

La comédie de l'intolérance chez Proust et Joyce

David Spurr

Volume 32, numéro 1-2, printemps 2000

La tolérance

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501271ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501271ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

La satire contre l'antisémitisme, chez Proust comme chez Joyce, prend une envergure comique qui finit par mettre en cause non seulement l'intolérance, mais encore le caractère totalisant de toute idéologie. Malgré leurs différences de style et de sujet, les deux écrivains déploient un langage qui cherche à déstabiliser les idées reçues, même celles de gens bien-pensants. Cette déstabilisation se manifeste sous forme d'une multiplicité de niveaux discursifs, de sorte que même une critique de l'intolérance peut être exposée à l'ironie.

Éditeur(s)

Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Spurr, D. (2000). La comédie de l'intolérance chez Proust et Joyce. *Études littéraires*, 32(1-2), 263–278. <https://doi.org/10.7202/501271ar>



LA COMÉDIE DE L'INTOLÉRANCE CHEZ PROUST ET JOYCE

David Spurr

■ De par l'intolérance caractéristique de notre siècle, il est remarquable qu'à leurs débuts Proust et Joyce s'intéressaient tous deux à l'antisémitisme comme forme particulière d'intolérance. À un moment où d'autres écrivains continuaient à se servir de l'image rebattue du juif ridicule, ou de l'image inverse du noble et maudit juif errant, Proust et Joyce ont concentré leurs forces satiriques sur les discours et les pratiques qui exploitaient ces images. Ni l'un ni l'autre ne se sont pourtant contentés de simplement moraliser. Au contraire, chacun trouve une source riche d'humour dans les contradictions et la paranoïa de l'antisémitisme, mais ne cède pas pour autant à la tentation d'ennoblir le juif comme victime. Chez les deux auteurs, les juifs ainsi que les antisémites sont les acteurs d'une comédie noire où l'intolérance est rendue à la fois effrayante et ridicule.

Chacun des deux écrivains aborde ce sujet à un moment historique bien précis. La vision de Proust est rétrospective. Il écrit pendant la période allant de 1912 à 1922, et situe son histoire dans les années 1890, à l'époque de l'affaire Dreyfus. Alors que l'affaire elle-même reste à l'arrière-plan, Proust met en lumière l'antisémitisme d'une aristocratie très orientée vers le passé et dont l'importance politique et sociale est décroissante dans la nouvelle Troisième République. La comédie de cette intolérance aristocratique réside dans son hypocrisie et de son manque de conviction, des qualités qui semblent refléter une conscience inavouée de la position anachronique des aristocrates dans la France moderne. Cet antisémitisme aristocratique constitue donc une sorte de combat d'arrière-garde de la part d'une classe sociale qui bat déjà en retraite.

Joyce, à Zürich et ensuite à Paris, écrivait *Ulysses* pendant presque les mêmes années (1914-1922) durant lesquelles Proust rédigeait *À la recherche du temps perdu*. Là où Proust est rétrospectif, l'esprit de Joyce est celui de l'anticipation. Bien que situé à Dublin en 1904, son roman annonce la mise en scène de la violence à venir dans la lutte pour l'indépendance, notamment la révolte de Pâques en 1914, la guerre civile qui s'en-

suit, et la partition de l'Irlande en 1921. Parmi les différentes formes d'intolérance qui marquent cette ère, Joyce ne consacre son épisode le plus explosif ni à l'inimitié entre Irlandais et Britanniques, ni à celle entre catholiques et protestants, mais plutôt à l'antisémitisme du mouvement nationaliste irlandais dont les méthodes sont celles de la provocation violente. Dans cette expression d'un fascisme avant la lettre, Joyce met en lumière les contradictions d'une idéologie qui identifie « le Juif » comme la source de conflits endémiques, conflits auxquels en réalité il ne participe pas.

Les épisodes romanesques que nous allons examiner sont consacrés à des scènes d'exclusion, ou plus précisément à l'expulsion de personnages juifs des milieux sociaux dans lesquels on les avait laissés entrer de manière provisoire. Chez les deux écrivains, cependant, l'indignation morale que ces histoires auraient pu inspirer se trouve amoindrie dans la mesure où des éléments ambigus, équivoques, et comiques remontent à la surface du texte. Cette évasion apparente d'une position éthique claire et consistante pose un problème traditionnel pour la critique de Proust et de Joyce. Bernard Brun, par exemple, est parmi ceux qui montrent que l'œuvre de Proust elle-même contient des traits antisémites « dont la valeur n'est rien moins qu'ironique, et il manque au lecteur un point de référence précis qui pourrait le sécuriser » (Brun, p. 111). Sa solution est biographique : Proust, juif lui-même du côté de sa mère et homosexuel, emprunte le discours de l'antisémitisme dans une œuvre « masochiste » qui met en scène les problèmes personnels issus de conflits familiaux et de remords sexuels (*ibid.*, p. 128). Cette approche critique ressemble, bien entendu, à certaines études sur Joyce.

Notre analyse, cependant, laisse de côté la spéculation sur les origines psychologiques de l'œuvre ; elle vise à traiter l'œuvre comme telle, c'est-à-dire à considérer l'idéologie comme l'un des éléments du langage dont dispose l'écrivain pour créer des effets ironiques, choquants, etc. — ce que Julia Kristeva appelle « la superposition sarcastique des codes qui renforce la polysémie et surcharge d'empreintes les caractères de Proust » (Kristeva, p. 190). Proust et Joyce sont notoirement résistants aux efforts qu'on fait à les réduire à la logique confortable du bien-pensant, et comme écrivains, ils sont tous les deux capables de cruauté aussi bien que de compassion. Ce que tous deux abhorrent, c'est l'idéologie elle-même : sa banalité, sa servitude à l'habitude, son intolérance au rire, à l'exceptionnel, au moment inattendu d'illumination.

Dans la première partie du *Côté de Guermantes*, Proust raconte l'histoire d'une matinée chez Mme de Villeparisis, une dame d'origines glorieuses qui a souffert une déchéance mondaine pour des raisons que le narrateur attribue à son intelligence, « une intelligence presque d'écrivain de second ordre bien plus que de femme du monde » (Proust, vol. II, p. 185)¹. Parmi ses invités se trouve le jeune Bloch, lui-même un écrivain de second ordre et l'un des grands personnages comiques de Proust. En tant que juif comique, Bloch est l'antithèse de Swann, ce personnage révérend qui appartient au type

1 Les références à l'œuvre de Proust renvoient aux trois volumes d'*À la recherche du temps perdu* publiés chez Gallimard dans la Bibliothèque de la Pléiade, établis et présentés par P. Clarac et A. Ferré.

du juif supérieur que Proust aurait rencontré dans le *Daniel Deronda* de George Eliot (1876). Comme son antécédent romanesque, Swann est un homme à part, non à cause de sa race, mais simplement parce qu'il est plus intelligent, plus sensible, et plus raffiné que ceux qui l'entourent. Jeanne Bem a constaté que Swann est « le juif non marqué comme juif, » et que s'il est trop peu juif, Bloch est par contre *trop juif* (Bem, p. 103). Or c'est précisément cet excès de judéité chez Bloch qui intéresse la société du Faubourg Saint-Germain. Le narrateur explique que bien que l'affaire Dreyfus allât précipiter les juifs au dernier rang de l'échelle sociale, ceux qui n'étaient pas assimilés à la société du Faubourg étaient néanmoins l'objet d'un goût orientaliste, ce qui fait que quelqu'un comme Bloch est resté, « pour un amateur d'exotisme, aussi étrange et savoureux à regarder, malgré son costume européen, qu'un Juif de Decamps » (Proust, vol. II, p. 190). Bloch est d'ailleurs fameux pour ses gaffes. Ayant posé son chapeau sur le tapis à côté de sa place au salon de Mme de Villeparisis, il avertit ceux qui entrent dans la salle : « Qu'on fasse attention à mon chapeau haute forme » (*ibid.*, vol. II, p. 192). Quelques moments plus tard il renverse un vase à fleurs, brisant le verre et versant de l'eau sur le tapis. Il est prompt à rassurer son hôtesse, « Cela ne présente aucune importance [...] car je ne suis pas mouillé » (*ibid.*, vol. II, p. 215).

Malgré cette maladresse, Mme de Villeparisis encourage Bloch à se renseigner sur l'affaire Dreyfus auprès de M. de Norpois, un diplomate renommé. Or il se trouve que Bloch est un dreyfusard passionné qui suit tous les aspects de l'affaire jusqu'à ses répercussions dans le procès de Zola. Comme Proust l'a fait lui-même, il assiste au procès du matin au soir, approvisionné de sandwiches et d'un thermos de café. Évidemment les autres invités de Mme de Villeparisis ne partagent pas cette passion révisionniste. Le duc de Guermantes, par exemple, en rappelant que son neveu Saint-Loup est un partisan du capitaine Dreyfus, ne peut pas retenir son indignation :

personnellement vous savez que je n'ai aucun préjugé de races, je trouve que ce n'est pas de notre époque et j'ai la prétention de marcher avec mon temps, mais enfin, que diable ! Quand on s'appelle le marquis de Saint-Loup on n'est pas dreyfusard, que voulez-vous que je vous dise ! (*ibid.*, vol. II, p. 235)

Comme Proust le remarque, il y a une divergence ironique entre la forme et le contenu de cette déclaration, entre l'expression de solidarité avec la classe noble et le caractère petit-bourgeois d'une formule, telle que « quand on s'appelle le marquis de Saint-Loup ». Les nobles, comme M. de Guermantes, sont trahis par la médiocrité de leurs expressions ; c'est pourtant précisément ce que la duchesse de Guermantes reproche à Dreyfus lui-même :

Quelles lettres idiotes, emphatiques, il écrit de son île ! Je ne sais pas si M. Esterhazy vaut mieux que lui, mais il a un autre chic dans sa façon de tourner les phrases, une autre couleur (*ibid.*, vol. II, p. 239).

C'est-à-dire que si on n'est pas anti-dreyfusard par solidarité de classe, on peut l'être toujours par sensibilité littéraire.

Dans sa quête d'un interlocuteur sympathisant, Bloch se tourne vers le jeune duc de Châtellerauld pour lui demander s'il n'est pas vrai qu'à l'étranger on est dreyfusard.

Châtellerauld, désirant s'associer à la désapprobation générale de Bloch parmi les convives, lui répond : « Excusez-moi, Monsieur, de ne pas discuter de Dreyfus avec vous, mais c'est une affaire dont j'ai pour principe de ne parler qu'entre Japhétiques » (*ibid.*, vol. II, p. 247)². Cette réplique qui joint la cruauté à la lâcheté, exprime néanmoins un principe fondamental de l'intolérance : l'exclusion de la discussion de ceux qui en font l'objet. Cette pratique a l'effet voulu de supprimer l'interrogation, l'interrogation étant l'ennemi de l'exclusion.

Il y a une plaisanterie juive qui n'est pas vraiment plaisante. Il s'agit d'un juif qui se fait battre par un fasciste. Lorsqu'il demande pourquoi on le bat, les coups ne font que redoubler. Alors le juif demande encore une fois : « Pourquoi me battez-vous ? » et son persécuteur de répondre enfin : « Parce que vous demandez pourquoi ». Or la société du Faubourg n'est pas fasciste, mais son antisémitisme a en commun avec le fascisme un mépris de l'esprit d'enquête rationnelle. Chacun à sa manière, Mme de Guermantes, son mari, et le duc de Châtellerauld avouent tacitement qu'il n'est pas nécessaire d'avoir une raison pour expliquer leur opposition à Dreyfus. On n'a pas besoin de raisons pour être anti-dreyfusard, ou bien antisémite. On peut dire de l'intolérance en général que, comme le cœur, elle a ses raisons que la raison ne connaît pas.

Quant à M. de Norpois, il perd vite patience face à l'interrogation de Bloch, et il se venge en mettant en cause son patriotisme. Si une révision du procès est entamée, demande-t-il, Bloch et ses camarades dreyfusards feront-ils leur devoir en acceptant l'autorité du gouvernement ? « À son patriotique appel saurez-vous ne pas rester sourds et répondre : "Présent !" ? » (*ibid.*, vol. II, p. 245). La confiance dans le rôle du gouvernement dans cette affaire est donc représentée comme l'équivalent d'une réponse à l'appel aux armes face à une invasion de l'étranger. M. de Norpois fait une manœuvre bien connue, celle de mettre en question la loyauté nationale du juif. Plus tard, quand M. de Charlus parle de Bloch comme d'un étranger, le narrateur en toute innocence le corrige en disant que Bloch est Français. « Ah ! dit M. de Charlus, j'avais cru qu'il était juif » (*ibid.*, vol. II, p. 288).

Si les autres convives de Mme de Villeparisis méprisent l'esprit d'enquête, Bloch lui-même se rend ridicule en plaçant trop sa confiance dans la recherche de la vérité sur cette affaire. Tout comme le public vulgaire, il croit naïvement à l'existence d'un dossier secret, connu aux niveaux des plus hauts du gouvernement, dans lequel les mystères de l'affaire sont éclaircis. Cependant Proust nous rappelle que la vérité politique est rarement aussi simple, et que même un événement apparemment aussi facile à comprendre que la confession du colonel Henry suivie de son suicide, en août 1898, fut l'objet d'interprétations extrêmement divergentes selon les divers points de vue politiques (*ibid.*, vol. II, p. 242). La croyance à l'existence d'un dossier secret appartient à la logique de la paranoïa. C'est cette logique qui caractérise les théories de conspiration, elles-mêmes un élément typique de la mythologie antisémite, comme on le voit dans le cas des soi-disant

2 Troisième fils de Noé, Japhet serait l'ancêtre des Indo-Européens, soit des non-Juifs.

Protocoles des sages de Sion, publiés en France en 1925. Il y a quelque chose d'ironique dans le fait que Bloch, une victime de l'antisémitisme, ait une vision du monde aussi simpliste, sinon aussi malveillante, que celle de ceux qui croient en une conspiration des juifs. Ce dont Proust fait la satire dans les deux cas, c'est de l'esprit médiocre et de la banalité des idées reçues.

Bloch semble posséder d'innombrables moyens de se rendre ridicule. Lorsque Châtellerauld fait allusion à ses origines juives, Bloch, s'étonnant que ce « secret » ait été découvert, réagit sans dignité : « Mais comment avez-vous pu savoir ? qui vous a dit ? », comme si, remarque le narrateur, il était le fils d'un forçat. Mais comment évaluer le ton du narrateur quand il ajoute, « D'autre part, étant donné son nom, qui ne passe pas précisément pour chrétien, et son visage, son étonnement montrait quelque naïveté » ? (*ibid.*, vol. II, p. 248)

Pendant ce temps, Mme de Villeparisis a été avertie par l'archiviste Gribelin que Bloch pourrait être un espion du Syndicat. Quand Bloch se prépare à prendre congé, elle veut lui faire comprendre qu'il ne doit pas revenir, et ceci, de manière à ce que tout le monde comprenne ce qui se passe. Sa manière de s'exprimer, pourtant, ressemble à celle de l'opossum, ce marsupial américain qui, face à un adversaire, fait semblant d'être mort. Ainsi, lorsque Bloch s'approche d'elle, enfoncée dans son grand fauteuil, elle paraît saisie d'une vague somnolence ; elle ne répond pas à ses adieux. L'élégance ainsi que le problème de ce moyen d'expulsion, c'est sa subtilité, si différente de celui « du doigt levé et les yeux flambants » (*idem*). Dans le cas présent il incombe au coupable d'interpréter quel est son sort, et il doit être suffisamment instruit pour lire les signes de son bannissement. Pourtant, s'il était si bien instruit, il n'aurait probablement offensé personne. Donc, il n'est pas surprenant que la supercherie de Mme de Villeparisis marche trop bien. Bloch, ignorant la manière dont une grande dame met quelqu'un à la porte, croit qu'elle dort. Il se sent obligé de lever la voix :

— Adieu, Madame, cria-t-il.

La marquise fit le léger mouvement de lèvres d'une mourante qui voudrait ouvrir la bouche, mais dont le regard ne reconnaît plus (*ibid.*, vol. II, p. 249).

Le pauvre Bloch s'éloigne finalement, persuadé que son hôtesse est « ramollie ».

Comme acte d'expulsion, la scène jouée par Mme de Villeparisis n'est pas très efficace. Bloch est le seul qui ne sait pas qu'il a essuyé une rebuffade, et quelques jours plus tard il est de retour dans la même maison. Mme de Villeparisis le reçoit cette fois parce qu'elle ne manque pas vraiment de gentillesse, parce que l'archiviste n'est pas là pour l'intimider, et parce qu'une répétition de la scène serait superflue, la première ayant été universellement admirée dans les salons du Faubourg, « mais d'après une version qui n'avait déjà plus aucun rapport avec la vérité » (*idem*).

Comment alors interpréter cet épisode comme une scène d'intolérance ? Il est paradoxal que dans sa forme antisémite, l'intolérance chez les personnages de Proust n'est pas simplement ou même principalement motivée par la haine des Juifs, mais plutôt par les sortes de vanité que l'on voit exposées, par exemple, dans une comédie de Molière. À cause des idées qu'il a sur son rang social, le duc de Guermantes impose une limite

définie aux opinions qu'on peut se permettre « quand on s'appelle » le duc de Guermantes. La duchesse de Guermantes veut conserver sa réputation de bel esprit. Le duc de Châtellerauld est lâche, l'archiviste un hystérique qui prévoit « une guerre sociale ». Charlus est motivé par son intérêt sexuel envers Bloch ; ses propos antisémites visent à camoufler son désir homosexuel. Quant à M. de Norpois, le narrateur suggère que sa sagesse politique se borne aux questions de forme, ce qui le rend incapable de résoudre les questions de fond. Enfin Mme de Villeparisis est motivée par l'espoir qu'en jouant bien le rôle de grande dame, elle atteindra cette position aux yeux de son public. Ses motivations sont semblables à celles d'une classe non négligeable de la société, la petite noblesse, qui cherche à améliorer sa position en s'alignant contre le capitaine juif. Selon Charlus, ceci est la plus grave conséquence de l'affaire :

— Toute cette affaire Dreyfus [...] n'a qu'un inconvénient : c'est qu'elle détruit la société par l'afflux de messieurs et de dames du Chameau, de la Chamellerie, de la Chamellière, enfin de gens inconnus que je trouve même chez mes cousines parce qu'ils font partie de la ligue de la Patrie Française, antijuive, je ne sais quoi, comme si une opinion politique donnait droit à une qualification sociale (*ibid.*, vol. II, p. 290).

Si les personnages de Proust sont antisémites, c'est un antisémitisme qui n'est pas basé fondamentalement sur la haine des juifs. On peut dire qu'en général l'antisémitisme n'est pas précisément ce qu'il semble être, que la notion du 'juif' qu'il érige est le prétexte d'un manque ou d'une absence, de quelque objet d'antagonisme interne qu'on ne peut pas avouer. Comme les autres formes d'intolérance, l'antisémitisme porte toujours sur quelque chose d'autre que l'Autre qu'il désigne.

Quant à Bloch, à quel point mérite-t-il la pitié qu'on réserve aux victimes de l'intolérance ? Ce n'est pas simplement qu'il ait de mauvaises manières, mais qu'il soit capable en plus d'élaborer le même discours qui le calomnie. Quand, face à la rebuffade du duc de Châtellerauld, il révèle la honte de ses origines, on se rappelle une scène sur la plage à Balbec, où le narrateur entend par hasard un torrent d'imprécations contre les juifs qui sont censés avoir envahi la station balnéaire : « On ne peut faire deux pas sans en rencontrer [...] on n'entend que "Dis donc, Apraham, chai fu Chakop". On se croirait rue d'Aboukir » (*ibid.*, vol. I, p. 738).

Le narrateur s'étonne de découvrir la source de ces propos : son ancien camarade Bloch. Cet exemple d'antisémitisme juif déclenche une double imitation : l'imitation de l'accent alsacien, voire yiddish, prend sa place à l'intérieur de l'imitation plus catégorique du discours antisémite, et cette mise en abyme de discours moqueurs suggère que l'antisémitisme est toujours dans un certain sens une moquerie de lui-même. En outre, cette prolifération de registres ironiques renforce la notion impliquée ci-dessus que l'antisémitisme est un discours à la dérive, un signifiant qui n'a qu'un signifié prétendu, mis en mouvement dans un but inavoué : dans le cas présent, c'est pour dissimuler l'inquiétude de Bloch quant à son standing à la station chic de Balbec.

En comparant l'œuvre de Joyce à celle de Proust, on ne peut pas proprement dit parler d'influence, à moins de dire que pour un assez jeune écrivain comme Joyce qui

travaillait à Paris pendant les années d'après-guerre, il aurait été difficile d'ignorer la présence et le prestige de Proust. Les deux écrivains se sont rencontrés une fois, lors d'un dîner au Ritz en 1922, au cours duquel chacun prétendit ne pas avoir lu l'œuvre de l'autre. Proust disait probablement la vérité. Face à l'impact qu'a eu Proust sur la scène littéraire, Joyce a peut-être senti la nécessité de faire des gestes d'indépendance, qui chez lui ont pris très naturellement la forme de la parodie. C'est ainsi qu'on trouve vers la fin de *Ulysses* une imitation farceuse du style de Proust. En se préparant à se coucher, Léopold Bloom, le personnage principal, se rogne l'ongle du gros orteil, puis flaire son odeur avec satisfaction.

Because the odour inhaled corresponded to other odours inhaled of other unguinal fragments, picked up and lacerated by Master Bloom, pupil of Mrs Ellis's juvenile school, patiently each night in the act of brief genuflection and nocturnal prayer and ambitious meditation (Joyce, 1986, p. 585).

[Parce que l'odeur flairée correspondait aux autres odeurs d'autres fragments d'ongles également flairés, que Bloom, alors jeune élève à l'école enfantine de Mme Ellis, écornait et déchirait patiemment tous les jours pendant qu'il était à genoux pour la courte prière du soir et se perdait en une ambitieuse méditation (Joyce, II, p. 772)]³.

Il y a d'autres hommages à Proust dans la dernière œuvre de Joyce. Dans *Finnegans Wake*, il est question d'un certain "prouts", le "poeta" qui a découvert que l'écriture consiste en un "raiding" (l'action de raider, avec jeux de mots sur l'anglais "reading" et "writing") de l'inconscient (Joyce, 1939, p. 482). Quoi qu'il en soit, Proust est important dans une lecture de Joyce du fait de la coïncidence et de la symétrie des deux écrivains dans leur traitement respectif de l'intolérance.

Le monde de *Ulysses* est marqué par l'opposition entre la classe dominante des protestants et la masse des catholiques, pour la plupart pauvres, sans éducation et qui sont en grande mesure l'objet de l'exclusion et de la domination coloniale. Cette division politique et sociale, qui date de la conquête anglaise de l'Irlande au XII^e siècle, fut intensifiée par la division religieuse amenée par la Réforme. Avec un tel arrière-plan historique, on est un peu surpris de voir que dans *Ulysses* l'incident d'intolérance le plus spectaculaire se manifeste sous forme d'antipathie du nationalisme irlandais envers une minorité relativement sans importance en Irlande, les juifs. C'est ainsi que Joyce signale un paradoxe : un nationalisme né de la résistance à la répression coloniale peut facilement devenir répressif à son tour. Joyce a compris peut-être mieux que Proust que l'antisémitisme est d'un ordre différent de l'intolérance entre catholiques et protestants. Cette dernière, qui est essentiellement une rivalité entre institutions et classes sociales, appartient à des contextes historiques plus ou moins spécifiques. Par contre, l'antisémitisme est perpétuel et universel dans la civilisation occidentale, parce qu'il

3 Les citations de *Finnegans Wake* à part, les références à l'œuvre de Joyce en traduction française renvoient aux deux volumes publiés chez Gallimard dans la Bibliothèque de la Pléiade sous la direction de J. Aubert. La traduction de *Ulysses* est d'A. Morel, assisté par S. Gilbert, revue par V. Larbaud et l'auteur. Celle de *A Portrait of the Artist as a Young Man* est de L. Savitsky, révisée par J. Aubert.

représente cette horreur primordiale de l'Autre qui a pénétré au sein du Même. Dans la symbolique inconsciente de l'antisémitisme, le sémite est à la fois semence et rouille, origine et aliénation, il est la désunion au cœur de toute notion d'identité.

Là où Proust nous donne l'antithèse du « bon » et du « mauvais » juif en Swann et Bloch, Joyce crée une synthèse des deux dans la figure de Bloom, l'homme moyen sensuel du Dublin petit-bourgeois, un personnage fondamentalement comique qui manifeste néanmoins des qualités d'intelligence et de compassion. Né en Irlande d'une mère catholique et d'un père juif-hongrois, Bloom a été baptisé catholique, puis protestant. Alors qu'il n'est pratiquant d'aucune de ces religions, il est toutefois identifié comme juif par ses concitoyens. La position ambiguë de Bloom en tant qu'Irlandais *et* étranger représente un choix stratégique de la part de l'auteur. Joyce a besoin d'un point de vue sur l'Irlande contemporaine qui soit entièrement irlandais mais libéré de la perspective forcément politisée qui appartiendrait à un catholique ou à un protestant. Comme écrivain Joyce a résolu ce problème en quittant l'Irlande pour les perspectives relativement cosmopolites de Trieste, Zurich, et Paris. Dans *Ulysse* pourtant, c'est Bloom qui occupe cette position à la fois intérieure et extérieure, Irlandais et non Irlandais.

La rencontre désastreuse entre Bloom et l'esprit d'intolérance se trouve au chapitre 12 de *Ulysse*, épisode qu'on appelle « Le Cyclope » à cause de sa parodie de la rencontre homérique entre Ulysse et Polyphème. Bloom s'est rendu au pub de Barney Kiernan au cours d'une mission charitable : il cherche à aider la veuve de son ami Patrick Dignam, aux funérailles de qui il a assisté le matin même. Une fois chez Kiernan's, pourtant, il se trouve confronté à un personnage malveillant qu'on appelle « le citoyen ». Basé sur un personnage historique nommé Michael Cusack, fondateur de la *Gaelic Athletic Association* en 1884, le citoyen est la figure parodique d'un nationalisme militant basé sur une mythologie de pureté ethnique et culturelle. Ce personnage redoutable discourt librement devant les habitués du pub, qui prennent plaisir à provoquer ses propos xénophobes, en partie par solidarité avec lui, mais principalement pour se divertir. Un véritable prodige de préjugés, le citoyen lance une litanie d'imprécations contre les objets habituels de la haine nationaliste : les Britanniques, les étrangers en général, les juifs.

Those are nice things, says the citizen, coming over here to Ireland filling the country with bugs [...]. Swindling the peasants [...] and the poor of Ireland. We want no more strangers in our house (Joyce, 1986, p. 265).

[Ce sont de charmants cocos, dit le citoyen, de venir débarquer chez nous et de remplir le pays de punaises [...]. Et de dépouiller les paysans [...] et les pauvres. Nous ne voulons plus d'étrangers chez nous (Joyce, vol. II, p. 364)].

Ces propos sont ponctués des slogans en gaélique du parti nationaliste : « *Sinn fein !... Sinn fein ambain !* » « Nous-mêmes, nous-mêmes seuls »... « The friends we love are by our side and the foes we hate before us » (Joyce, 1986, p. 251) [« Nos vrais amis sont à côté de nous et nos ennemis mortels sont en face » (Joyce, vol. II, p. 345)], ceci étant lancé à la figure de Bloom. Le courroux du citoyen contre tout ce qui est étranger atteint même les Français, les alliés traditionnels des catholiques irlandais dans leur lutte contre les Anglais :

The French ! says the citizen. Set of dancingmasters ! Do you know what it is ? They were never worth a roasted fart to Ireland. Aren't they trying to make an entente cordial now with perfidious Albion ? Firebrands of Europe and they always were (Joyce, 1986, p. 271).

[Les Français ! Que dit le citoyen. Une bande de maîtres à danser ! Si vous ne le saviez pas. Pour l'Irlande tout ça ne vaut pas un pet de lapin. Est-ce que maintenant ils ne sont pas en train de tripatouiller une Entente cordiale avec la perfide Albion ? C'est toujours eux qui mettent le feu à l'Europe pour changer (Joyce, vol. II, p. 372)].

Ainsi on observe encore une trahison française envers leurs coreligionnaires dans l'accord de 1904 entre la France et la Grande-Bretagne⁴.

En la personne de Bloom, pourtant, le citoyen voit devant lui l'exemple vivant d'un étranger dans la maison de l'Irlande :

— What is your nation if I may ask ? says the citizen.

— Ireland, says Bloom, I was born here. Ireland.

The citizen said nothing, only cleared the spit out of his gullet and, gob, he spat a Red Bank oyster out of him right in the corner (Joyce, 1986, p. 272).

[— Quelle est votre nation si ça n'est pas indiscret ? Qu'il dit le citoyen.

— L'Irlande, que dit Bloom. Je suis né ici. C'est l'Irlande.

Le citoyen il dit rien, seulement il se met à racler ce qu'il avait dans le gosier, et gachte, il t'envoie une huitre Côtes-Rouges droit dans le coin (Joyce, vol. II, p. 373)].

L'échange entre Bloom et le citoyen s'échauffe jusqu'au moment où Bloom est obligé de sortir au milieu d'épithètes antisémites et de menaces de violence.

Bloom pourtant ne souffre pas en silence. Il lance à son adversaire les noms de juifs renommés (Mendelssohn, Marx, Mercadante, Spinoza), tactique rhétorique qui révèle une naïveté digne de Bloch. Dans l'idéologie du nationalisme atavique, rien n'est plus évident que son anti-intellectualisme militant. Rappeler les contributions juives à l'histoire de la philosophie et des arts ne fait qu'exacerber les sentiments xénophobes du citoyen. Cette énumération de juifs renommés sert ainsi de provocation qui se fait d'autant plus incendiaire par le dernier nom cité : « Le Christ était un Juif comme moi » (Joyce, vol. II, p. 385)⁵.

À l'allusion au Christ, pourtant, la colère du citoyen devient meurtrière ; elle contient des mots chargés de contradictions internes :

— By Jesus, I'll brain that bloody jewman for using the holy name. By Jesus, I'll crucify him so I will (Joyce, 1986, p. 280).

4 Dans l'Entente cordiale la France et la Grande Bretagne se répartissaient l'Afrique du Nord et s'alignaient contre l'Alliance Triple de l'Allemagne, l'Autriche, et l'Italie.

5 Proust aurait disputé ce point. Dans un passage célèbre qui compare la « race » des homosexuels à celle des juifs, il constate que ceux-là cherchent à se défendre contre la persécution en rappelant que Socrate était homosexuel, tandis que ceux-ci rappellent que le Christ était juif. Le faux raisonnement de ces arguments, selon Proust, vient de ce qu'il n'y avait pas d'invertis quand l'homosexualité était la norme, comme il n'y avait pas d'antichrétiens avant le Christ, et que « l'opprobre seul fait le crime » (Proust, vol. II, p. 617). Il n'est donc pas vrai que le Christ, qui a commis ses crimes contre la loi juive, était un juif comme Bloom. Joyce est conscient de ce problème de son raisonnement de Bloom ; c'est un des points sur lesquels il se distancie ironiquement de son héros.

[— Sacrédié, qu'il dit, je lui casserai la gueule à ce foutu Juif pour profaner le saint nom. Sacrédié, je lui ferai pisser le sang, il verra ça (Joyce, vol. II, p. 385)].

Escorté de son ami Cunningham, Bloom se sauve dans la rue, où il échappe de justesse à une boîte de biscuits jetée bruyamment dans sa direction.

Malgré la violence de cette scène par rapport à la passivité délibérée des convives de Mme de Villeparisis, le discours du citoyen a plusieurs éléments en commun avec l'anti-sémitisme des personnages de Proust : le refus de nationalité au juif, l'appel patriotique, le recours aux slogans, la tendance à l'auto-imitation. Ceci dit, au-delà de la question de l'hostilité ouverte, il y a des divergences importantes dans les styles comiques des deux auteurs.

L'effet comique du récit de Proust dépend d'une distance ironique qui distingue un narrateur essentiellement sympathique d'une série de personnages qui se rendent ridicules par leurs paroles et leurs actes. Le narrateur lui-même est excentrique, bien entendu, mais cela est compensé par sa sincérité évidente et par la qualité réfléchie de son style confessionnel. Ceci fait de lui un guide intime et constant pour le lecteur dans ses explorations de l'univers social. Quelles que soient les inconsistances du récit de Proust, ce sont celles d'une voix narratrice qui se fait d'autant plus réelle et authentique en vertu de ces mêmes inconsistances. Tout le projet de Proust consiste en une tentative d'établir la présence et la continuité du personnage au moyen de la force restitutive de la mémoire.

Si le *τροπος*, le geste fondamental de Proust, est celui de la mémoration, celui de Joyce est la parodie : son art dépend des possibilités comiques inscrites dans la nature de la langue elle-même. Chez Joyce, tout est soumis au traitement parodique : la convention du narrateur sérieux et sur qui l'on peut compter, l'énonciation de principes moraux bien intentionnés, et même nos propres tentatives, que Joyce a anticipées, de prendre une position cohérente à l'égard de son œuvre. Cette suprématie du mode parodique chez Joyce crée un univers romanesque dont les implications éthiques sont extrêmement complexes. Voyons encore, par exemple, le passage consacré à la question de la nationalité. Il commence au moment où Bloom se déclare contre « une haine nationale entre les nations » :

- Do you know what a nation means ? says John Wyse. [...].
- A nation ? says Bloom. A nation is the same people living in the same place.
- By God, then, says Ned, laughing, if that's so I'm a nation for I'm living in the same place for the past five years...
- Or also living in different places.
- That covers my case, says Joe (Joyce, 1986, p. 272).

- [— Mais savez-vous ce que c'est qu'une nation ? que dit John Wyse. [...].
- Une nation ? que dit Bloom. Une nation c'est tous les gens qui vivent dans le même endroit.
- Fichtre, que dit Ned en riant, alors je suis une nation puisque je vis depuis cinq ans au même endroit...
- Ou qui vivent aussi en des lieux différents.
- Ça c'est mon rayon, que dit Joe (Joyce, vol. II, p. 373)].

La tentative de définir la nation dégénère vite en farce. De cette manière Joyce se sert de la question de la nationalité de Bloom pour mettre en question l'idée même de nation. Ce traitement du sujet implique que la nation est une fiction idéologique qui se définit

principalement dans les termes négatifs de l'exclusion. Ainsi, on ne peut pas dire précisément ce que c'est qu'une nation, on ne peut que dire aux autres : vous n'êtes pas de ma nation. L'identité d'une nation est comparable au prestige d'un salon, tel que Proust l'éprouve : c'est un prestige qui provient plus des gens qui n'y sont pas reçus que de ceux, même brillants, qui y sont convoqués.

Dire que la nation est une fiction idéologique nécessite, bien sûr, une définition de l'idéologie. Selon le théoricien slovène Slavoj Žižek, l'idéologie est « une solution symbolique d'antagonismes réels », autrement dit elle consiste en l'imposition d'un signifiant vide qui fonctionne comme le conteneur d'une variété de signifiés mutuellement exclusifs ; la même figure est capable de signifier n'importe quel exemple choisi d'une série de contenus inconsistants (Žižek, p. 74). Donc, dans un rare moment de lucidité, le citoyen montre que l'idéologie de l'empire britannique célèbre les valeurs antithétiques de la liberté individuelle et le privilège hérité :

— That's your glorious British navy [...]. The fellows that never will be slaves, with the only hereditary chamber on the face of god's earth [...]. And the tragedy of it is [...] they believe it. The unfortunate yahoos believe it (Joyce, 1986, p. 270).

[— La voilà votre marine anglaise pleine de gloire [...]. Les types qui ne seront jamais esclaves, avec la seule chambre héréditaire qui existe sous la calotte des cieux [...]. Et ce qu'il y a de plus tragique [...] c'est qu'ils y croient. Ils y croient les infortunés yahoos (Joyce, vol. II, p. 370-371)].

S'il est capable d'analyser les contradictions de l'idéologie britannique, le citoyen est tout aussi capable de propager une autre idéologie également contradictoire, celle du nationalisme irlandais. L'objet sublime de cette idéologie est à la fois une Irlande riche par sa position dans le commerce mondial, et une Irlande pure, pré-moderne, à l'abri des maux du capitalisme. Les fantaisies de cette idéologie sont exposées ironiquement dans cet épisode au moyen d'une série d'interpolations qui transforment le bavardage vulgaire en évocations des héros celtiques, en descriptions sentimentales du paysage irlandais, et en allusions à la mythologie historique de l'Irlande comme « île de saints et de sages »⁶.

La description du citoyen, par exemple, est rendue dans un style qui rappelle les adaptations sentimentales des anciennes légendes irlandaises :

a broadshouldered deepchested stronglimbed frankeyed redhaired freelyfreckled shaggybearded widemouthed largenosed longheaded deepvoiced barekneed brawnyhanded hairylegged ruddyfaced sinewyarmed hero (Joyce, 1986, p. 243).

[un héros aux larges épaules, à la vaste poitrine, aux membres robustes, aux yeux francs, aux cheveux roux, aux abondantes taches de son, à la barbe touffue, à la bouche énorme, au large nez, à la longue tête, à la voix profonde, aux genoux nus, à la poigne d'acier, aux jambes poilues, à la face colorée, aux bras musclés (Joyce, vol. II, p. 334)].

Ce personnage descend d'une longue lignée de héros qui commence par Cuchulin et Conn des cent batailles et comprend (dans la version de Joyce) Charlemagne, Guillaume

⁶ Cette formule invoquée par le citoyen à la page 380 (vol. II) servait de titre à une conférence que Joyce a donnée à Trieste en 1907. La version anglaise est publiée dans James Joyce, *The Critical Writings*.

Tell, le Dernier des Mohicans, la Fiancée de Lammermoor, et « Patrick W. Shakespeare, » etc. (*ibid.*, vol. II, p. 335).

Ces fantaisies sublimes mises à part, Žižek, en empruntant une expression de Kant, montre que l'idéologie a également une « grandeur négative » (Žižek, p. 76 ; Kant) ; il s'agit de la figuration symbolique de la force mauvaise qui empêche la réalisation de ces fantaisies : le juif en est l'exemple par excellence. Tout comme les fantaisies affirmatives de l'idéologie, le contenu de cette grandeur négative peut être multiple et contradictoire sans pour autant diminuer la force de la structure symbolique dans son ensemble. Dans le cas du nationalisme français, on a constaté que Bloch est défini de manière contradictoire (étranger *et* Français non patriote) ; de la même façon, Bloom est le signifiant qui remplit cette fonction à la fois négative et multiple pour les partisans du nationalisme irlandais. Les clients de Kiernan's savent très bien, par exemple, que Bloom cherche à aider la veuve Dignam, mais quand dans ce but il sort à la recherche de l'avocat, on l'accuse de "defrauding widows and orphans" (Joyce, 1986, p. 276) [dépouiller la veuve et l'orphelin (Joyce, vol. II, p. 379)]. Selon les stéréotypes contradictoires concernant le juif, soit on le qualifie d'excessivement sexué — "I wonder did he ever put it out of sight ?" [A-t-il seulement pu trouver où que ça se met ?] — soit on met en question sa virilité : "Do you call that a man ?" (Joyce, 1986, p. 277) [Appelez-vous ça un homme ? (Joyce, vol. II, p. 380)]. En tant que juif, Bloom est mis dans le même groupe que les autres étrangers envahissants, les Anglais. Pourtant à un autre niveau de magnitude négative, ses origines raciales soi-disant « dégradées » le relie aux indigènes africains. Ce qui fait que dans l'esprit de plus en plus enragé du citoyen, Bloom est simultanément coupable de la brutalité de l'impérialisme britannique et de la sauvagerie de ses sujets coloniaux : "Is it that whiteeyed Kaffir ?" (Joyce, 1986, p. 274) [Le voilà bien le rasta qui roule les yeux blancs (Joyce, vol. II, p. 377)].

Puisque la critique joycienne de l'idéologie vise spécifiquement le discours, les éléments ironiques de son récit montrent qu'il accorde plus d'attention aux questions de style qu'aux plus évidentes dimensions éthiques de son sujet. Chez Joyce, la saturation ironique pénètre même le point de vue du narrateur ; il ne donne pas le confort qu'on trouve dans une voix dotée d'autorité morale. Encore plus que chez Proust, il manque au lecteur de Joyce un point de référence précis qui pourrait le sécuriser en regardant la scène de l'intolérance. On remarque que la voix narratrice de l'épisode du Cyclope est celle d'un personnage anonyme de la classe inférieure qui parle le même anglais démotique de Dublin que les autres habitués de Kiernan's pub. C'est un point de vue emprunté aux rues de Dublin ; il participe à la moquerie générale de Bloom. Pour le narrateur ce Bloom loquace, plein de versions laïques de théories scientifiques, est "Mister Knowall" (Joyce, 1986, p. 258) [Monsieur Je-sais-tout (Joyce, vol. II, p. 355)], "with his knockmedown cigar putting on swank with his lardy face" (Joyce, 1986, p. 251) [avec son cigare à vous foutre par terre et sa tête de saindoux (Joyce, vol. II, p. 344)], alors que le citoyen enragé est tantôt un spectacle amusant, tantôt une calamité publique :

Arrah, sit down on the parliamentary side of your arse for Christ's sake and don't be making a public exhibition of yourself. Jesus there's always some bloody clown or other kicking up a bloody murder about bloody nothing (Joyce, 1986, p. 280).

[Malloz-ru ! Pour l'amour du bon dieu tenez-vous tranquille sur votre cul de grand-messe et vêpres. C'est pas des choses à faire que se donner comme ça en spectacle. Crédié y a toujours comme ça quelque sacré farceur qui fait arriver une sacrée sale histoire à propos de nib (Joyce, vol. II, p. 384)].

L'objection que fait le narrateur au citoyen donc n'est pas dirigée contre son intolérance, mais contre le fait qu'il trouble l'ordre public.

Ce qui est souvent déconcertant pour les lecteurs de *Ulysses*, c'est que même la défense de la tolérance n'échappe pas à une intervention parodique. Indigné par les insultes qu'il a dû supporter, Bloom déclare qu'il appartient à une race « qui est haïe et persécutée, » et il fait un discours courageux qui dénonce la haine et l'injustice :

— [...] And everybody knows that it's the opposite of that that is really life.
 — What ? says Alf.
 — Love, says Bloom. I mean the opposite of hatred. [...]
 — A new apostle to the gentiles, says the citizen. Universal love (Joyce, 1986, p. 273).

[— [...] Et tout le monde sait que c'est le contraire qui est la vraie vie.
 — Quoi ? dit Alf.
 — L'amour, dit Bloom. C'est-à-dire tout l'opposé de la haine. [...]
 — Un nouvel apôtre pour les gentils, que dit le citoyen. L'amour universel (Joyce, vol. II, p. 375)].

À ce moment intervient une nouvelle voix étrangement parodique qui n'est attribuée à aucun des personnages connus :

Love loves to love love. Nurse loves the new chemist. Constable 14 A loves Mary Kelly. [...]. Li Chi Han lovey up kissey Cha Pu Chow. Jumbo, the elephant loves Alice, the elephant. [...]. You love a certain person. And this person loves that other person because everybody loves somebody but God loves everybody (Joyce, 1986, p. 273).

[L'amour aime aimer l'amour. L'infirmière aime le nouveau pharmacien. L'agent 14 A aime Mary Kelly. [...]. Li Chi Han li aime embrasser Cha Pu Chow. Jumbo, l'éléphant, aime Alice, l'éléphante. [...]. Vous aimez une personne. Et cette personne aime une autre personne parce que tout le monde aime quelqu'un, mais Dieu, lui, aime tout le monde (Joyce, vol. II, p. 375)].

C'est une voix innocente et bête, avec une compréhension enfantine de l'amour, comme si l'on se moquait de la naïveté désespérée des idées de Bloom. Dans *A Portrait of the Artist as a Young Man*, le personnage principal refuse de signer une pétition en faveur de « la fraternité universelle, » la considérant apparemment comme une menace à son indépendance artistique (Joyce, vol. I, p. 724). Dans *Ulysses* un sentiment pareil en faveur de l'amour universel devient l'objet de gestes ironiques de la part de Joyce, comme si l'écrivain voyait un danger à subordonner son art aux expressions bien intentionnées mais bien usées de la tolérance libérale.

Quand, à la fin de cette rencontre, Bloom disparaît au bout de la rue poursuivi par un chien méchant, sa fuite est rendue par une scène de transfiguration : Bloom est devenu le prophète Élie qui monte au ciel :

And they beheld Him even Him, ben Bloom Elijah, amid clouds of angels ascend to the glory of the brightness at an angle of forty-five degrees over Donohue's in Little Green Street like a shot off a shovel (Joyce, 1986, p. 283).

[Et ils Le virent Lui, Lui-même, Ben Bloom Élie, monter parmi des tourbillons d'anges vers la gloire de la lumière à un angle de quarante-cinq degrés au-dessus de chez Donohue, Little Green Street, comme une pleine pelée de poussier (Joyce, vol. II, p. 388)].

Cette parodie du mode sublime est l'apothéose de l'ironie joycienne. Elle est le comble d'une série de gestes délirants qui se combinent pour sauver la scène de l'intolérance, ainsi que le discours de la tolérance, de la sentimentalité des bonnes intentions. La réalité de l'intolérance est rendue présente, mais son pouvoir est transcendé par le rire, cette ultime résistance.

Ayant revisité ces scènes de Proust et de Joyce, il nous reste à répondre à la question qui se pose avec une insistance particulière à la fin du XX^e siècle : quelles sont les implications éthiques d'un art qui traite la tolérance et l'intolérance en sujets comiques ? Pour certains lecteurs, le moralisme de cette question n'a rien à voir avec l'art véritable. Ainsi, Georges Bataille, en écrivant juste après la seconde guerre mondiale, trouve que chez Proust « il ne s'agit plus de changer le monde mais de le saisir, » et que « dès lors les spectacles de la vie cessent d'être pour nous l'objet d'un souci moral » (Bataille, t. 11, p. 392)⁷. Quarante-six ans plus tard, Kristeva exprime essentiellement le même point de vue. En parlant du narrateur de Proust, elle écrit :

[à] d'autres de sauver la société si cela leur paraît agréable et possible. Lui, il ne sauvera qu'un peu de temps à l'état pur, où viendront se ressourcer les déçus de toutes les solutions sociales, forcément vicieuses, forcément criminelles (Kristeva, p. 201).

Mais est-il suffisant de défendre simplement l'indépendance esthétique de Proust et de Joyce, étant donné que ces deux écrivains sont si évidemment préoccupés par des questions d'une importance éthique ? Une solution possible au conflit apparent entre les intérêts de l'éthique et de l'esthétique se trouve vers la fin de l'œuvre de Proust.

Dans le tome final d'*À la recherche du temps perdu*, le narrateur attend la fin d'un morceau de musique avant d'entrer dans le salon de la princesse de Guermantes. C'est alors qu'il éprouve une sorte de révélation quant à sa vocation d'artiste. Il voit que son chemin ne peut pas suivre la direction indiquée par les théories littéraires développées à l'époque de l'affaire Dreyfus. Ce sont celles d'une critique qui visait à « faire sortir l'artiste de sa tour d'ivoire » en faisant appel à un art qui peignait les mouvements ouvriers et de nobles intellectuels — autrement dit, un art consacré aux idéaux des Lumières, à ceux de la justice sociale et des Droits de l'homme (Proust, vol. III, p. 881).

Le narrateur présente deux objections à cette notion de l'art. La première est que « l'art véritable n'a que faire de tant de proclamations et s'accomplit dans le silence ». Proust fait une distinction familière entre l'art qui ne fait que moraliser et celui qui établit sa valeur éthique au moyen de sa représentation des vérités plus profondes de la nature humaine. Ici, Proust suit la tradition de Ruskin, pour qui le devoir de l'artiste est uniquement celui de rendre l'objet de la perception et du sentiment et non celui de la raison, du jugement, ou de l'argument (Ruskin, t. 3, ch. 2).

7 Réédition d'un article paru dans *Critique*, 31 (novembre 1948).

La seconde objection de Proust, pourtant, est plus provocatrice et, pour son temps, inédite. Il trouve que les théoriciens qui réclamaient une littérature de justice sociale « employaient des expressions toutes faites qui ressemblaient singulièrement à celles d'imbéciles qu'ils flétrissaient, et peut-être est-ce plutôt à la qualité du langage qu'au genre d'esthétique qu'on peut juger du degré auquel a été porté le travail intellectuel et moral » (Proust, vol. III, p. 881-882). Implicitement, Proust prétend à la valeur éthique d'un art qui rejette l'engagement social en faveur de sa propre révolution de la parole. L'insistance de Proust sur la qualité du langage comme un élément essentiel du travail moral de l'auteur se base sur l'idée d'un univers moral construit dans le langage, mais pour l'artiste, c'est un langage qu'il faut constamment recréer afin d'éviter la paralysie des expressions toutes faites — une paralysie qui, selon ce raisonnement, serait morale comme linguistique.

Cette défense de la valeur sociale de l'esthétique reconnaît que l'oppression et l'intolérance dépendent finalement d'une certaine construction linguistique de la réalité, qui est intimement liée aux relations de pouvoir. Il y a un potentiel révolutionnaire dans la capacité de l'artiste à renouveler le langage, dans le fait qu'il donne vie à une autre manière de représenter et donc d'ordonner le monde. L'intolérance naît d'une façon de voir le monde selon un ensemble de catégories essentiellement sémiotiques. L'art comique de Proust et de Joyce vise à saboter et à déstabiliser ces catégories à mesure qu'elles établissent les fondements idéologiques de l'intolérance. Ce n'est qu'à travers un tel art, un art subversif, que la possibilité d'une véritable délivrance de l'intolérance peut être imaginée comme possible.

Références

- BATAILLE, Georges, « Marcel Proust », dans *Œuvres complètes*, t. 11, Paris, Gallimard, 1988.
- BEM, JEANNE, « le Juif et l'homosexuel dans *la Recherche du temps perdu* », dans *Littérature*, 37 (février 1980), p. 100-112.
- BRUN, Bernard, « Brouillons et brouillages : Proust et l'antisémitisme », dans *Littérature*, 70 (mai 1988), p. 110-128.
- JOYCE, James, *Finnegans Wake*, New York, Viking Penguin, 1939.
- — —, *Œuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2 vol., 1982 (éd. sous la direction de J. Aubert).
- — —, *The Critical Writings*, Ithaca, Cornell University Press, 1989.
- — —, *Ulysses*, Londres, The Bodley Head, 1986 (éd. d'H. W. Gabler).
- KANT, Immanuel, *Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeur négative*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1949 (trad. de R. Kempf).
- KRISTEVA, Julia, *le Temps sensible : Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994.
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 3 vol., 1973 (éd. de P. Clarac et d'A. Ferré).
- RUSKIN, JOHN, *The Stones of Venice*, Londres, George Allen, 1853, t. 3.
- ŽIŽEK, SLAVOJ, *The Plague of Fantasies*, Londres, Verso, 1997.