

## James Joyce et la *Home Rule*

Robert Richard

Volume 48, Number 3 (273), September 2006

La résistance culturelle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/32794ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Collectif Liberté

### ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Richard, R. (2006). James Joyce et la *Home Rule*. *Liberté*, 48(3), 57–75.

## James Joyce et la *Home Rule*

Robert Richard

*If Ireland is to become a new Ireland she must first become European [...] Some day we shall have to choose between England and Europe.*

JAMES JOYCE

### I

Sur quelle base pourrait-on construire une opposition efficace au *British Imperium* ? À partir de quel lieu peut-on espérer lancer une opération de résistance qui sache tenir le coup ? À l'aide de quoi et de qui ? Avec quels outils ? Quel serait le moment opportun ? En Irlande, au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, ces questions étaient de l'ordre de la survie nationale. D'où le *Home Rule Party* fondé par Charles Parnell dans les années 1880. D'où aussi le *Sinn Fein* [« Nous-mêmes »] à laquelle Arthur Griffith va donner forme au tout début du XX<sup>e</sup> siècle. D'où enfin le *Celtic Library Group* du même Griffith, la *Irish Revival* et la *Gaelic League*, ces derniers ayant été soutenus par les W. B. Yeats et les Lady Gregory de l'époque, le but de toutes ces manifestations étant de mousser le sentiment national. Or l'antinationaliste James Joyce a, lui aussi, cherché à mener une offensive contre la *Rule Britannia*, mais à sa manière. À preuve, le dispositif de résistance qu'il ménage dans *Ulysses* et qui constitue la clé permettant d'*ouvrir* — voire de faire exister comme telle — la ville de Dublin.

Joyce prétendait que, si Dublin venait à disparaître, il serait possible de la reconstruire à partir de son roman. On pourrait tout rebâtir de cette ville — ses écoles, ses plages, ses églises, ses cimetières, ses journaux, ses bibliothèques, ses hôpitaux, ses maisons closes — en se basant sur son chef-d'œuvre de 1922. Est-ce à dire que Joyce se prenait pour le Balzac de Dublin ? Les descriptions

de Balzac sont naturalistes, mais (et c'est là une différence avec Joyce) elles sont sans véritable rapport avec la conscience des personnages. Certes les objets — intérieurs de maisons, vêtements, meubles — décrits par Balzac reflètent-ils quelque chose de la psychologie et du statut social des différents personnages. Mais ces objets ne sont pas *vécus* par les personnages, si bien que le rapport objets/personnages ou encore le rapport ville/personnage(s) reste purement indiciel et instrumental. Paris resterait Paris même si le *rayon* de la conscience de Rastignac ne s'était jamais porté sur lui. Il y a un côté *restitution objective* du réel chez Balzac, qu'on ne trouve pas chez Joyce. Ce n'est peut-être pas un hasard si l'invention de la photographie est contemporaine de l'œuvre de Balzac. On peut d'ailleurs se rappeler le célèbre daguerréotype de 1838, montrant un boulevard du Temple à Paris presque entièrement dépeuplé<sup>1</sup>. Le Dublin de Joyce est tout autre. Ce n'est pas la ville objective qu'on retrouve dans *Ulysses*, mais la ville telle que constituée dans la conscience de ses personnages — et plus particulièrement dans la conscience de cet *étranger* qu'est Leopold Bloom. Avec Joyce, nous quittons le registre de la représentation ou du portrait pour celui de la constitution phénoménologique. Le Dublin qu'on pourrait espérer rebâtir si la ville venait à ne plus exister n'est donc ni le Dublin faussement britannique, soumis au *Colonial Office*, ni le Dublin de l'authenticité gaélique, mais le Dublin d'un étranger. Car, bien que né en Irlande, Leopold Bloom (« Poldy » comme le nomme affectueusement sa femme, Molly) est un Juif de souche *Mittleuropa* (son père était hongrois). Joyce aura donc logé son dispositif de résistance — et l'on appréciera la charge d'ironie que cela comporte — à l'*extérieur* de Dublin et de l'Irlande, en Europe ! C'est de là, à partir de l'Europe, que le très pacifique Joyce va lancer son assaut contre l'Angleterre.

---

<sup>1</sup> Puisque le daguerréotype nécessitait un temps d'exposition particulièrement long, la seule forme humaine à avoir été captée sur cette plaque de cuivre est celle d'un inconnu qui, tout à fait par hasard, s'était immobilisé, le pied posé sur une pompe à eau.

Dans l'esprit de Joyce, le peuple irlandais est un *peuple élu*, au même titre que le peuple d'Abraham et d'Isaïe. Et cet état d'élection lui est signifié par un écrivain, Stephen Dedalus, qui, à la fin de *Portrait of the Artist as a Young Man*, s'appête à quitter l'Irlande pour le continent européen. Alors qu'il est à la veille de son départ, le jeune Stephen lance ce cri à la Rastignac : « I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race<sup>2</sup> ». S'il en allait, pour Rastignac, d'une ambition franchement égoïste (le personnage de Balzac espère faire la *conquête* de Paris, c'est-à-dire s'enrichir), pour Stephen, il en va d'une mission mosaïque : éveiller en son peuple la conscience aiguë de son élection.

Mais quelle serait au juste la mission du peuple irlandais ? De quel *éveil* parle-t-on ? Enfin, que vient faire l'Europe (où Stephen choisit de s'exiler) dans ce projet ? On sait que Joyce a lui aussi fait le choix de vivre en Europe, au contraire de la plupart de ses compatriotes ayant eu à quitter l'Irlande. La grande majorité de ces Irlandais avait préféré mettre le cap sur l'Amérique, ce qui avait eu pour conséquence (ironique) de les situer dans une continuité idéologique avec le libéralisme anglo-saxon. C'est ce qu'on appelle *tomber de Charybde en Scylla* : on quitte une Irlande *britannique* pour se retrouver dans une Amérique tout droit sortie de la *British Enlightenment*<sup>3</sup>. Stephen et Joyce iront dans la direction opposée, non pas vers l'Amérique mais vers l'Europe. Ce n'est pas la puissance économique des grandes villes comme New York et Chicago qui les attire, mais Paris, Trieste et plus généralement le fonds de culture et de langues (sans *melting pot*) qu'on y trouve.

---

<sup>2</sup> James Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man*, New York, Penguin Books, 1976, p. 253.

<sup>3</sup> Voir l'excellent ouvrage de Gertrude Himmelfarb, *The Roads to Modernity: British, French and American Enlightenment*, New York, Vintage Books, 2004, 284 p. On trouvera un compte rendu de cet ouvrage sur le site de *Combats-Magazine* ([www.combats-magazine.net/article.php3?id\\_article=161](http://www.combats-magazine.net/article.php3?id_article=161)) [consulté le 5 juin 2006].

Mais plus qu'au *British Imperium*, c'est à la langue anglaise (en tant qu'instrument consommé de cet *Imperium*) que Joyce en veut : « I cannot express myself in English without enclosing myself in a tradition », avait-il dit pour s'en plaindre. D'après son frère Stanislaus, Joyce avait même formulé la menace — on doit, bien entendu, y voir une boutade — de *désapprendre* la langue anglaise, pour se mettre à écrire en français ou en italien<sup>4</sup>. Joyce se sentait à l'étroit dans le *King's English*. Donc, encore une fois : de quelle mission l'Irlande serait-elle dotée ? Dans l'optique joycéenne, sa mission était de servir de courroie de transmission des grands mythes européens, au sein de la civilisation anglo-saxonne. C'est par la porte de l'Irlande — en fait, par la porte de ses œuvres, *Ulysses* et *Finnigans Wake* — que Joyce va faire entrer, dans l'univers anglo-saxon, les grands mythes de l'Europe moderne continentale, à commencer par... le mythe de l'Annonciation (j'y reviendrai). *Ulysses* serait comme le cheval de Troie (une invention de l'Ulysse d'Homère !) permettant la *prise* du monde anglo-saxon. Le ventre de ce nouveau cheval de Troie n'est pas chargé de soldats armés, mais à la fois de la pensée chrétienne catholique et des grandes questions portant sur la paternité et sur l'ordre de la filiation — le but de tout ceci étant ni plus ni moins d'investir le *British Imperium* pour le faire éclater depuis l'intérieur. Aussi bien dire que l'œuvre de Joyce est un pavé européen lancé dans la mare anglo-saxonne.

Cependant, l'Europe dont l'Irlande de Joyce serait porteuse n'est ni l'Europe grecque ni l'Europe de ce que les historiens de la fin du XX<sup>e</sup> siècle (dont J. G. A. Pocock) vont appeler les « Lumières protestantes ». Il s'agit plutôt de l'Europe du bas Moyen Âge — du moins, si l'on s'en remet au jeune Joyce. Avant même d'avoir eu l'idée d'écrire *Ulysses*, l'Europe, pour Joyce, n'a rien d'hellène : elle est chrétienne. Dans son esprit de jeune homme, la Grèce n'est

---

<sup>1</sup> Richard Ellmann, *James Joyce*, New York, Oxford University Press (édition revue et corrigée), 1982, p. 397.

guère plus qu'une *appendicite*, une partie accessoire mais enflammée de l'Europe. À son avis, on avait accordé beaucoup trop d'importance (inflammation de l'appendice) à la Grèce ancienne. Ainsi, pour ce Joyce d'avant *Ulysses*, l'Europe était-elle une réalité qui débutait non pas avec Platon (dont il se méfiait), mais avec Dante, *La divine comédie* étant, à ses yeux, le seul véritable poème épique de ce continent qu'il affectionnait tant<sup>5</sup>. Joyce parlait de l'Europe comme d'un « père spirituel<sup>6</sup> ». Avouons qu'il n'est pas habituel d'attribuer une paternité, même symbolique, à une entité géographique ou géopolitique et géoculturelle. Même quand il aura fini par choisir l'*Ulysse* d'Homère comme canevas pour son roman de 1922, Joyce ne développera jamais pour autant des *réflexes grecs* — du moins, si l'on se permet de voir en Stephen son *alter ego*. Dans le chapitre d'ouverture d'*Ulysses* (« Telemachus »), Buck Mulligan veut embrigader Stephen dans son projet d'hellénisation de l'Irlande : « God, Kinch [le surnom de Stephen], if you and I could only work together we might do something for the island. Hellenise it<sup>7</sup> ». Mais Stephen ne mord pas à l'hameçon. Joyce sera, sa vie durant, un Européen de l'Europe post-Antiquité gréco-romaine. Si bien qu'on peut se le représenter en rupture de ban avec la longue tradition anglo-saxonne des *Antiquarians*, qui prend forme aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, et dans laquelle le grand historien E. Gibbon va s'inscrire. Cette tradition accordait une importance toute particulière à l'étude des anciens Grecs et Romains. Le crédit qu'on se trouvait ainsi à soustraire à la papauté du Moyen Âge (et donc, si l'on veut, à la question du père) se voyait en quelque sorte réaffectée, par ces *Antiquarians*, à l'Antiquité gréco-romaine. L'auréole volée aux papes servait à couronner les Platon, Aristote & Cie. Ce petit jeu à somme nulle était évidemment de bonne guerre : l'esprit protestant se devait de minimiser l'influence de la *nunc stans*, c'est-à-dire l'universel

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 725.

<sup>7</sup> James Joyce, *Ulysses*, New York, Penguin Books, 1982, p. 6.

catholique. Mais, Joyce (qui pouvait entrer en transe à la seule écoute de la *Missa Papae Marcelli* de Palestrina) s'était délibérément rangé, d'entrée de jeu, du côté de cet universel catholique, contre l'empire de la *hic et nunc* britannique, protestante.

On se souvient de la célèbre réplique que Stephen lance à son ami Cranly qui lui demandait pourquoi lui, Stephen, n'avait pas choisi de se convertir au protestantisme : « What kind of liberation would that be to forsake an absurdity which is logical and coherent and to embrace one which is illogical and incoherent<sup>8</sup> ? » Protestantisme et catholicisme seraient donc, tous deux, de grandes inepties (« absurdities »), mais le catholicisme aurait au moins l'avantage de la logique et de la cohérence<sup>9</sup>. Mais de quelles « incohérences », au juste, le protestantisme serait-il coupable ? La réponse est peut-être à chercher du côté de l'importance démesurée que le protestantisme, quand il aura réussi à se libérer du calvinisme, finira par accorder à l'histoire et au salut par les œuvres. Pour les Lumières protestantes, tout a lieu *dans* l'Histoire, à même le temps des hommes : c'est donc dans le *hic et nunc* du monde, que tout — c'est-à-dire la vie, les hommes, le politique, les nations, etc. — trouve son sens. Or l'histoire, avec ou sans « H » majuscule, est précisément ce dont Joyce veut s'affranchir. Il veut abandonner les perspectives exclusives de *l'ici-maintenant* (la *hic et nunc*), pour s'alimenter de la *nunc stans* (qui est la position *hors* histoire) propre au catholicisme et à l'art (musique, écriture, architecture, etc.) : « History [...] is a nightmare from which I am trying to awake », dira Stephen<sup>10</sup>.

Pour le dire autrement : Joyce souhaite quitter la *British history*. Cette aspiration, il la partage avec les tenants du mouvement pour l'indépendance de l'Irlande. Mais quand on lui avait

<sup>8</sup> James Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man*, *op. cit.*, p. 244.

<sup>9</sup> Joyce n'était pas seulement un nationaliste antinationaliste, mais aussi un catholique anticatholique !

<sup>10</sup> James Joyce, *Ulysses*, *op. cit.*, p. 28.

demandé, dans la foulée des soulèvements de Pâques (*Easter Uprisings*) de 1916, à Dublin, pourquoi, lui, l'antinationaliste, couvait ce désir d'une Irlande indépendante, Joyce aurait répondu : « So that I might declare myself its first enemy<sup>11</sup> ». Finalement, ce n'est pas uniquement de la *British History* dont il veut sortir, mais de la *History* tout court<sup>12</sup>.

Il est donc là le célèbre défi que Stephen Dedalus se serait donné : l'Histoire comme cauchemar dont il serait urgent de se réveiller. C'est le défi que Joyce propose au peuple irlandais.

## II

L'œuvre de Joyce est d'un classicisme étonnant. On y constate un respect des trois unités de temps, de lieu et d'action qui aurait fait le bonheur d'un Jean Racine. Ni *Ulysses* ni *Finnigans Wake* ne dépasse les vingt-quatre heures allouées par la règle. En ce qui a trait à l'unité de lieu, le tout d'*Ulysses* se déroule à l'intérieur des murs de Dublin, sorte de cité-État moderne, et finalement dans la seule chambre à coucher de Molly Bloom. C'est cette chambre qui est l'œil du cyclone d'*Ulysses* : les chapitres quatre et dix-huit s'y déroulent, pour l'essentiel. Puis, durant la journée, Leopold y retourne souvent en pensée — ce que fait aussi le lecteur, qui suit, avec Leopold, les déplacements de Blazes Boylan, l'amant de Molly, alors que ce dernier se dirige lentement mais sûrement vers la maison des Bloom, le but ultime de ce Boylan étant bien entendu la chambre à coucher de... Molly. Pour ce qui est de *Finnigans Wake*, la chambre à coucher du couple HCE/ALP (Here

---

<sup>11</sup> Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 399.

<sup>12</sup> On ne confondra pas cette « sortie hors l'histoire » de Joyce avec la « fin de l'histoire » d'un Fukuyama. Chez Fukuyama, la fin de l'histoire se situe dans la suite logique de l'histoire et des luttes, combats, etc., menés à même la *hic et nunc* du monde. La « sortie hors l'histoire » de Joyce a, au contraire, des affinités avec le processus de l'allégorie et le temps messianique de Walter Benjamin. Voir de Walter Benjamin, *L'origine du drame baroque allemand* (1928) et *Sur le concept d'histoire* (1941). Hubert Aquin aura cette même conception allégorique et messianique de l'histoire.

Comes Everybody/Anna Livia Plurabelle), c'est-à-dire du père et de la mère, sert de lieu ou de foyer unique au roman. Qui plus est, le coït HCE/ALP serait en quelque sorte l'unique *action* de ce grand roman de 1939 : tout, depuis les beuveries jusqu'à l'histoire du monde, est vu à travers la lentille de ce coït.

Or l'enfant à naître du coït HCE/ALP (et ce coït, notons-le, a lieu dans la nuit du 21 au 22 mars) verra le jour — faisons le calcul — à la fin de décembre, soit autour du 25 ! Comment, dans ces circonstances, ne pas subir la tentation de donner à cet enfant à naître, une valeur *christique* ?

C'est donc à partir de ce *centre* — l'espace intime, privé des parents —, ou si l'on veut, c'est à partir du rapport conjugal homme/femme, à partir de la *loi* de ce rapport, que, chez Joyce, l'Histoire du monde prend forme et vie. Le *coniunctio* parental est le lieu premier, le centre, le *big bang*, d'où serait issu tout le reste. Car la prétention de *Finnigans Wake* est bien de raconter l'Histoire du monde entier à partir de la perspective de l'Irlande, et plus exactement, depuis le point de vue de la toute petite et relativement minable chambre à coucher du couple HCE/ALP. Le monde se déploie, coule et découle comme un long fleuve, né d'une mer/mère source : « Mother of us all [...] My Lourde ! My Lourde<sup>13</sup> ! »

Et de fait, à regarder de près le texte joycéen, on constate que l'unité de lieu y est encore beaucoup plus serrée qu'à première vue : il ne s'agit pas seulement de la chambre à coucher des parents, mais du sexe de la femme. La naissance d'Issy dans *Finnigans Wake* est décrite comme une sorte d'expulsion depuis un centre rougeoyant : « blushing refluction [...] Yseen here the puncture<sup>14</sup> » — cette « puncture » étant bien sûr le trou, le sexe de la femme.

<sup>13</sup> James Joyce, *Finnigans Wake*, New York, Penguin Books, 1976, 299.3-6. Gardons bien à l'esprit cette citation (car on y reviendra) où ALP (qui est une Molly *rediviva*) se trouve assimilée à la Mère de tous, c'est-à-dire à celle qui, dans l'imaginaire catholique, se serait manifestée à une fillette de quatorze ans, Bernadette Soubirous, à Lourdes, dans le Sud de la France.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 299.17-20.

Or sur cette question du sexe féminin, Joyce a relaté dans une lettre l'émerveillement que lui causait la couleur rouge vif du vagin de sa femme, Nora Barnacle. Dans *Finnigans Wake*, il est question des « rectangles<sup>15</sup> » de la femme, ces « rectangles rouges » qui, dans la suite du texte, suscitent des pensées sur la Rome éternelle : « one has thoughts of that eternal Rome<sup>16</sup> ». Ces citations, tirées de *Finnigans Wake*, sont importantes car elles nous permettent de comprendre pourquoi, dans *Ulysses*, Leopold Bloom sombre dans une longue rêverie à la seule contemplation d'une vulgaire bouteille de bière. Sur l'étiquette, figure le « Rubied triangle » de la Bass Ale Company (le premier brasseur de Dublin, historiquement parlant) et dont la « scarlet appearance<sup>17</sup> » serait particulièrement remarquable (au même titre, donc, que le vagin de Nora !) : « calculated to attract anyone's remark on account of its scarlet appearance<sup>18</sup> ». La rêverie qu'inspire, chez Leopold, cette étiquette vaginale s'étend sur plusieurs pages où le rêveur se trouve comme porté sur des pensées ayant trait à la filiation et au rapport père/fils. Enfin, il a le sentiment capiteux de flotter « over regions of cycles of generations<sup>19</sup> ». Il en va donc de la succession des naissances, de père en fils, à travers les siècles. Le drame douloureux que vit Leopold Bloom se trouve résumé dans cette *sentence* (cela a effectivement l'allure d'une condamnation qui pèse sur lui) : « No son of thy loins is by thee<sup>20</sup> ». Cela fait dix ans, cinq mois et dix-huit jours (comme il est précisé dans le roman) que le couple Poldy/Molly n'a pas fait l'amour. Il ne serait pas exagéré de dire que la filiation est la basse obstinée d'*Ulysses*, Joyce remuant ciel et terre dans la culture européenne pour traiter du mystère de la paternité, cette « legal fiction<sup>21</sup> », comme la qualifie Stephen.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 298.25.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 298.32-33.

<sup>17</sup> *Ulysses*, *op. cit.*, p. 340.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 170.

Cette rêverie (autour de l'étiquette *vaginale* de la bouteille de bière) se déroule au chapitre 14 (« The Oxen of the Sun ») d'*Ulysses*, chapitre qui a lieu dans la maternité de l'hôpital de la rue Holles, à Dublin. Dans ce chapitre, Joyce entreprend l'historique de la langue anglaise, c'est-à-dire qu'il imite les différents style d'anglais à travers les siècles, depuis le *Old Englishe* du Moyen Âge jusqu'à l'anglais de l'époque moderne, *et au-delà*. Or, cet historique rythme le temps de gestation du fœtus dans le ventre de la mère, à raison d'un siècle d'histoire de la langue anglaise par mois de gestation. Que conclure de cette puissante mise en contrepoint de l'histoire de la langue et de l'évolution intra-utérine du fœtus ? Chez l'humain, l'ontogenèse (le développement de l'individu) serait le condensé, le récit en accéléré non pas de la phylogenèse de l'espèce biologique (comme le croyait la science, au XIX<sup>e</sup> siècle), mais *de la phylogenèse de la langue*. Le parallélisme significatif n'est pas de l'ordre « croissance du fœtus/croissance de l'espèce *biologique* », mais « histoire (ou croissance) du fœtus/histoire de la *langue* ». « In woman's womb, est-il dit dans ce chapitre, word is made flesh, but in the spirit of the maker all flesh that passes becomes the word that shall not pass away<sup>22</sup>.

Comme il se doit, ce chapitre (« The Oxen of the Sun ») se termine sur une naissance, la parturiente étant Mina Purefoy (dont le nom suggère qu'elle est de *foi pure* !). Or — et c'est ceci qu'il nous faut remarquer —, cette fin de chapitre est racontée dans un anglais à la limite du compréhensible. Il s'agit d'une sorte de *sur-langue* (ou d'*illustre vulgaire*, pour emprunter l'expression de Dante) où se déchiffrent tout de même (c'est-à-dire malgré le caractère souvent illisible de ce passage) de nombreuses allusions à la naissance du Christ : « Elijah is coming ! Washed in the blood of the Lamb [...] Shout salvation in King Jesus<sup>23</sup> », etc.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 320. Traduisons le sens de cette citation : « Dans le sein de la femme, le Verbe se fait chair, mais dans l'esprit du Créateur toute chair [au départ, strictement *biologique* et donc destinée à mourir] se transforme ou se *transmue* ou encore se transsubstantie en le Verbe qui est éternel ».

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 349.

Mettons les points sur les « i » : l'historique de la langue anglaise aurait donc débouché sur ce que je viens d'appeler une sur-langue, et ce, à l'instant même où l'enfant naît. Nouvelle langue et nouvel enfant se conjuguent ainsi dans un lieu, un *topos* hors histoire. Or n'est-ce pas ce que Stephen Dedalus espérait pouvoir réaliser : « History [...] is a nightmare from which I am trying to awake » ? L'éveil aura donc eu lieu ! Du moins, pour Theodore Purefoy (dont le prénom suggère *l'adorateur de Dieu*), le père du nouveau-né, et que le texte se plaît à nommer « old Glory Allelujurum<sup>24</sup> ». Avec la naissance de cet enfant, on serait (enfin) parvenu à quitter l'Histoire — signifiée ici par l'histoire de la langue anglaise. Le texte de Joyce passe donc à cette manière de sur-langue dont la principale caractéristique est de *ne pas* se situer dans l'axe évolutif attendu ou normal de la langue anglaise. Cette sur-langue n'est pas pour ainsi dire *l'étape suivante* dans l'histoire ou dans le progrès supposé de la langue. Elle est plutôt une manière de transsubstantiation de la langue. Cette sur-langue — ainsi que l'enfant naissant dont la sur-langue serait le doublet — se trouvent en rupture de ban avec la *hic et nunc* de l'histoire. Cette langue et cet enfant sont dans un état de dégagement par rapport à l'histoire, ils sont — langue et enfant — *étrangers à l'histoire*.

### III

Le célèbre monologue de Molly Bloom (bénie entre les femmes joycéennes) se termine sur un « yes », qu'elle prononcera dix-sept fois (une fois pour chaque chapitre) dans les toutes dernières lignes du roman *Ulysses*. Elle sera donc allée plus loin que la Vierge Marie des Évangiles qui ne profère aucun « oui » explicite à l'annonce que lui fait Gabriel. Effectivement, on ne sait rien ou peu de choses des pensées de la Vierge Marie. Les quelque quarante pages du monologue de Molly Bloom seraient-elles là pour combler cette lacune ? Joyce aurait-il voulu faire parler Marie, en

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 334.

long et en large, à bride abattue ? Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, Freud a fait parler des femmes. Après des siècles de silence imposé à la parole des femmes et à tout discours au féminin, voilà que les patientes du Viennois feront entendre (enfin) l'étrange logique — la logique barbare — de l'inconscient. Joyce aurait-il voulu faire de même pour Marie, si peu disert dans les Évangiles ? Quoi qu'il en soit, ce n'est pas un hasard que l'anniversaire de naissance de Molly tombe le 8 septembre, le jour de la Vierge Marie au calendrier chrétien. C'est à Poldy qu'on doit ce précieux renseignement. Il pense acheter une lotion comme cadeau de fête à sa femme : « For her birthday perhaps. Junejulyaugseptember eighth. Nearly three months off<sup>25</sup> ». Que Joyce ait, oui ou non, formé le dessein de faire parler la mère de Dieu, il ne fait pas de doute qu'il ait cherché à établir une sorte d'identité de substance entre Molly et le personnage de la Vierge Marie...

Mais Molly aurait en quelque sorte toujours dit « non » à son mari, du moins depuis dix ans, cinq mois et dix-huit jours, comme on l'a appris tout à l'heure.

Or voici qu'elle dira « oui », enfin : « and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes<sup>26</sup> ».

Dans cette fin de monologue, Molly se remémore une scène d'avant leur mariage. Il ne fait donc aucun doute qu'en lançant ce « Yes » final (capitalisé), c'est à son mari que Molly pense. « Yes » est donc le tout dernier mot du roman *Ulysses* — avec la

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 643-644. Ce sont les toutes dernières paroles que prononce Molly.

promesse ou le désir qu'il comporte d'un rapport conjugal. Mais les choses ne s'arrêtent pas là pour autant, car ce « Yes » ouvre sur *Finnigans Wake*. C'est parce que Molly profère son « Yes » que *Finnigans Wake* peut avoir lieu. Sans le « Yes » final de Molly — qui est pour ainsi dire la Mina Purefoy de Poldy —, l'expérience de *Finnigans Wake* (qui est une expérience de langage, voire de sur-langue) eût été impensable. Il y aurait donc une intime continuité de propos entre les deux romans. *Ulysses* est le roman du jour (l'action se déroulant pour l'essentiel en plein jour), et *Finnigans Wake* est le roman de la nuit (l'action se déroulant, on l'a vu, dans la nuit du 21 au 22 mars 1938). Je me permets de rappeler brièvement, à la manière d'un *stretto*, des éléments déjà évoqués, à savoir : l'ultime roman de Joyce ne comporte en quelque sorte qu'une seule action, soit le coït du couple HCE/ALP raconté dans ce que Joyce a lui-même appelé son « night language » (qui est la sur-langue ou encore l'illustre vulgaire de Joyce). C'est à ce coït que Molly consent. Or cette aventure inouïe de *Finnigans Wake* est celle par laquelle Joyce ouvre large les vannes de la langue anglaise, permettant aux différentes langues européennes (mais pas exclusivement européennes) d'inonder, voire d'envahir les terres du *King's English*. (Ainsi l'Europe s'introduit-elle de force dans le *British Imperium*.) D'où *Finnigans Wake* comme le seul texte — depuis *La divine comédie* de Dante, pourrait-on dire — à avoir été *délibérément* écrit en illustre vulgaire, langue étrangère par excellence... Enfin, d'un roman à l'autre (d'*Ulysses* à *Finnigans Wake*), l'étranger Poldy (en tant que nouveau Theodore Purefoy) s'est transmué en HCE (Here Comes Everybody), et Molly en ALP (Anna Livia Plurabelle). De ce coït HCE/ALP va naître, autour du 25 décembre, l'enfant Issy. (Fin du *stretto*.)

Vus sous cet angle, *Ulysses/Finnigans Wake* forment un tandem, qui constitue en quelque sorte une reprise de l'*Annonciation* du Tintoret (1587), mais sous forme de diptyque<sup>27</sup>. Les deux panneaux

<sup>27</sup> Joyce ne parle pas de cette toile en particulier, ni du Tintoret. La référence est donc à l'*Annonciation* comme thème.

de ce diptyque se trouvent soudés ou reliés par le « Yes » de Molly, un peu comme l'Ancien et le Nouveau Testament sont reliés par l'acquiescement (tacite) de la Marie des Évangiles. *Finnigans Wake* ne serait qu'un simple épilogue de quelque 628 pages à *Ulysses*, ou, si l'on veut, c'est la réalisation de l'engagement (messianique) signifié par le « Yes » de Molly.

Ainsi l'étranger Poldy, de souche *Mitteleuropa*, pénétrera-t-il cette icône de l'Irlande et de Dublin qu'est Molly. De cette union étranger/Molly naîtra l'instance salvatrice, hors histoire du peuple d'Irlande. J'ai parlé d'ironie au tout début du présent texte. Or il y a ici une ironie qu'il serait tout aussi important de saisir, parce qu'elle relève de la question de la *Home Rule*. La *Home Rule* est l'idéologème clé de la politique et de l'histoire de l'Irlande moderne (fin du XIX<sup>e</sup> siècle, début du XX<sup>e</sup> siècle). L'appellation renvoie tout particulièrement au parti politique (*Home Rule Party*) qu'avait dirigé Charles Parnell (1846-1891) et dont l'objectif premier était la création d'un Parlement irlandais, responsable de la politique intérieure. Mais cet idéologème va subir un déplacement significatif, sous la plume de Joyce. Celui-ci va faire subir à l'expression *Home Rule* un véritable déroutage, un détournement de sens, dont l'effet est *d'inverser la perspective* (c'est cela, l'ironie) sur la lutte historique opposant l'Irlande à la Grande-Bretagne. Commençons par cet énoncé qu'on retrouve dans *Ulysses*: « Homerule sun rising up in the northwest<sup>28</sup> ». Depuis quand le soleil se lève-t-il dans la partie nord-ouest du ciel ? C'est qu'il n'est pas du tout question de soleil (« sun ») mais de « son » (fils), le jeu de mots « sun/son » étant une constante à travers le roman : « All are washed in the blood of the sun<sup>29</sup> ». Si bien que l'énoncé de départ est susceptible d'une lecture à peu près comme suit : Le Fils se lèvera [il naîtra] dans la partie nord-ouest de la ville de Dublin. Or... c'est là où se trouve, au 7 Eccles Street, la demeure des Bloom.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 521.

Traduction : Dans la maison de Leopold et Molly Bloom (ces nouveaux Theodore et Mina Purefoy), naîtra le Verbe chrétien salvateur de la nation irlandaise. Reste à préciser davantage la nature ironique de ce que Joyce a mis en œuvre, ici, et qu'il a pour ainsi dire lancé au cœur de la lutte historique de l'Irlande contre le *British Imperium*. Chez Joyce, la portée de l'idéologue *Home Rule* se trouve sciemment inversée. Ce qui caractérise *Ulysses* et *Finnigans Wake*, c'est qu'il s'agit à proprement parler de romans *domestiques*, ayant la famille ou plus exactement la *logique* familiale pour objet. Ou si l'on préfère, il s'agit de récits *économiques*, mais au sens du mot grec, *oikonomia* : loi (*nomos*) de la maison (*oikos*). C'est en ce sens (ironique) que l'on peut dire des deux grands romans de Joyce qu'ils ont pour thème la *Home Rule*, c'est-à-dire la loi du domicile conjugal des Bloom/Purefoy.

Est-ce à dire que, pour Joyce, une nation ne peut se donner pour accomplie que si les familles qui la peuplent vivent heureuses, refermées sur elles-mêmes, à l'abri de tous les Blazes Boylan de ce monde ? Joyce et l'idéologie de la *white picket fence* ? Joyce et l'idéologie *langue/famille/patrie* ? Bien sûr que non ! C'est même l'exact contraire. Ce qui se déploie dans le texte de Joyce, c'est l'Annonciation comme mythe recteur de la nation : tout comme la femme doit (en vertu de l'interdit de l'inceste) laisser l'étranger pénétrer en elle, ainsi la nation doit-elle laisser le *barbare* pénétrer en ses murs. La *Home Rule* telle que thématisée par Joyce est tout le contraire du *Sinn Fein* qui signifie *we ourselves* (nous, nous-mêmes). Pour Joyce, la vraie *Home Rule*, c'est la *Rule* de l'étranger, structure tout à fait incompréhensible pour le citoyen cyclopéen d'*Ulysses*<sup>30</sup>. En ce sens, la famille serait

---

<sup>30</sup> Il s'agit du *citizen* (c'est ainsi qu'on le désigne, au chapitre 12, « The Cyclops », d'*Ulysses*). Ce *citizen* est un nationaliste à l'esprit étroit, qui est borgne, idéologiquement parlant : il n'a qu'un œil (comme le Cyclope). Il n'est pas doué d'une vision stéréoscopique, comme l'est Poldy, celui-ci étant capable de voir et de saisir les deux côtés de la médaille dans toute discussion avec autrui. Le *citizen* est un fanatique, alors que Poldy est l'homme tolérant.

le modèle structural de la nation<sup>31</sup>. Comprenons bien : il ne s'agit pas de l'idéologie de l'accueil communautarien, qui est d'intégrer l'étranger à la nation. C'est le contraire : c'est à la nation de s'intégrer à l'étranger.

Ce qui fait que les romans de Joyce se trouvent fondés dans une intuition qui va totalement à l'encontre du sens commun — il s'agit d'une intuition antiaristotélicienne et antilibérale —, voulant que *la sphère privée (familiale) soit le cœur même de la place publique*. C'est ainsi que Joyce se trouve à retourner comme un gant le principe nodal de la pensée politique anglo-saxonne de la séparation privé/public. En vertu de cette pensée issue de la *British Enlightenment*, le rapport homme/femme et la naissance d'un enfant issu de ce rapport, pour significatifs qu'ils puissent être, ne seraient en fin de compte que des épiphénomènes : ils ne seraient pour rien ou pour relativement peu dans la *constitution* de la *res publica*. Joyce milite pour le contraire : pour lui, c'est le rapport homme/femme (et la conséquence charnelle de ce rapport : *l'enfant/la langue hors histoire*) qui est le véritable cœur (*constitutif*) de la chose du politique.

Donc, pour Joyce, le véritable *lieu* de résistance est en fait non pas un lieu, mais un *moment* de résistance : il s'agit du coït amoureux (« yes I said yes I will Yes ») homme/femme — à ne pas confondre avec la *baise* du libertin (à laquelle se livrent Molly et son amant Blazes Boylan). La baise du libertin peut bien être source de plaisir : cela meuble de façon agréable, mais sans plus, ce que Benjamin appelle « le temps vide et homogène de

---

<sup>31</sup> Dans *Les deux gouvernements : la famille et la Cité* (Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 16), Geneviève Fraisse avance l'idée que Rousseau serait subversif du fait de faire disparaître toute forme d'analogie entre famille et État — ce qui est, selon moi, exactement ce que fait Joyce : celui-ci supprime toute analogie qui pourrait subsister entre l'État ou la nation et une conception qu'on pourrait qualifier de *whig américaine* de la famille, qui est une conception de type paternaliste ou *white picket fence*. Étant suspendue au « Yes » de la femme, au « Yes » de Molly, la famille, chez Joyce, n'a rien de paternaliste.

l'histoire ». Ainsi la baise du libertin ne saura-t-elle jamais être porteuse d'une sur-langue, ladite sur-langue (et les œuvres d'art qui l'incarnent) étant ce qui est seul capable de montrer (par exemple, à un peuple) la voie de sortie de l'Histoire.

## Épilogue

On pourrait lire tout ce qui précède en gardant à l'esprit le parcours d'Hubert Aquin, grand lecteur de Joyce. Aquin a voulu faire, pour le Québec, ce que Joyce a voulu faire — et qu'il a réalisé — pour l'Irlande. Aquin était un nationaliste antinationaliste, au même titre que Joyce. C'est-à-dire que, pour Aquin, le mot « nation » reste encore tout imprégné de son sens étymologique de « naissance ». Le peuple québécois est vu par Aquin comme étant doté d'une mission. Et justement, dans sa vision d'un Québec indépendant, Aquin va renouer (suivant un processus allégorique tel que décrit par Walter Benjamin) avec le projet historico-messianique de peuple élu que le Québec a connu et vécu à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>32</sup>. Puis, Joyce, on l'a vu, a choisi d'inonder l'Irlande *britannique* d'éléments culturels européens, étrangers (Joyce refuse de se donner, pour point de départ, l'authenticité irlandaise). Aquin déploiera exactement la même stratégie, en introduisant (de force, si l'on veut), un ensemble de références culturelles européennes *dans* l'identité québécoise (question de faire éclater celle-ci). Au Québec, on endort le peuple à coup de *Tout le monde en parle*, de *Combats des livres* et de projets de société tous plus rationnels les uns que les autres. Et pour s'assurer que le sommeil ne soit pas perturbé, on se plaît, sur toutes les tribunes radiophoniques et

---

<sup>32</sup> Il faut relire l'excellent ouvrage de Réjean Beaudoin, *Naissance d'une littérature. Essai sur le messianisme et les débuts de la littérature canadienne-française (1850-1890)*, Montréal, Boréal, 1989. Beaudoin ne parle pas d'Hubert Aquin dans son étude, mais il suffit d'être attentif pour glaner les rebuts et fragments (Walter Benjamin) qu'Hubert Aquin est allé chercher dans le passé catholique de la nation, pour leur donner une portée allégorique. Soyons clair : Aquin n'endosse pas les discours de bénitier des Casgrain, Taché, Rouxel, Rameau, propres au XIX<sup>e</sup> siècle canadien-français. Au contraire, Aquin cherche à extraire, de cette ancienne idéologie, des bribes (rebut, fragments), pour les réinscrire *dans* la modernité québécoise.

télévisuelles, à se déclarer collectivement *revenu des vieilleseries* du passé. Or Aquin a voulu réveiller ce Québec qui somnole, l'éveiller pour qu'il sorte de son Histoire — et de l'Histoire tout court —, et ce, avec le projet d'une langue messianique. Il faut relire la fin du roman *Neige Noire* (1974), avec ce coït Linda/Eva qui se poursuit sur fond de sur-langue (il s'agit de la langue artificielle, *caligarisée* que parlent les protagonistes Linda et Eva).

On pourra aussi lire à la fois Joyce et Aquin — ces romanciers de taille — dans un rapport critique avec les nombreux ouvrages, par ailleurs excellents, qui ont été publiés ces dernières années, sur les Patriotes de 1837-1838. Je pense, par exemple, à Louis-Georges Harvey<sup>33</sup> qui fait passer le républicanisme des Patriotes par le goulot étroit des *Lumières américaines* — ce qui a pour effet de l'étrangler. Aquin fait passer le républicanisme (en général) par le messianisme canadien-français du XIX<sup>e</sup> siècle. Harvey a raison sur le plan des faits, Aquin a raison sur le plan de la vérité. Lire Jean-Charles Harvey est un exercice salutaire justement pour connaître l'histoire, au sens *disciplinaire* de ce mot. Pour utiliser la distinction que Walter Benjamin établit entre la position du commentateur et la position du critique, on pourrait dire qu'Harvey entretient un rapport de commentateur strict (et droit dans ses bottes) avec l'histoire. Au contraire de cela, le rapport que les œuvres d'Hubert Aquin cultivent avec l'histoire est un rapport de « critique [qui] cherche la teneur de vérité<sup>34</sup> » propre à l'histoire (ultimement pour montrer la voie permettant de quitter le cauchemar de l'Histoire). Il y a eu, tout récemment, dans les médias québécois, un rappel à l'ordre lancé aux romanciers par une historienne<sup>35</sup>. Les romanciers y étaient sommés non pas (on

---

<sup>33</sup> Louis-Georges Harvey, *Le printemps de l'Amérique française. Américanité, anti-colonialisme et républicanisme dans le discours politique québécois (1805-1837)*, Montréal, Boréal, 2005, p. 304.

<sup>34</sup> Walter Benjamin, « Les affinités électives de Goethe », *Œuvre I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 274.

<sup>35</sup> Voir « Romans historiques — l'histoire n'est pas une appellation contrôlée » de Micheline Dumont, *Le Devoir*, page « Idées », 11 et 12 mars 2006.

peut en être sûr !) de quitter l'histoire, mais de se soumettre à l'histoire comme discipline et donc de se soumettre à « comment les choses se sont réellement passées », pour reprendre, ici, Leopold Ranke, historien allemand du XIX<sup>e</sup> siècle. Aussi bien dire qu'on veut interdire aux romanciers le droit de *penser* (allégoriquement) l'histoire, pour la faire travailler au sein de la collectivité. Or c'est précisément ce que fait l'œuvre de Joyce pour l'Irlande et ce que fait l'œuvre d'Aquin pour le Québec : ce sont des œuvres qui *pensent* et qui *font travailler* l'histoire au sein de ces deux collectivités respectives, le but ultime étant justement de s'affranchir du cauchemar de l'Histoire.