ce qu'il vous plaira, la voix de la mer, une voix entendue seulement au cœur de celui qui est la substance de son ombre, le fils consubstantiel au père.
(*Ulysse*)

Ce qui est allé jusqu'aux bouts du monde pour éviter de se traverser. Dieu, le Soleil, Shakespeare, un commis voyageur, s'étant soi-même en réalité traversé soi-même, devient ce soi-même. Une minute. Une seconde. Au diable cette rumeur dans la rue. Ce soi-même que par l'inéluctable condition de sa nature il devait devenir. *Ecco !*
(*Ulysse*)

Les voix se marient et se fondent en un silence nébuleux : un silence, qui est l'infini de l'espace ; et vite, en silence, l'âme aspirée plane au-dessus de régions de cycles des cycles de générations qui furent.
(*Ulysse*)

anarch, egoarch, hiresiarch, you have reared your disunited kingdom on the vacuum of your own most intensely doubtful soul.
(*Finnegans Wake*)



L'Art

Le classicisme n'est pas une manière propre à telle époque ou à tel pays donné : c'est un tempérament caractérisé par l'assurance, la satisfaction, la patience.
(*Stephen le héros*)

L'image esthétique exprimée dramatiquement, c'est la vie purifiée dans l'imagination humaine et reprojétée par celle-ci. Le mystère de la création esthétique, comme celui de la création matérielle, est accompli. L'artiste, comme le Dieu de la création, reste à l'intérieur, ou derrière, ou au-delà, ou au-dessus de son œuvre, invisible, subtilisé, hors de l'existence, indifférent, en train de se curer les ongles.
(*Portrait de l'Artiste en jeune homme*)

Les images pornographiques et cinématographiques agissent comme ces stimuli qui produisent une activité réflexe des nerfs par des voies qui sont indépendantes de la perception esthétique.

(Carnets de Trieste de 1907-1909, in Magazine Littéraire N°161)

Il est soulageant d'entendre ou de voir notre propre détresse exprimée par une autre personne.

(Carnets de Trieste de 1907-1909, in Magazine Littéraire N°161)

L'une des choses à laquelle je n'ai jamais pu m'habituer dans ma jeunesse, était la différence qui existait entre la vie et la littérature.

(Rapporté par Arthur Power, in Entretiens avec James Joyce)

Il y a aussi la conception intellectuelle qui conduit à disséquer la vie, et c'est ce qui m'intéresse le plus maintenant. Chercher ce qui reste de vérité dans la vie, au lieu de la boursoufler de romantisme, ce qui est une attitude fondamentalement fautive. Dans *Ulysse*, j'ai essayé de forger la littérature à partir de mon expérience personnelle, et non à partir d'une idée préconçue ou d'une émotion fugitive.

(Rapporté par Arthur Power, in Entretiens avec James Joyce)

Auparavant, les écrivains s'intéressaient aux apparences et, comme Pouchkine et même Tolstoï, ils ne pensaient que sur un plan. Mais le sujet moderne, ce sont les forces souterraines, ces marées cachées qui gouvernent tout et conduisent l'humanité à contre-courant du flux apparent : ces subtilités empoisonnées qui enveloppent l'âme, les vapeurs malsaines de la sexualité.

(Rapporté par Arthur Power, in Entretiens avec James Joyce)

Comprendre est le but de la littérature, mais comment pouvons-nous connaître les êtres humains si nous continuons à ignorer leurs fonctions vraiment vitales ?

(Rapporté par Arthur Power, in Entretiens avec James Joyce)

Vous avez dit que l'homme d'action affiche du mépris pour l'artiste et l'écrivain. Mais c'est un point de vue très superficiel, car, n'était l'écrivain, leurs actions seraient perdues et oubliées, noyées dans la poussière qu'ils ont soulevée.

(Rapporté par Arthur Power, in Entretiens avec James Joyce)

[Sur D.H. Lawrence :] Cet homme écrit vraiment très mal. Demandez plutôt quelque chose à son ami Aldous Huxley, qui s'habille au moins convenablement.

[...] J'ai lu deux pages de cet anglais débraillé et Stuart Gilbert m'a lu un passage lyrique sur du nudisme dans les bois et la fin qui est un morceau de propagande en faveur de quelque chose qui, au moins hors du pays de Lawrence, fait toute sa propagande pour lui-même.

(Cité dans Joyce de Richard Ellmann)

Oui, [le Moyen Age] fut vraiment l'esprit de l'Europe occidentale, et si cela avait duré, imaginez quelle civilisation splendide nous aurions aujourd'hui. Après tout, la Renaissance était un retour intellectuel à l'enfance.

(Rapporté par Arthur Power, in Entretiens avec James Joyce)

D'après ce que j'en peux savoir, viendra un nouvel âge d'excès, d'idéologies, de persécutions, de cruautés qui seront peut-être politiques au lieu d'être religieux - bien que le religieux puisse resurgir comme partie intégrante du politique.

(Rapporté par Arthur Power, in Entretiens avec James Joyce)

Nous devons écrire dangereusement : tout, de nos jours, est soumis au flux du changement, et la littérature moderne, pour être valable, doit exprimer ce flux.

(Rapporté par Arthur Power, in Entretiens avec James Joyce)

L'inspiration que j'admire n'est pas une question de tempérament, mais l'enchaînement logique de la pensée construite.

(Rapporté par Arthur Power, in Entretiens avec James Joyce)

Pour un homme doué de cette chose bizarre, le génie, sa propre image est le parangon de toute expérience, matérielle et morale. Une telle supplication l'attendrira. La ressemblance des autres mâles de son sang l'éloignera. Il ne verra en eux que les efforts grotesques de la nature pour l'annoncer ou le répéter.

(Ulysse)

Lui-même et son œuvre

Ecoute-moi, Cranly, dit-il : tu m'as demandé ce que je ferais et ce que je ne ferais pas. Je vais te dire ce que je veux faire et ce que je ne veux pas faire. 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.

(Portrait de l'Artiste en jeune homme)

Ne penses-tu pas qu'il y a une certaine ressemblance entre le mystère de la Messe et ce que j'essaie de faire ? je veux dire que j'essaie... de donner aux gens une espèce de plaisir intellectuel ou de joie spirituelle en transformant le pain de la vie quotidienne en quelque chose qui a une vie artistique permanente en son genre.

(Portrait de l'Artiste en jeune homme)

Il y a quelque chose en moi d'un peu démoniaque qui me fait me délecter à briser l'image que les autres se font de moi et à leur prouver que je suis réellement égoïste, hautain, fourbe et indifférent.

(Lettre à Nora, citée dans Joyce de Richard Ellmann)

Je ne suis qu'un clown irlandais, un plaisantin universel.

(Citée dans Joyce de Richard Ellmann)

Ne faites pas de moi une idole, je ne suis qu'un tout petit représentant de la classe moyenne.

(Journal de Louis Gillet)

J'en suis arrivé à la conclusion que je ne peux écrire sans offenser les gens.

(Lettre)

Homère était à mes côtés quand j'écrivais. Mon *Ulysse* est une *Odyssée* de la chair. Tandis que d'autres se tournent pompeusement vers les étoiles, j'ai étudié, moi, le rythme mystérieux des intestins humains.

Si *Ulysse* ne vaut pas la peine d'être lu, la vie ne vaut pas la peine d'être vécue.

(Lettre à une parente)

Certaines pages sont laides, obscènes et bestiales, certaines sont pures, sacrées et spirituelles, je suis tout cela.

(Lettre à Nora)

Il faut passer par trop de choses absurdes. Je n'aime pas l'absurde. Ma mère me reprochait déjà de poser trop de questions.

(Rapporté par Jacques Mercanton, in Les Heures de James Joyce)

J'ai mis tellement d'énigmes et de puzzles [dans *Finnegans Wake*] que cela gardera les professeurs occupés pendant des siècles, glosant sur ce que j'ai voulu dire, et c'est la seule façon pour un homme de s'assurer l'immortalité.

(Lettre)

[Je veux] occuper les critiques durant trois cents ans. [...] Ce que j'exige de mon lecteur, c'est qu'il consacre sa vie entière à me lire.

(Citée dans Joyce de Richard Ellmann)

Un homme de génie ne commet pas d'erreurs. Ses erreurs sont volontaires et sont les portails de la découverte.

(Ulysse)

Je suis devenu un monument, non ...une vespasienne.

(Citée dans Joyce de Richard Ellmann)

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 des 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 bordels.

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 et Giordano Bruno. Mais son écrivain favori reste Henrik Ibsen qu'il a découvert un an auparavant.

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 son fils à son père, le second pour ouvrir les premières salles de cinéma de Dublin. Loin de Nora, il entretient avec elle une correspondance érotique, à dominante 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 aux yeux.

En 1918, Edith Rockefeller McCormick envisage de subventionner Joyce s'il accepte de se faire psychanalyser... par Jung ! 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. Quelques jours auparavant, un homme l'accoste dans un jardin public pour lui dire qu'il est un écrivain exécration. 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 la dénomination 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 finalement 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. Un jour qu'elle s'y rendait, Nora observa : "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, à lire comme un roman.

Nora - Brenda Maddox - Albin Michel - 1990 : non seulement une biographie très émouvante sur 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 plutôt touchant.

James Joyce – Edna O'Brien – Fides - 2001 : une petite biographie par une grande admiratrice.

Les heures de James Joyce – Jacques Mercanton – L'Âge d'Homme – 1967 – réed. dans *Ecrits 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.

James Joyce, une lecture amoureuse - Philippe Blanchon - Golias - 2012 : le titre et la quatrième de couverture laissaient espérer plus qu'une simple biographie, complétée d'un résumé d'*Ulysse*.

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 : bel album accompagné de photographies et d'illustrations, quoique pas suffisamment.

Entretiens avec James Joyce – Arthur Power – Belfond – 1979.

Sur James Joyce – Eugène Jolas – Plon – 1990.

James Joyce par lui-même – Jean Paris – Seuil – écrivains de toujours – 1961.

James Joyce – Harry Levine – Robert Marin – 1950

Lettres à Nora - James Joyce - Payot & Rivages - 2012

Le tiroir de Léopold Bloom

"Que contenait le premier tiroir dont il tourna la clef ?

[...]

2 cartes photographiques pornographiques représentant : a, coït buccal entre une señorita nue (vue de derrière, position supérieure) et un torero nu (côté face, position inférieure), b, défloration anale par un religieux (complètement habillé, le regard bas) d'une religieuse (en partie vêtue, regard élevé)"



Introïbo ad altare Dei

Je termine par quelques réflexions décousues inspirées par le résumé d'*Ulysse* proposé sur Wikipédia France (tel qu'il apparaît en décembre 2012). Si je me permets de critiquer l'analyse proposée dans ce résumé, c'est qu'elle relève d'une certaine lecture du roman communément admise et qui tient à éviter soigneusement son nouage théologique central, sa dimension catholique qui fut révélée et analysée surtout par Philippe Sollers et Jean-Louis Houdebine (*Obscénité et Théologie* - Tel Quel n°83 - ed. du Seuil - repris dans *Discours Parfait* – Philippe Sollers - Gallimard - 2010). Ce qu'a clairement démontré le duo Sollers-Houdebine ne semble pas avoir été entendu par les exégètes joyciens, a fortiori par l'Université, a fortiori anglo-saxonne. Comme s'il y avait là un tabou, un angle mort, doublé d'une volonté farouche de ne pas s'élever jusqu'à la signification même du roman, son absolue auto-dérision. Comme le résumé Wikipédia en est une bonne illustration, il me fournit un prétexte pour cette petite mise au point.

La page Wikipédia relève bien que "*les allusions au catholicisme sont nombreuses*", mais nous n'en saurons pas davantage sur la signification de ces "*allusions*". L'exégèse se contente d'y voir une prégnance de son éducation catholique sur Joyce, et puis c'est tout. Circulez, il n'y a rien à voir ! Et quand je dis "circulez", je pense à l'éternelle circulation des générations, aux cycles, aux flux - de sang ou de sperme -, au sexe et à la mort, bref : à tout ce qui circule pour que l'ordre de ce monde se répète immuablement. C'est à tout ce à quoi Joyce tente d'échapper que cet aveuglement sur le sens catholique de son œuvre veut le ramener, pour maintenir dans les cycles celui qui a justement voulu prendre la tangente. *Ulysse* et *Finnegans Wake* ne constitueraient donc qu'une apologie poétique de l'ordre des choses en leur éternelle répétition imbécile d'âge en âge. Joyce y aurait prêté sa plume pour s'émerveiller du sort des hommes soumis à la reproduction de l'espèce et à celle de l'ordre social qui garantit cette répétition absurde du même. Il n'y aurait rien dans la geste de Dedalus qui indiquerait un quelconque désir de prendre son envol hors de ce Labyrinthe, hormis quelques "*allusions*" que l'on s'empressera de minimiser sinon d'ignorer totalement.

Ce témoignage de Louis Gillet expose clairement le sentiment de Joyce sur la reproduction cyclique qui constitue l'ordre pérenne des choses : "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" (*Stèle pour James Joyce* - Louis Gillet - Pocket 2010).

La surdité à la dimension théologique, non pas sous-jacente mais évidente dans chaque épisode d'*Ulysse* et à chaque page de *Finnegans Wake* (dont le "wake" ne devrait bien-sûr signifier que veillée funèbre et surtout pas Résurrection !) a pour conséquence une mécompréhension complète de ce qui dit vraiment Joyce. Comment ne pas y voir une servitude volontaire à l'œuvre, un désir grégaire de ne pas échapper au cyclique mais au contraire de s'y maintenir et d'y ramener Joyce, tellement ce refoulement des "*allusions au catholicisme*" pourtant "*nombreuses*", est énorme ? Dès l'ouverture du roman résonne un tonitruant "Introïbo ad altare Dei" annonçant qu'une messe - et donc une Eucharistie - est à entendre dans les pages qui suivent. Mais non : un roman ne saurait avoir d'autre but que d'enjoliver le réel ou de fabuler des niaiseries sans conséquence. Une transsubstantiation du pain de l'écriture avec le corps glorieux de son auteur n'est pas un défi envisageable pour la littérature, soyons sérieux !



Ce refus de comprendre se lit d'abord dans le dédain vis-à-vis de Bloom : "*Le lien avec la mythologie est pour le moins irrévérencieux [...] l'âme du grand Ulysse aurait bien pu être transférée dans le corps de Bloom*" dit le résumé Wikipédia, sous-entendant que le petit bourgeois juif irlandais ne saurait être qu'une caricature dérisoire du grand héros grec, et que leur comparaison n'a d'autre but que de faire ricaner le lecteur aux dépens du médiocre Bloom. Or je refuse cette condescendance vis-à-vis de Bloom : il est Ulysse au vingtième siècle et, comme le personnage que nous présente Homère, il aime sa famille, souhaite éviter la violence, échappe au Cyclope, aux Lestrygons, aux Lotophages, aux sortilèges sexuels de Circé et des Sirènes, fait preuve de pragmatisme et de ruse face aux menaces, et rentre finalement auprès des siens. Joyce rappelle ainsi la dimension humaine du héros d'Homère qu'une lecture édifiante a toujours tendance à oublier au profit des

valeurs héroïques et guerrières que porterait une culture grecque idéalisée. Quand Joyce écrit son roman, apparaissent les fascismes qui se réclameront d'une Antiquité figée dans l'ambre, glorifiant une virilité martiale à laquelle Joyce oppose la bonhomie sensible et lucide de son nouvel Ulysse. N'en déplaise aux Deasy d'hier et d'aujourd'hui, c'est bien dans le discret et tolérant Bloom que l'on retrouve les qualités du roi d'Ithaque.

Ce que révèle ce déni de la vraie grandeur humaine de Bloom, c'est une méconnaissance du biblique (et pas seulement du judaïsme, car si Bloom est d'origine juive, et d'une sensibilité juive évidente, il est né protestant et s'est converti au catholicisme : il est donc porteur de toute la culture biblique, judéo-et-chrétienne, mais aussi du scepticisme de la modernité). Par conséquent, les "*allusions*" au judaïsme et au catholicisme ne sont pas comprises, la sortie d'Égypte qu'illustre le roman n'est pas pensée, le nouage théologique trinitaire est totalement ignoré, et l'ironisation du cyclique, c'est-à-dire du sexuel, est refusée par une lecture qui reste prisonnière du sexuel. Comme l'exégèse universitaire ("*unis-vers-Cythère*" ironisera Lacan), le résumé Wikipédia tombe dans le panneau du sexuel et rate complètement le sens du monologue de Molly, ce monologue qui fascine tellement la plupart des lecteurs, surtout dans le monde anglo-saxon, comme s'il était indépassable en littérature (voyez ce brave protestant de Jung, tellement abasourdi qu'il soupçonne Joyce de connaître "la grand-mère du diable" !!). Or ce qu'il présente est dépassable : la Femme est dépassable, traversable, ironisable. La finitude, le cyclique, le sexuel, la plainte féminine sont dépassables et le sont justement dans l'écriture de Joyce, par le nœud trinitaire qui traverse et assompte le féminin.

Marion Bloom est évidemment associée à la Vierge Marie, née comme elle un 8 septembre. Mais cela n'est pas entendu. Le résumé Wikipédia va même jusqu'à dire que le dernier épisode "*compte 8 phrases, 8 étant le chiffre de l'infini*". Mais pas du tout ! 8 n'est certainement pas le chiffre de l'Infini mais bien de sa négation ! C'est le chiffre de la finitude, non seulement dans la symbolique traditionnelle mais dans son dessin même : le sigle de l'Infini est un 8 renversé, donc le 8, effectivement associé par Joyce au féminin et au cyclique, est bien un renversement de l'Infini ! Avec le dernier épisode, nous dit-on, "*Joyce nous ouvre, comme une parenthèse, une éphémère fenêtre sur cette parole infinie*". Décidément, l'Infini serait du côté de la parole féminine, et non un "*langage parlé, mais bien d'un flot de pensées*", donc le flux féminin, ce flux de la vie, du sang, de la rumination, du blabla. Exit l'Infini de la parole donatrice du Père, il n'y a rien d'autre à entendre que le bruit du monde dans son immuable répétition, dans sa menstrualité, accompagnée de la sempiternelle récrimination féminine.

La méprise est totale et sa conséquence logique est une incapacité à dépasser le sexuel : le résumé Wikipédia note que "*la présence régulière du mot oui ainsi que sa récurrence répétée et s'accéléralant sur les dernières pages (8 fois oui sur le dernier morceau de phrase) [indique] que Molly se masturbe et que le chapitre se conclut sur son orgasme*". Et c'est tout : l'orgasme de Molly est le point final, la conclusion sexuelle du roman, ou plutôt le sexuel comme horizon indépassable. Joyce n'ayant plus aucun désir de s'affranchir de la religiosité de ses congénères, termine son roman par la glorification du sexuel, de la reproduction de l'espèce, de la vie et de la mort. Inutile d'aller chercher plus loin !

Or, ce que je dis dans mon analyse du "Oui" de Molly, après avoir mis en évidence qu'elle jouissait (ou simulait, allez savoir !...), c'est que ce "oui" avait chez Joyce une dimension totalement autre que sexuelle, qu'il signait au contraire une possible traversée de la finitude par l'Infini : ce "oui" est celui de l'Annonciation, voire de l'Assomption, je renvoie à mon étude plus haut. Cela signifie que Molly-Marie s'ouvre à une effraction du Tout Autre ; la matière accueille ce qui l'excède absolument ; la voix accepte de porter la jouissance de l'Infini ; le cyclique est fécondé pour engendrer le verbe qui échappera au sexe et à la mort. Quand le résumé Wikipédia dit que "oui" est "*le mot femelle mais aussi le mot positif et associé à la vie par excellence*", il ne voit pas plus loin que le sens biologique de la vie, la vie comme puissance impersonnelle de la nature, volonté aveugle d'auto-reproduction. Ce "*mot positif*" glorifie la positivité bienheureuse de l'éternel retour du même de génération en génération, qu'aucune négativité ne saurait traverser. Et Joyce se ferait le chantre de cette "vie dans la mort" (comme il l'écrira dans *Finnegans Wake*), vie biologique consommant sa propre mort pour se maintenir perpétuellement. Or, comme l'écrit Philippe Sollers, ce "oui" à la vie cache un "non" plus profond : un refus plombé de l'Infini, de la parole comme ouverture et présence du Tout Autre. C'est cette percée de l'être dans l'Incarnation que la Vierge Marie accueille en disant "oui" à l'annonce qui lui est faite. C'est cette jouissance divine qui l'arrache à la pesanteur et à la mort pour l'élever dans l'Assomption. Tout l'humour de Joyce consiste à défendre ces élucubrations théologiques comme victoire de la parole sur l'absurdité de l'existence, mais aussi comme victoire d'une singularité en surrection (*wake* !) sur l'arraisonnement sexuel et social.

Mais de la dimension assumptionnelle du "Oui" que Joyce arrache au "oui" sexuel de Molly, en la saisissant de l'intérieur par l'écriture, le résumé Wikipédia ne dira rien. Et pour cause, à la fin du roman "*Stephen [...] a compris que le Père mystique n'existait plus et que la quête artistique l'entraînait ailleurs*". Nous voilà débarrassé du Père, cette vilaine négativité qui gênait l'épanouissement du sexuel "*positif*". Ouste ! Et basta des

considérations oiseuses et incompréhensibles de Stephen sur le mystère de la paternité dans l'œuvre de Shakespeare ! Si le monologue de Molly fait l'objet d'une admiration quasi idolâtre (l'idole en question étant bien évidemment la sexualité, ou si vous préférez : l'Eternel Féminin, la Déesse Mère, "notre Mère grande et douce", celle que Stephen appelle "la mâcheuse de cadavres"), la longue démonstration théologique de Stephen sur *Hamlet* est systématiquement minimisée par tous les commentateurs. Joyce consacre donc toutes ces pages (l'épisode Charybde et Scylla) à une élucubration sans enjeu qu'il convient de ne pas prendre au sérieux. Le résumé Wikipédia en dit ceci : "*Sa thèse consiste à dire que Shakespeare aurait voulu compenser dans ses pièces les malheurs de son existence*". Mais pas du tout ! La thèse de Stephen consiste à dire que les malheurs de son existence ont ouvert les yeux de Shakespeare sur le règne de la mort entretenu par les femmes. Il ne s'agit pas pour le dramaturge de "*compenser*" en fantasmant dans ses pièces une existence que des "*malheurs*" lui auraient empêché de vivre ! Il ne s'agit pas de "*compenser*" l'œuvre de la mort mais de la traverser et de la nier en s'élevant soi-même au Père, consubstantiel au Fils et donc à tous les vivants de sa lignée : la volonté (*will*) de William Shakespeare est, selon Stephen, de se réincarner comme pur mystère de la paternité, pure négativité, dans chacun de ses fils, personnages ou lecteurs. Et c'est la volonté de Joyce itou : "Ce qui est allé jusqu'aux bouts du monde pour éviter de se traverser. Dieu, le Soleil, Shakespeare, un commis voyageur, s'étant soi-même en réalité traversé soi-même, devient ce soi-même. Une minute. Une seconde. Au diable cette rumeur dans la rue. Ce soi-même que par l'inéluctable condition de sa nature il devait devenir. *Ecco !*" [cet "*Ecco !*" fait écho à l'ego comme singularité pure, voire au "nego" dédalien, et signifie *voilà !* en italien ; le Dionysos d'Euripide se présente en disant "Eko" : me voici !].

Mais la plupart des exégètes ne l'entendent pas ainsi : la thèse de Stephen ne serait qu'un salmigondis pour embrouiller le lecteur et il n'y aurait pas à s'y attarder. D'ailleurs Stephen lui-même n'y croirait pas. Le résumé Wikipédia dit clairement que "*sa théorie, aussi hardie soit-elle, repose sur des critères trop fragiles pour être recevable (d'ailleurs Stephen, quand ses amis lui demandent s'il y croit, leur répond négativement)*". Donc vous pouvez passer votre chemin, il n'y a pas de Père pour vous empêcher de cycliser en rond ! Il est vrai que Stephen se dégonfle quand ses auditeurs lui demandent s'il croit à ses propres théories, mais le passage montre clairement que c'est le jugement d'autrui qui le fait reculer : l'artiste est encore trop sensible à l'image qu'il veut donner de lui pour prendre le risque de passer pour un illuminé devant ce parterre d'intellectuels protestants, théosophes et progressistes. Mais il rumine cette lâcheté par devers lui : "*Je crois, ô Seigneur, aide mon incroyance. Est-ce à dire aide-moi à croire ou aide-moi à ne pas croire ? Qui vous aide à croire ? Egomen. Qui à ne pas croire ? L'autre type*". C'est l'autre type et son jugement prévisible qui poussent Stephen à ne pas défendre sa théorie, mais cela ne la remet absolument pas en cause. Sinon, avec la thèse de Stephen, et avec le Père, c'est le sens même du roman qu'il faut évacuer !



Exit l'Infini donc, par une confusion avec la finitude, c'est-à-dire l'ordre sexuel du monde que Joyce expose et déconstruit pour s'en affranchir, mais que certains joyciens confondent avec l'Infini, quitte à rendre toute sortie du sexuel inenvisageable. Le sexuel aime les trous mais comblés, bouchés, et surtout pas ce trou que constituerait une percée d'Infini dans chaque sujet parlant, et dont j'ai démontré ailleurs qu'il était le motif le plus récurrent de *Finnegans Wake*. D'ailleurs Bloom constate par lui-même que les déesses grecques n'ont pas de trou : le paganisme matriarcal ne connaît pas le trou de transcendance du Père, négation de cette négation qu'est la finitude. D'où l'incrédulité sexuelle de Bloom alors que les autres hommes tombent dans le panneau, sa lucidité sur les femmes, sa capacité à échapper aux charmes de Circé et aux chants des Sirènes, c'est-à-dire à l'injonction de combler le trou ! Plutôt que d'y plonger, avec l'aveuglement masculin habituel, Bloom-Ulysse préfère écouter résonner le trou de silence de la paternité dans la substance féminine ô combien bruyante et blablatante (et parfois magnifiquement chantante : les sirènes, Molly). Bloom remarque qu'elles ont "*un trou aussi dans leur voix*" qui semble dire : "*Emplissez-moi. Je suis chaude, sombre, ouverte*". Il est très attentif à l'infatigable bavardage féminin, aux manières des femmes, à leurs toilettes, à leur agitation bruyante et à toutes leurs contorsions pour se détourner de l'Infini. C'est cette écoute qui va éveiller Stephen à une autre sensibilité et lui permettre d'écrire la "riverrun" d'Anna Livia Plurabelle, voile de Maya du néant du Père, à la fois flux du Verbe créateur déployant le monde sensible et cacophonie de la création qui oublie le Nihil à sa source.

Il est amusant que le résumé Wikipédia dise de la jeune Gerty McDowell de l'épisode Nausicaa qu'elle "*laisse se déchaîner les pulsions érotiques bouillonnant en elle*". Bigre ! Présentez-la moi ! Mais le texte ne dit jamais cela : il décrit les pensées assez niaises d'une jeune vierge, rêvant de romances et cherchant à capter cet étrange désir masculin qui s'exprime souvent par une libido agressive. Il n'y a pas là de "*pulsions érotiques*" "*bouillonnantes*" et déchaînées, pas plus que dans le monologue de Molly d'ailleurs, mais la crudité de cette

dernière peut tromper le lecteur. C'est justement l'intérêt du monologue de Gerty de montrer la naissance du désir sexuel féminin non comme libido mais comme volonté de captation de la libido masculine, que la jeune fille juge bestiale et grossière mais qu'elle espère détourner vers son idéal d'amour romantique et doux. L'oubli fréquent du monologue de Gerty au profit de celui de Molly, qui suscite tellement l'admiration de l'exégèse, provient probablement du fait que le cynisme sexuel de l'épouse de Bloom maintient la confusion sur le désir féminin. Joyce est probablement plus juste en exprimant les pensées d'une jeune fille en fleur. Sans aller comme Freud jusqu'à nier l'existence d'une libido féminine, Joyce parle dans une lettre de "cette fièvre charnelle dont les femmes seraient exemptes". Quoi qu'il en soit, le désir sexuel féminin, loin de bouillonner de pulsions animales où s'exprimerait le fond dionysiaque de la vie biologique, est toujours considéré par Joyce comme une tentative de captation de la libido masculine, avec des parades qui appartiennent d'ailleurs plus à la culture qu'à la nature (vêtements, parfums, gestes, manières, paroles). La libido en tant que principe actif est masculine et les femmes œuvrent à l'attirer à leur profit, c'est-à-dire au profit de la reproduction de l'espèce, par la séduction et tout ce qu'il faut pour, je cite Molly : "*faire bander sa quéquette*".

Le résumé Wikipédia fait le rapprochement entre Molly et la moly, cette plante offerte par Hermès à Ulysse pour conjurer les sortilèges de Circé. Il s'interroge ensuite : "*Par quel prodige Marion Bloom sauve-t-elle son Poldy ? Est-ce par sa vertu ? Incarne-t-elle un idéal féminin ? Possède-t-elle un don ? Non, elle n'est rien d'autre que le pendant de son monsieur tout le monde de mari : une femme comme une autre*". C'est vrai et c'est faux : pas plus Molly que son époux ne sont comme toutes les femmes ou tous les hommes. Molly dévoile une féminité beaucoup plus libre que la plupart des femmes (déjà parce qu'elle parodie Marie, "bénie entre toutes les femmes" !), une féminité que j'ai analysée plus haut comme une ironisation du phallus. Je n'y reviens pas mais c'est cette ironie féminine en Molly, dont Bloom s'inspire, qui la rend peut-être apte à dire "oui", pas seulement à la vie biologique comme toutes les femmes, mais à la volonté de son créateur (*will*) qu'elle accueille à la fin du roman. Quant à Bloom, j'ai également montré plus haut que, tel Shakespeare selon Borgès, "il ressemblait à tous les hommes sauf en cela même qu'il ressemblait à tous les hommes". Il représente le mystère de l'Incarnation alors que chaque homme s'en détourne pour insister sur ses déterminations identitaires. Il est "Tout-le-monde" en ce sens-là, mais il est également "Personne", en union intime avec "Grandpapapersonne". Il n'est donc pas seulement un quidam lambda mais bien l'archétype de l'homme, tel *Here Comes Everybody*.

Sur la moly justement, Joyce indique dans une lettre à Frank Budgen que "*cette plante a des feuilles très variées : une indifférence due à la masturbation, un pessimisme congénital, le sens du ridicule, une répulsion soudaine sur un point de détail, une certaine expérience*". Pour éviter de finir en pourceau ou en mouton soumis au sexuel (dont Circé est la grande prêtresse), nous voyons que Joyce conseille autre chose que la simple fidélité à une petite épouse ordinaire. Les feuilles de sa moly ont toutes des vertus dégrisantes qui invitent à porter un regard lucide sur la sexualité, à sortir du fantasme et du romantisme. Cette défiance toute catholique vis-à-vis du sexuel est tout de même extraordinaire de crudité et d'ironie. Mais aussi d'érotisme, qui suppose toujours une mise à distance du sexuel, un retardement du passage à l'acte.

Il est d'ailleurs étonnant que personne ne souligne jamais la tonalité érotique des romans de Joyce. Peut-être parce qu'il s'agit d'un érotisme spécifiquement catholique, totalement différent de cet érotisme de masse distribué aujourd'hui, uniquement destiné à la vue. L'érotisme de Joyce - d'une charge tellement forte que les procureurs anglo-saxons ont quand même interdit *Ulysse* pour "pornographie" ! - relève moins de la vue que de l'ouïe et des affects charnels. C'est un érotisme des corps, des odeurs, des attouchements, de la saleté aussi, de l'obscène, des détails, des mots, de la voix beaucoup. C'est une curiosité enfantine pour les plis, les chairs, les orifices, les sous-vêtements et les taches qui traduisent la vie biologique dans sa nudité occultée, tout ce que censure la primauté de l'image, toujours puritaine. C'est un érotisme catholique, enfin, parce qu'il a conscience de la chute, du péché originel, et par conséquent se complaît dans la transgression, la honte, la souillure, l'immonde, voire l'immondice (cf. la correspondance de Joyce et Nora). Nous sommes là très loin de toute mythologisation ou lyrisme de la sexualité, très loin aussi d'une vision idyllique, libertaire et hygiénique, telle qu'on la lit dans une grande partie de la littérature moderne (à commencer par D.H. Lawrence qui, suffoqué par la crudité du monologue de Molly Bloom, réagira en écrivant sa bluette naturaliste, cul et cul-cul : *L'Amant de Lady Chatterley*). Chez Joyce, la sexualité ne sauve pas, n'épanouit personne, mais tient dans ses rets l'animal humain et l'asservit à des besoins bestiaux et dégradants (et donc d'autant plus excitants, soit dit en passant !). Circé transforme les hommes, pourtant voués aux plus hautes aspirations, en pourceaux ridicules, chargés d'assurer la reproduction de l'espèce, la production de bébés qui naîtront par là où ils ont été conçus, là où se concentre la curiosité libidinale de Joyce : *inter faeces et urinae*.

L'épisode le plus explicite sur cette question sexuelle est certainement l'épisode 14, les Bœufs du Soleil. Etrangement, c'est l'unique épisode qui n'est ni résumé ni analysé sur la page Wikipédia, comme s'il était trop gênant. Or s'il paraît difficile à lire à cause des formes anciennes de la langue, il est particulièrement clair dans son symbolisme : les bœufs sont une allusion évidente aux cultes bovins qui célébraient dans les religions païennes la fécondité, la fertilité, et donc la reproduction sexuelle. L'épisode se déroule dans la maternité du Dr Horn (la corne !), où un accouchement est en cours. Les discussions de Stephen et ses compagnons de beuverie tournent uniquement autour de cette question de la conception : Buck Mulligan, inquiet du taux de natalité en Irlande, projette l'ouverture d'un centre de fécondation, tandis que Stephen ironise sur le besoin de se reproduire et dénonce la concupiscence charnelle qui détourne l'homme de sa quête spirituelle. Joyce met dans la bouche de Stephen les pensées quasi-agnostiques qu'il nourrissait jeune homme, que l'on entend également dans les propos de Richard dans la pièce *Les Exilés*. Mais c'est toute son œuvre qui sera travaillée par cette problématique de l'emprise de la sexualité sur l'individu, et par les moyens pour échapper à la maison de servitude qu'est une société uniquement vouée à sa reproduction.

Cet épisode associe la fécondité humaine à l'animalité bovine, c'est-à-dire grégaire et stupide. La femme est une vache à engrosser, vacant à ses occupations quotidiennes sans aucun horizon spirituel ; l'homme est un veau qui se prend pour un taureau et que l'on mène à la saillie ou à l'abattoir. Et cette répétition bovine des générations structure la religiosité du troupeau humain, quelle que soit la religion qu'il se donne. Or cet épisode dessine aussi une possibilité de salut, une échappée hors de cette emprise sexuelle et de sa morale de bêtes de troupeau (selon la formule de Nietzsche, d'ailleurs cité dans l'épisode). Car une autre gestation a lieu durant l'épisode, celle d'une nouvelle parole qui se développe en suivant l'histoire de la langue anglaise puis naît avec le bébé de Mme Purefoy. Cette *pure foi* désigne évidemment la foi parfaite de celle qui a été conçue immaculée, pure de la souillure du péché originel : la bienheureuse Vierge Marie. Et le fils de Mme Purefoy ne peut être par conséquent que le Verbe incarné. Cette soirée du 16 juin 1904 est en fait la nuit de Noël : une Parole est née au cœur de la nuit, qui extirpera les humains de leur enfer, transfigurera leur misérable condition et rompra le cycle immémorial de la mort. C'est le sens même du roman qui se condense dans cet épisode, mais aussi l'annonce du roman suivant : la pulsation vivante d'un 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." (J-L. Houdebine).



L'incompréhension de ce que symbolise véritablement Bloom est liée à l'incompréhension de la dimension biblique du roman. Aucune des "*allusions*" au catholicisme n'est analysée dans le résumé Wikipédia. Quant aux allusions au biblique, seule l'élévation de Bloom sur un char de feu à la fin de l'épisode des Cyclopes est évoquée, mais comme "*une vision prophétique grotesque*" : "*Élie est incarné par un Bloom grotesque et extatique*". Je ne reviens pas sur cette condescendance vis-à-vis de Bloom, décidément pauvre type. Ce qui m'intéresse ici c'est le contresens total sur l'analogie entre Bloom et Elie. Il suffit de lire l'épisode des Cyclopes pour comprendre que Bloom est innocent de tout ce dont on l'accuse, et que ses accusateurs désirent la violence et n'attendent qu'un prétexte pour l'exercer. Le Citoyen tente de le frapper puis lui jette une boîte de biscuits, tandis que Bloom saute sur un chariot qui se transforme en un char de feu et monte au ciel dans un tourbillon d'anges. Est-ce une "*vision biblique totalement absurde*", "*une vision prophétique grotesque*" ? D'abord ce n'est pas du tout une vision de Bloom, mais une scène écrite par Joyce pour mettre en lumière aux yeux de tous l'innocence de son personnage. Ensuite ce n'est pas du tout prophétique : ça n'annonce rien, ça démontre de façon à la fois grandiloquente et clownesque que le Père du roman (Joyce) élève en gloire son Fils (Bloom) pour retourner le sens du sacrifice et en révéler l'iniquité : la victime est innocente.

Mais le résumé Wikipédia ne veut pas l'entendre et met Bloom sur le même plan que ses accusateurs. La victime sacrificielle qui défend la tolérance et l'amour ne vaut pas mieux que ses bourreaux, brutes nationalistes et antisémites. Le Juif errant, qui d'ailleurs ne ressent aucun attachement identitaire pour le judaïsme ou la Palestine, est assimilé à ceux qui ne jurent que par leur terre et leur race et haïssent l'étranger. On nous dit ainsi que "*Bloom et son judaïsme n'échappent pas à la moquerie* [de Joyce], *se laissant emporter par la fièvre de l'affrontement des visions du monde*". Mais quelle vision du monde défendrait donc Bloom ?! Il ne défend que l'amour ! Il déclare tout le reste inutile ! Bloom serait attaché au "*judaïsme (non comme religion, mais plutôt comme racines et communauté)*", il serait même l'apôtre d'un "*communautarisme qui est moqué par Joyce*". Or Bloom n'est pas le moins du monde communautariste, il n'affiche aucun signe identitaire, ne va pas à la Synagogue mais à l'Eglise, et n'envisage pas le retour en Israël. Pourquoi l'accuser de "communautarisme" ?! Cela revient à justifier la violence dont il est victime. Le lynchage de Bloom par les antisémites ne serait ainsi

qu'une rivalité entre deux communautarismes équivalents, aussi borné l'un que l'autre. Il me semble que tout cela dénote une volonté de ne pas lire, de ne pas voir ce que Joyce nous met devant les yeux : **l'apôtre de l'amour est sacrifié par les violents**, ni plus ni moins. Refuser de reconnaître l'innocence du bouc émissaire (le thème biblique par excellence selon René Girard), c'est participer à son lynchage. Alors que Joyce élève son héros à la fin de l'épisode - comme Yahvé son prophète Elie sur un char de feu, ou son Fils par la Résurrection - pour justement glorifier celui qui a fait "un bond hors du rang des assassins" (pour reprendre la belle formule de Kafka). Etrange par conséquent de répéter que Bloom est l'homme ordinaire, l'homme sans qualité, le citoyen anonyme des sociétés occidentales (cf. le bizarre *Théorie du Bloom* de Tiqqun - ed. La Fabrique - 2004), alors que Bloom est proprement extraordinaire, à la ressemblance d'Ulysse ou de Jésus, par sa lucidité sexuelle et son refus de la violence : seul parmi les violents, résistant au mimétisme, Bloom défend "l'amour, c'est-à-dire tout le contraire de la haine".



Devant cette lecture d'*Ulysse* - la plus communément admise - qui refuse de reconnaître la dimension biblique du roman, je ne peux m'empêcher de voir à l'œuvre cette religiosité contre laquelle s'est insurgé Stephen, l'alter-ego de Joyce. J'ai expliqué plus haut que c'est la religion fondamentale de l'humanité, le matriarcat, que rejette Stephen car c'est elle qu'il reconnaît derrière toutes les religions, les morales, les traditions d'hier et les idéologies d'aujourd'hui : une même dévotion à l'espèce et à sa reproduction imbécile accompagnée par la répétition de l'ordre social et de sa morale grégaire. C'est du cyclique que Joyce veut s'extraire, et c'est pourtant du cyclique que les joyciens veulent l'introniser grand prêtre ! Et cela afin de mettre Joyce au service de cette bonne idéologie protestante, humaniste et progressiste, qui se propose d'accompagner le troupeau humain, d'épanouir chacun à sa juste place dans l'ordre naturel de la reproduction du même. Joyce deviendrait ainsi un romancier nobellisable, aidant l'humanité à s'affranchir de l'obscurantisme par la reconnaissance du sexuel si injustement traité dans le catholicisme. Il poétiserait le cyclique, remplacerait le coléreux Yahvé par une douce Déesse-Mère protectrice ruinant l'œuvre de la mort grâce au sexe (thèse de Harry Burrell, mais finalement de toute l'université "angelot-sexonne"). Comme si le règne du sexuel n'était pas justement celui de la mort !

Dans toute la geste de Dedalus, depuis son "Nego !" du *Portrait de l'artiste* de 1904 jusqu'à son "*Non serviam !*" dans *Ulysse*, en passant par ses tirades dans *Stephen le Héros* et *Portrait de l'Artiste en jeune Homme*, on retrouve la même volonté d'échapper au Labyrinthe, au "*cauchemar de l'Histoire*", à la religiosité grégaire qui maintient dans ses rets l'esprit des humains. Rien n'est plus important pour Stephen que de s'arracher à cette mort vivante qu'est une vie soumise à la religion, la bigoterie morale ou l'ordre bourgeois. Avant ses romans dédaliens, Joyce avait consacré les nouvelles de *Gens de Dublin* à la description de la paralysie spirituelle de son pays, comme pour faire l'inventaire de tout ce qu'il voulait fuir. A la fin de la dernière et plus belle nouvelle du recueil, *Les Morts*, le personnage principal s'endormait, la nuit enveloppait Dublin, et la neige recouvrait d'un gris uniforme l'univers entier. Les vivants apparaissaient 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. 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.

Cette religiosité mortifère, qui assigne à chacun sa place dans la répétition du même, n'est autre que la soumission au cyclique, au sexuel. C'est cette emprise du sexuel sur l'individu - emprise médiatisée par la société et les religions qu'elle se donne - que repousse également le personnage de Richard, autre alter-ego de Joyce, dans *Les Exilés*. Richard aime son épouse mais sa liberté intellectuelle lui reproche cet amour qui l'enchaîne à la reproduction du schéma familial traditionnel. Refusant d'être l'agent de la nature et de la servir par quelque rut aveugle, Richard adopte une attitude hautaine face aux désirs légitimes de son épouse. Peut-être espère-t-il élever son amour à une dimension spirituelle pour échapper à la malédiction sexuelle. Et quand son ami Robert lui explique : "*Aucun homme encore n'a vécu sur cette terre, qui n'ait désiré posséder - je veux dire posséder dans la chair - la femme qu'il aime. C'est la loi de la nature*", Richard fait cette réponse magnifique : "*Que m'importe, à moi ? L'ai-je votée ?*"

Dans l'Irlande du début du 20ème siècle, le catholicisme est la religion dominante, particulièrement arriérée et étouffante : "*En Irlande, le catholicisme est de la magie noire*", "*la tyrannie romaine occupe le palais de l'âme*". Stephen refuse à sa mère agonisante de s'agenouiller pour prier avec elle le Dieu des Catholiques, car ce serait plier l'échine sous la contrainte morale de la religion. Affranchi de la dévotion superstitieuse de son adolescence,

Stephen se dresse désormais libre : "*Je ne veux pas servir ce à quoi je ne crois plus, que cela s'appelle mon foyer, ma patrie ou mon Eglise*". Cette décision est sans appel et les dernières larmes de sa mère n'y changeront rien. Joyce lui-même, ayant quitté définitivement l'Eglise, inscrira sur son passeport italien : "*senza religione*" (sans religion) et refusera le mariage à sa compagne et le baptême à ses enfants. Dans une lettre à Nora il écrira très clairement : "*Mon esprit rejette l'ensemble de l'ordre social actuel et le christianisme - le foyer, les vertus consacrées, les classes et les doctrines religieuses. [...] J'ai maudit le système qui avait fait [de ma mère] cette victime*". Pour Joyce, il est contraire à la dignité de l'homme de ployer sous le joug de la peur, de l'obscurantisme ou du conformisme moral.

Et pourtant - là est tout le paradoxe - c'est dans la pensée catholique à sa pointe, chez les mystiques, les théologiens et les poètes de l'Eglise Catholique Apostolique et Romaine, surtout le poète par excellence Dante Alighieri, que Stephen trouve un écho à ses plus hautes aspirations : une percée hors de la religiosité de l'espèce. Au cœur de la dogmatique et de la liturgie catholiques, pensées dans toute leur subtilité par des générations de théologiens, Stephen découvre la possibilité d'échapper au Labyrinthe, le nœud trinitaire de la singularité de l'individu, et la négation lumineuse de l'ordre cyclique. C'est en tant qu'elle est une "*absurdité logique et cohérente*" qu'il admire la pensée catholique et parce qu'elle tente de saisir le rapport que l'homme peut avoir avec le mystère de l'être - le Père - dont il entend l'appel comme une invitation à sortir de la maison de servitude. Il faut donc comprendre ensemble le désir de Stephen de combattre la religion et son attachement à la théologie trinitaire catholique. Comme si cette dernière était l'arme ultime contre la première : si le christianisme est, selon le mot de Marcel Gauchet, "*la religion de la sortie de la religion*", Joyce tente de penser la subversion radicale dont il est porteur. Et c'est en appliquant la dogmatique catholique à son œuvre romanesque qu'il tente d'accéder à une Vie en éternelle surrection dans le mystère trinitaire de son propre jaillissement, par-delà la vie biologique et impersonnelle à laquelle la religiosité soumet les individus pour les maintenir dans la perpétuelle répétition de la bêtise et de la mort.

Ce que Joyce désigne comme le Père ne doit pas être confondu avec le Dieu des croyants, "*cette rumeur dans la rue*", un Etre substantiel garant de l'ordre des choses et de la place de chacun. Bien au contraire, le Père est l'épreuve du néant en chacun de nous, insaisissable lieu d'être, "*vide, incertitude, improbabilité*", ce manque à être qui permet de se construire. Par conséquent, en récupérant la théologie catholique, Joyce s'attaque aussi à la foi des croyants : sa conception du Père comme absence, non-étant, "*Nobodaddy*", s'oppose à l'existence positive d'un Dieu qui aurait créé le monde une fois pour toute, chaque homme avec une âme particulière, et qui surveillerait de là-haut les faits et gestes de chacun en vue d'une rétribution post-mortem. C'est toute cette quincaille de superstitions surnaturelles, soutenant une morale ascétique et grégaire au service de l'ordre des choses, que Joyce atomise en révélant le Père comme néant. Le Dieu des croyants, même sous le masque de Dieu-le-Père, n'est jamais que la Déesse-Mère, puisqu'il est voué comme Elle à veiller sur la reproduction cyclique du même dans son idiotie plombée. *Finnegans Wake* distinguera clairement le Dieu traditionnel des religions, associé à la vue et à l'ordre de la représentation, du Père, associé à l'ouïe et compris comme le néant qui parle et déploie par son Verbe le monde phénoménal.

Le résumé Wikipédia conclut quant à lui que "*Stephen [...] a compris que le Père mystique n'existait plus et que la quête artistique l'entraînait ailleurs, dans une forme nouvelle du langage où la pensée vénale accompagnait la pensée rationnelle*". Se contenter de définir ainsi l'écriture de *Finnegans Wake*, c'est refuser de voir tout ce qui est vraiment à l'œuvre dans l'ultime roman de Joyce : la dérision du langage, la désintégration du sujet classique censé s'exprimer, et la reconstitution d'un sujet comme rire ou jouissance à même la chair de la parole. Mais l'exégèse joycienne traditionnelle ne veut pas entendre cette jubilation d'un sujet engendré par sa parole même, et préfère lire un énorme rébus cafouilleux dédié à l'ordre pérenne des choses dont il n'y aurait pas à sortir. James Joyce se serait donc finalement mis au service de la ruche humaine, apportant sa bénédiction à la reproduction de l'ordre social chargé de soumettre chacun à l'éternel retour du même. Et *Finnegans Wake* ne serait évidemment qu'une emphatisation lyrique de tout ce fatras cyclique, une longue veillée funèbre sans aucune Résurrection à espérer. Circulez !

Michel CHASSAING
michel.chassaing@hotmail.fr