

## **Ulysses ou personne**

par Thierry Hentsch

**L'***Ulysses* de Joyce s'ouvre sur le large au sommet d'une tour en un moment d'élévation tout ce qu'il y a de plus païen :

Majestueux et dodu, Buck Mulligan déboucha de l'escalier porteur d'un bol de mousse où reposaient en croix miroir et rasoir. Une robe de chambre jaune, dénouée, flottait légèrement derrière lui dans la douceur de l'air matinal. Il éleva le bol et entonna :

— Introibo ad altare Dei.

S'arrêtant, scrutant l'ombre des marches en colimaçon, il lança grossièrement :

— Montez, Kinch<sup>1</sup>. Montez, épouvantable jésuite.

D'un pas solennel il gravit la plate-forme de tir. Saluant la tour, la campagne environnante et les montagnes à leur éveil, il les bénit gravement par trois fois. Puis, apercevant Stephen Dedalus, il s'inclina dans sa direction et traça de rapides croix dans l'air en gargouillant de la gorge et en hochant de la tête. (I, 9 / I<sup>2</sup>)

Buck Mulligan, apprenti du scalpel, accueille Stephen Dedalus, artiste de la plume, en raillant gaiement l'absurdité de son patronyme grec, qui n'a rien à envier, ajoute-t-il, à

---

<sup>1</sup> Kinch est le surnom que Mulligan donne parfois à son ami Stephen Dedalus.

<sup>2</sup> Le premier chiffre renvoie à la pagination de la traduction française, James Joyce, *Ulysse*, traduction d'Auguste Morel revue par Valéry Larbaud, Stuart Gilbert et l'auteur, Paris, Gallimard, 1957, Folio I et II, 1972. Le second chiffre, en italique, renvoie à l'original anglais, James Joyce, *Ulysses*, Great Britain, The Bodley Head, 1960, With an introduction by Declan Kiberd, Penguin Books, 1992. Une nouvelle traduction française est parue en 2004 chez Gallimard sous la direction de Jacques Aubert. Chaque traduction a ses défauts et ses mérites. Les passages cités ici s'inspirent de la première traduction française, que je prends la liberté de modifier en fonction de ma lecture de l'original anglais.

---

celle de son prénom à lui, Malachie. Manière, sans doute, de tourner en ridicule la double référence, grecque et juive, dont aiment à se réclamer les érudits, et de plaisanter du même coup sur les dangers du dédale qui s'annonce. Mulligan sermonne sans ménagement son ami pour avoir refusé le geste simple que lui demandait sa mère dans son dernier souffle, s'agenouiller à son chevet. C'est, selon lui, accorder trop d'importance à la mort, qu'il faut laisser à sa dérisoire trivialité. Il s'y connaît en cadavres et en dissections. La vie s'offre, vaste comme la mer, morveuse comme l'infâme tire-jus qu'il vient de soutirer à Stephen pour essuyer la mousse de son rasoir. « Lâche les tristes ruminations », *Give up the moody brooding* (I, 18 / 9), lui enjoint Mulligan. À eux deux, s'ils s'y mettaient, ils helléniseraient l'Irlande.

Resté seul au sommet de la tour – comme Nerval sur sa tour abolie – Stephen remue des bribes de la vie et de la mort de sa mère. Non, il ne remâchera plus « l'amer mystère de l'amour ». Non, je ne plierai pas sous le regard spectral de ses yeux vitreux, je ne serai pas Hamlet.

*Her eyes on me to strike me down.*

[...]

Vampire ! Mâcheuse de cadavre !

Non, mère. Laisse-moi être et laisse-moi vivre. (I, 19 / 11)

Il a eu raison de ne pas plier le genoux, et ce traître de Mulligan tort de lui faire remontrance de sa résistance, tort de croire qu'on puisse embrasser la mer, la vie, qu'on puisse congédier la mort, cette banale emmerdeuse, et se soumettre au rituel qui la consacre, solennelle, impérieuse. Et de descendre rejoindre Mulligan et Haines, un Saxon de passage, pour mordre dans le gras des choses, pour boire le thé fort et lacté du matin.

Ainsi commence le célèbre roman de Joyce. Par la cruelle, la belle, l'ironique morsure matinale de la vie, avec le sel marin de cette jeune matinée sur la baie de Dublin. Où, plus tard, après avoir fait classe et instruit ses élèves aux aléas de

l'histoire, Stephen suit sur la grève la chaîne débridée de ses associations. Pensée vagabonde ramassant tout ce qui traîne sous le regard. « Inéluctable modalité du visible », pense Stephen. Épave d'une chaussure échouée dans le sable, présence de la mer vert morve, bleu argent, solidité et fluidité des choses visibles aux limites du diaphane et de l'opaque, craquement des coquilles brisées sous ses pas. À ces fragments se mêlent souvenirs, images dispersées de la mémoire, dont le chaos grandissant, semblable aux errances de ce chien qu'il regarde zigzaguer à marée basse, le conduit solitaire à l'invocation de la douce caresse d'une femme prenante :

Touchez-moi. Doux yeux. Douce, douce, douce main. Je suis ici solitaire. O caresse-moi sans attendre, maintenant. Quel est ce mot que tous les hommes savent ? Je suis ici tranquille et seul. Triste aussi. Touche, touche-moi. (I, 73-74 / 61)

La marée monte, il la regarde déborder de toutes parts, investir les creux. Il ne broiera plus du noir (*And no more turn aside and brood*, chante le refrain) en dépit des choses noires à broyer, en dépit des algues que le mouvement des eaux tour à tour aplatit et déploie. Ne trouve plus son mouchoir, a dû le laisser où Mulligan l'a jeté. Ni vu ni connu racle sur la roche le morceau de morve durcie décroché de sa narine.

L'appétit rêveur de Stephen, figure dublinoise de l'aventureux Télémaque, fils que la mort, croit-il, a libéré de sa matrice, se nourrit de la bigarrure déroutante du monde. Nous voilà dûment avertis : le fruit ne tombera pas tout cuit dans la besace du lecteur. La pensée suit une pente rocailleuse et emprunte des détours escarpés. Vivre est une tristesse, vivre est une joie qui se paie. L'odyssée ne sera pas facile. Chez Homère, on se plait aux peines d'Ulysse, chez Joyce on peine aux plaisirs de Bloom. La difficulté, comme la mer vineuse, sournoise, est fertile en rebondissements, fertile en découvertes. Fin de la première partie (ou du livre I). Le personnage éponyme peut faire son entrée.

---

Avec l'entrée en scène de l'homérique M. Léopold Bloom, Poldy pour les intimes, la journée repart de plus belle. Petit déjeuner et précieuses minutes gastronomiques. La vie quotidienne, moins jeune que tout à l'heure, gagne en minutie. L'appétence intempestive du héros pour les rognons de mouton grillés le dirige vers un succédané :

Eufs et jambon, non. Pas de bons œufs par cette sécheresse. Nécessitent de la pure eau fraîche. Jeudi : pas un bon jour non plus pour un rognon de mouton chez Buckley's. Frit dans le beurre, une pincée de poivre. Plutôt un rognon de porc chez Dlugacz's. Pendant que la bouilloire chauffe. (I, 83 / 66)

Un aller et retour de huit pages chez le charcutier du coin, où s'enchaînent les petits riens : le grognement ensommeillé de Molly, sa femme, qui ne veut rien de spécial, le passe-partout qu'il renonce à remonter chercher dans son autre pantalon, histoire de ne pas la réveiller – porte prudemment tirée sans faire jouer le verrou –, la perspective d'un jour chaud dans l'ensoleillement du matin, un salut à M. O'Rourke, suivi d'un calcul mental sur les irrégularités qui permettent aux mastroquets de s'enrichir en moins de deux, la croupe de la bonne des voisins dont la vigueur lui donne des idées hélas sans lendemain, mais qui risque surtout pour le moment, oscillant devant le comptoir à charcuterie, de faire obstacle à l'acquisition de l'unique rognon disponible que Bloom regarde suinter avec inquiétude et qu'il finit par empocher avec soulagement emballé et glanduleux pour trois sous bien comptés, avec en prime un dépliant sur les possibilités d'investir en Palestine, très peu pour moi, suivi d'un bref détour par l'histoire immémoriale d'un peuple vagabond échoué aux rives d'une mer morte. Du courrier dans le vestibule, une explication sur le sens du mot métempsychose dans la moite odeur du lit conjugal, tandis que monte de la cuisine le fumet vengeur du rognon en train de cramer. Sauvé de justesse, le rognon accompagne morse après morse la lecture d'une lettre de sa fille, courte page lue et relue dans la joie résignée d'un père vaguement inquiet pour sa vertu,

avant que, confortablement calé sur le trône, il emploie à se soulager une attention aussi scrupuleuse que celle qui a présidé à son petit déjeuner. Et puis, c'est vrai, il y a cet enterrement. À quelle heure, au juste ? « Pauvre Dignam ! » (I, 103 / 85). Fin des préliminaires, le voyage commence.

Longue journée, longue errance en habit de deuil – fichues funérailles ! – dans le mouchoir de poche dublinois. Dans sa déambulation, Bloom se heurte à un bavard insipide qui se met inévitablement à évoquer le sort affreux de ce pauvre Dignam, et qui l'empêche de se régaler tranquillement d'une belle silhouette d'amazone en train d'embarquer dans un cabriolet. Raté le meilleur moment, masqué par le passage d'un tram. Un peu plus tard Bloom entre avec circonspection dans le bureau de poste quérir sous un nom d'emprunt (fausse carte de visite cachée dans son chapeau) une lettre inespérée de Martha, sa (future ?) maîtresse, qu'il prend soin de lire à l'abri de tout regard. L'odeur fraîche et sacrée de la vieille pierre l'attire dans une église, propice aux rancarts galants – si seulement elle pouvait se glisser là maintenant près de lui – où se célèbre quelque office piètrement achalandé. Rituel eucharistique, pain pour les vilains, vin pour le prêtre. Bien pensé : pas de risque d'attirer les poivrots. L'officiant passe devant les fidèles avec les hosties détrempées :

Regarde-les. Là, je parie que ça les rend heureux. Sucette. Vrai de vrai. J'y suis, pain des anges, ça s'appelle. Il y a une grande idée là-dedans, sentir que le royaume de Dieu, en quelque sorte, est en vous. (I, 119 / 99)

Domage, pas de musique. Molly si bonne dans le *Stabat Mater* de Rossini. « La douzième messe de Mozart, son *Gloria*. Ces vieux papes s'y entendaient en musique, en art, en statues et peintures de toutes sortes. » (I, 120-1 / 101) Passage chez le pharmacien, une lotion pour Molly, *Peau d'Espagne*. Toutes ces odeurs. Curatives, rien qu'à les sentir. Comme de sonner chez le dentiste. Choix d'un savon citronné. Il irait bien se faire dégraisser et masser au hammam.

---

Mieux encore, par une jolie fille. J'y pense, et comment ! Oui. Le faire dans le bain. Drôle d'envie à moi. De l'eau dans de l'eau. Joindre l'utile à l'agréable. Pas le temps pour un massage, dommage. Sensation de fraîcheur pour toute la journée. Avec ces funérailles plutôt sombres en perspective. (I, 125 / 105)

Rafraîchi par son bain, Bloom prend part au cortège funèbre en voiture hippomobile flanqué de trois autres compères, dont Dedalus père. Le convoi croise cahin-caha les vivants et les morts. Bloom signale le passage de Stephen dans la rue à son géniteur, qui vitupère aussitôt contre cette canaille de Mulligan, désastreuse fréquentation. « Tout plein de son fils. Il a raison. Quelque chose à transmettre. » (I, 130 / 110) Bloom rêve, nostalgique, au fils, mort tout petit, qu'il aurait accompagné dans l'existence. Aperçu de la silhouette furtive de Blazes Boylan, dont on devine bientôt qu'il est l'amant de Molly. Bloom y pensait justement — qu'est-ce qu'elle peut bien lui trouver ? Cercueil d'enfant dans la même direction, corbillards en sens inverse, de retour du cimetière. On passe près de chez lui, ne jamais surprendre une femme à sa toilette, vaste bâtisse hospitalière pour les cas désespérés, antichambre de la mort. Pause. Des bovins en route pour l'abattoir barrent le chemin. Ce brave Dignam, parti si brusquement, toute une famille derrière lui. Le bon M. Power oriente la discussion sur l'indignité du suicide, sans se douter que le père de Bloom s'est donné la mort en avalant du poison. Il faudrait un tram pour les morts, de la ville au cimetière, où l'on finit par arriver malgré les encombrements. Au cimetière on finit toujours par arriver. Drôle de métier que de bénir les cadavres à journée longue, drôle d'honneur que de présider à l'intendance des morts. La cérémonie funèbre éculée qui accompagne le défunt à son dernier repos (tu parles !) plonge Bloom dans une longue valse méditative sur le naître, le mourir, le pourrir : du cordon ombilical aux cordons du poêle en somme, avec prolongation souterraine dans les micro-organismes. Prolongation de quoi, au juste ? Bloom retrouve le goût de la vie à la sortie du cimetière en faisant remarquer à l'un de ces messieurs que son chapeau

souffre d'une cabosse réparable. Un redressement s'impose. La sécheresse du remerciement incite le bienfaiteur à prendre distance du destinataire de sa bonne action. Il sera magnanime : « *How grand we are this morning.* » (I, 170 / 147)

Suit une série d'instantanés, sketches, tableaux de la vie dublinoise, tramways, roulements de barils de bière et rotatives d'imprimerie, où l'on trouve notamment Bloom en plein exercice de son métier : rabatteur d'annonces de journaux. Annonces sans lesquelles les journaux, justement, ne seraient pas irrigués, ne vivraient tout simplement pas, non seulement financièrement, mais de cette vraie vie qu'elles charrient : morceaux de désirs, de projets, d'échanges insérés, coupures, à l'instar de celles que Bloom propose à ses clients, et dont la narration elle-même, fragmentée, emprunte la forme. On se croirait dans un film de Renoir (a-t-il lu Joyce ?)<sup>3</sup>, avec ses coupes rapides et ses séquences endiablées, comme prises sur le vif. Moments d'existences cousus dans un patchwork en perpétuelle recomposition, le récit se fait, se défait, se refait au rythme d'une écriture cinématique. Cette écriture a le mouvement pour principe. Aucune autre ne saisit mieux le vif des choses. Rare, du moins, l'écriture qui y réussit avec une telle verve, une telle truculence.

Gesticulation de Myles Crawford, directeur de l'*Evening Telegraph*, sur ce qu'était le journalisme, le vrai, en son temps. Rires et blagues de tout acabit, dans le va-et-vient des affaires quotidiennes, les joyeux compères, sur une motion de Stephen, votent pour un tour chez Mooney's, pub ou taverne

---

<sup>3</sup> Je fais ici plus précisément allusion au *Crime de Monsieur Lange*, film tourné par Jean Renoir en 1935, dont l'action se déroule à Paris dans une imprimerie du Marais, série de scènes endiablées qui donnent toutes l'impression d'avoir été prises sur le vif. On retrouve cette même spontanéité, à un degré de maîtrise encore supérieur, dans *La règle du jeu*, tourné en 1939 par le même Renoir. Il y a d'ailleurs une parenté évidente entre la manière de filmer du fils et la manière de peindre du père, Auguste Renoir, visible par exemple dans le célèbre tableau du *Moulin de la Galette* (1876).

---

non loin. Crawford envoie pâtre Bloom qui le croise dans la rue de retour avec une promesse d'annonce, à la condition d'un entrefilet en faveur de l'annonceur.

Il peut baiser mon royal cul irlandais, tonitrua Myles Crawford pardessus son épaule. N'importe quand, dites-lui.

Tandis que Bloom pesait le pour et le contre, à peu près décidé à sourire, le directeur s'éloigna d'un pas saccadé. (I, 212 / 186).

Seul à nouveau, Bloom reprend son errance et ses réflexions. Vie, mort, naissance, au gré des images et des rencontres, font retour augmentées des douleurs de l'accouchement – la pauvre Mme Purefoy depuis trois jours en couches n'en peut plus. Incroyable qu'on n'ait encore rien trouvé pour soulager cette délivrance. La faim commence à le tenailler, malgré ce qu'il en coûte de boucheries, meurtres et charcutages à viander et à se bourrer l'estomac. Sans parler des huîtres, tiens, poubelles de la mer dont personne ne voudrait si elles n'étaient hors de prix. Restaurant. Des hommes, rien que des hommes, bâfrant et déglutissant comme s'il y allait de leur survie, dans l'odeur fadasse des légumes surcuits et de la sciure de bière, Bloom bat en retraite. Va se refaire une santé non loin dans un pub moins glauque avec un verre de bourgogne et un sandwich au gorgonzola. La caresse ensoleillée du vin le renvoie à un moelleux après-midi d'amour dans la bruyère, pleines lèvres juteuses et seins gonflés sous la blouse entrouverte.

Laissant provisoirement Bloom sur les marches du musée où Mulligan dira l'avoir vu plongé dans l'admiration du clivage médian de Vénus callipyge, le narrateur (mais qui est-ce ?) se glisse dans un autre sanctuaire, un autre lieu de collection, la bibliothèque. Stephen, pérorant, y orchestre une discussion enchevêtrée, pimentée par l'arrivée de Mulligan, sur l'art, la littérature, la trinité, la paternité et la filiation, dont Shakespeare et Hamlet, revenant en leitmotiv, constituent le pivot. Shakespeare est-il lui-même ? Est-il lui-même Hamlet et son fantôme de père ? Est-il le père de tous ses personnages et, tout aussi bien, tous ses personnages, dont

les plus tordus sortent tout droit de son histoire familiale ? Derrière l'ironie de ces débats académiques, Stephen laisse poindre une esthétique qui pourrait bien être celle d'*Ulysses* même :

Comme nous, ou mère Dana, dit Stephen, tissons et dé tissons nos corps, jour après jour, dans le va-et-vient de leurs molécules, ainsi l'artiste tisse et dé tisse son image [comme Pénélope sa tapisserie]. Et comme l'envie qui orne mon sein droit est là où elle était quand je suis né, bien que tout mon corps ait été maintes fois tissé et retissé de neuf, ainsi à travers le spectre du père tourmenté l'image du fils non vivant regarde. Dans l'intense instant de la création, quand l'esprit, dit Shelley, est une braise mourante, ce que j'étais est ce que je suis et ce qu'en puissance il peut m'advenir d'être. Ainsi dans l'avenir, sœur du passé, peut-être me verrai-je tel que je suis assis ici maintenant mais par réflexion de ce qu'alors je serai. (I, 280-281 / 249)

La consubstantialité n'apparaît plus simplement comme le délire de la théologie chrétienne, si délirante celle-ci puisse être par ailleurs, mais comme la manière peut-être la plus profonde, à travers la question de la transmission paternelle, d'interroger la continuité. Que continue-t-on de soi en soi-même ? La question accompagne et éclaire le mystère de la filiation, dont la consubstantialité serait alors l'expression à la fois la plus accomplie et la plus énigmatique. À tout le moins l'énigme de la paternité, affirme Stephen, serait le vrai mystère fondateur du christianisme :

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 de l'Europe, est fondée l'Église, fondée inébranlablement, parce que fondée, comme le monde, macro- et microcosme, sur le vide. Sur l'incertitude, sur l'improbabilité. Amor matris, génitif subjectif et objectif, est sans doute la seule chose vraie de la vie. La paternité sans doute une fiction légale. Y a-t-il père de quelque fils que ce fils devrait aimer ou père qui devrait aimer quelque fils ? (I, 299 / 267)

Apprenant de Mulligan l'exploit oratoire qu'il a manqué, Haines le Saxon en conclura simplement que « Shakespeare offre un terrain giboyeux aux esprits qui ont perdu

---

l'équilibre » (I, 357 / 320). Un direct du droit à ceux qui seraient tentés de prendre la théorie théologico-littéraire au sérieux.

Nouvelle suite de tableaux, d'instantanés, croqués sur le vif. Morceaux de journées glanés ici et là chez divers personnages, toujours plus nombreux, dont les éléments, les moments se croisent à un rythme de plus en plus saccadé. Puzzle dont les pièces hâtivement juxtaposées sans coller les unes aux autres finissent tout de même par faire un paysage. Sur la toile de ce paysage se déroule une longue partition à multiples voix. Passage de la peinture à la musique, des taches aux lignes mélodiques, ou pour rester dans le langage pictural, du fauvisme au cubisme. Tentative, après avoir placé les personnages et leurs clichés côte à côte, de les montrer ensemble sous toutes leurs faces. Contrepoint, fugue, reprises incessantes des conversations, des thèmes, des déambulations, où l'on voit Bloom réapparaître ici et là, feuilletant des livres, s'installant au café, pris comme une mouche à mélasse à ses appétits, tandis que Boylan, « bouillant d'impatience » et chaussé de beurre frais, galope sans fin vers une belle dont il n'est plus possible d'ignorer qu'elle n'est autre que la fleur de Bloom, Molly, alias Pénélope, en personne.

Migration, en plein après-midi, vers une taverne qui tient de l'ancre cyclopéenne, chez Barney Kiernan, où, tel Polyphème, un géant poilu et musclé qu'on appelle le Citoyen fait la loi avec son mastodonte de chien. Un narrateur sans nom (on ne saura jamais qui est ce *je* qui raconte) s'y radine en compagnie d'un Joe, et ces piliers de pub se mettent à passer le monde à la casserole. Chacun y va de sa tirade, les marchés, la situation internationale, le patriotisme irlandais, la cupidité des bourreaux qui pour cinq guinées enverraient dinguer leur père au bout d'une corde, considération qui débouche sur l'érection sexuelle des pendus, dont Bloom, pédant, explique à un auditoire qui n'en a cure l'exacte

physiologie. Sur fond de trivialités de gargote s'élèvent ici et là des morceaux de bravoure épique, allégorique et magique; il se déploie des inaugurations et des pompes auxquelles prend part tout un gotha dûment recensé, dont la nomenclature vaut à elle seule des ronds de chapeau. Une communication tantrique avec le pauvre Dignam – toujours lui – permet d'apprendre que les résidents du pralaya jouissent de la fine pointe du confort moderne, « talaphana, alavatar, hatakalda, wataklasat ». Le fraîchement trépassé, s'adressant aux vivants, exhorte « tous ceux qui sont encore sur le mauvais côté de Maya à confesser le vrai chemin car il était rapporté dans les cercles dévaniques que Mars et Jupiter s'apprêtaient à faire du vilain à l'angle oriental où le Bélier est maître » (I 434 / 389).

Ce chapitre est sans doute le plus politique d'*Ulysses*. Entre ses divers épisodes et acabits se faufile quelque chose comme le ressentiment contre ce que l'Irlande a subi du dehors. Dehors auquel Bloom se trouve insidieusement associé. Bloom, vu de l'extérieur – vu par les autres et hors de leur repaire – rôdant à l'entrée de l'ancre, apparaît suspect et encombrant, et son admission dans le cercle des buveurs, lui qui refuse de boire et se contente de mâchonner un méchant cigare, ne va pas sans équivoque. Dans l'esprit du Citoyen, qui ne se gêne pas pour le désigner à la vindicte populaire, ce juivaillon affublé d'un nom d'emprunt – Bloom est juif, et son père, d'origine hongroise se nommait Virag (I 487 / 438) – ce juivaillon de Bloom rejoint à son corps défendant la cohorte des prédateurs de l'île jadis florissante, que l'histoire et l'ennemi du genre humain, alias *the Brutish Empire*, ont pillé sans vergogne. Le bon Bloom, pour qui une nation est tout bonnement « le même peuple vivant au même endroit » (I 478 / 430), définition qui déclenche les lazzis de ses auditeurs, se défend d'être étranger, il est né en Irlande. Et donc doublement persécuté : en tant qu'Irlandais, et là, à l'instant, en tant que Juif. Suit un plaidoyer pour l'amour

---

universel que l'anonyme narrateur tourne un peu en dérision :

L'amour aime aimer l'amour. L'infirmière aime le nouveau pharmacien. L'agent 14 A aime Mary Kelly. Gertie MacDowell aime le jeune homme qui a une bicyclette. M.B.<sup>4</sup> aime un gentleman blond. Li Chi Han aime embrasser Cha Pu Chow. Jumbo l'éléphant aime Alice l'éléphante. Le vieux M. Verschoyle avec son cornet acoustique aime la vieille Mme Verschoyle avec son œil qui dit zut à l'autre. Sa Majesté le Roi aime sa Majesté la Reine. Mme Norman W. Tupper aime le lieutenant Taylor. Vous aimez une personne. Et cette personne aime cette autre personne parce que tout le monde aime quelqu'un mais Dieu aime tout le monde. (I 481 / 433)

Amour ou non, le Citoyen n'en démord pas : Bloom, dépouilleur de la veuve et de l'orphelin, fils du pervers Virag, est « un loup dans la peau d'un mouton » (I 488 / 439). La discussion tourne à l'aigre. Bloom rappelle à qui de droit que Mendelssohn, Marx, Spinoza, le Christ, son père ou son oncle, bref, votre Dieu, sont juifs. Poussé à bout le Citoyen ramasse, pendant que Bloom s'éloigne dignement, le premier objet qui lui tombe sous la main : l'ultime scène de cette cascade de hauts faits se termine ainsi par un prodigieux lancer de boîte de biscuits aux conséquences sismiques qui, tel le rocher que Polyphème propulse vers le navire d'Ulysse, frôle et manque de tuer le héros.

La journée tire à sa fin. Bord de mer. « Le soir d'été commençait à envelopper le monde dans sa mystérieuse étreinte. » (II 9 / 449) Une étreinte à distance s'y joue, en effet. Une très belle scène d'amour, purement visuelle, se déroule longuement, subtilement, tendre et bestiale, pure et lascive, entre une jeune fille, la Gertie MacDowell dont il vient d'être question, et un homme d'âge mûr vêtu de noir, endeuillé, qui la regarde immobile avec une insistance croissante. Dans une impudeur chargée d'innocence, Gertie se découvre, s'offre tout entière à ce regard, se cambre et s'ouvre à lui jusqu'à la tendre fourche de son corps, de sorte

---

<sup>4</sup> M.B., probablement pour Marion ou Molly Bloom, femme du susdit.

que le regard de l'homme la pénètre de loin avec la force des feux d'artifice qui jaillissent au même instant sur la plage. Si Bloom, car c'est bien lui, s'est souillé, elle reste immaculée. Prise et intacte, atteinte et sans tache, vierge fécondée par l'esprit, comme Danaé par la pluie d'or jupitérienne. Éjaculation sacrée de la vie. Le seul contact tactile a pris la forme d'un ballon d'enfant roulant, comme par anticipation, jusqu'aux jambes de la jeune fille. « Chaque balle a son billet » (II 47 / 486) se dira Bloom méditant après coup (dans la célèbre formule de Sterne) sur ce moment d'amour sans parole qui renvoie, magnifique, à « ce mot que tous les hommes savent ». Et que si peu savent vivre. Bloom a intensément joui hors de tout attouchement là où Stephen rêvait le matin même d'être infiniment caressé. « L'amer mystère de l'amour » emprunte un dédale aussi complexe que celui de la pensée, aussi tortueux que celui d'*Ulysse* même, et cette vague de communion lubrique, au soir d'un jour chargé de néants, vient, douce et blanche écume sur le sable, comme une récompense inespérée. Quelque chose comme un sommet vient d'être atteint dont il faudra bien redescendre.

La dégringolade sera longue et rude. Elle commence par un retour aux sources : la difficile descente de l'enfant hors du sein maternel. Dans un style pseudo archaïque le preux et bon et noble chevalier Bloom passe le seuil de la maternité du seigneur Horne métamorphosée en château médiéval. Sa vaste salle de garde bourdonne de jeunes mirliflores complètement imbibés et imbus d'eux-mêmes, parmi lesquels Stephen et Mulligan, rejoints plus tard par l'inévitable Haines qui, surgissant comme un *diabolus ex machina* d'une porte dérobée, consent à jouer le vilain de la farce. Cet âge impitoyable dégoise à bride abattue sur l'entrée et la sortie de ce bas monde et, plus spécifiquement, sur l'identité, mari ou curé, de celui qui a engrossé la parturiente (la Mme Purefoy de tantôt) en mal d'accoucher depuis trois jours en ces lieux. Une fois encore, dans un véritable « épitomé du cours de

---

l'existence » (II 111 / 546), la discussion, pompeuse et échevelée, éthylique et scientifique, s'emballe, s'étire, rebondit, et finit, après maintes péripéties en parole d'ivrognes, en vomi verbal de plus en plus indigeste. Tout est bien qui finit bien, l'enfant et la mère se portent à merveille. La joyeuse compagnie abandonne le terrain dans le désordre le plus total.

La dégringolade se poursuit dans *Mabott street*, quartier des lupanars. Fameuses scènes. Celles dont tout le monde parle. Racontées comme au théâtre, avec acteurs, dialogues didascalies et changements de costumes ébouriffants. Inénarrable descente, chez Hadès, chez Circé, farcie d'épisodes en tous genres. Impossible d'explorer son labyrinthe infernal dans tous ses recoins et de rendre compte des inépuisables cocasseries de la « philothéologie pornosophique » (II 131 / 564) qui s'y concoctent. Le royaume d'Hadès est traditionnellement un lieu de transmission, comme parfois les bordels d'ailleurs, où les fils viennent apprendre des pères, comme Stephen de Bloom. Mais aussi un lieu de jugement. Bloom, qui manque de se faire écraser par un tram, est un père indigne. Il ne tarde pas à avoir maille à partir avec les sergents de ville et la justice : vagabondage nocturne, obstruction à la circulation, plagiat, harcèlement sexuel, atteintes répétées à la pudeur et à la réputation de dames honorables, indécence sur la voie publique, l'accusé Bloom, dans le tohu-bohu de la cour, plaide non coupable, invoque les services signalés qu'il a rendus à l'Empire, proteste de son indéfectible loyauté à la Couronne, et promet paradoxalement de s'amender. Son avocat le lave plus blanc<sup>5</sup>, après que le prévenu s'est lui-même vanté d'avoir, en servant sous les drapeaux, fait « tout ce que peut faire un homme blanc » (II 155-156 / 584). Les membres du jury se déclarant convaincus de sa culpabilité, l'huissier tonitrué :

---

<sup>5</sup> « I regard him as the whitest man I know », dit l'avocat pour sa défense (590).

Attendu que Léopold Bloom, sans domicile fixe, est un dynamiteur avéré, faussaire, bigame et cocu et un danger public pour les citoyens de Dublin et attendu qu'à cette session des assises le très honorable... (II, 169 / 595)

Le procureur requiert en conséquence l'emprisonnement à discrétion et la pendaison jusqu'à ce que mort s'ensuive, qu'on l'emmène. Tandis que le bourreau énonce son tarif, cinq guinées par jugulaire, et que sonne le glas, Bloom, désespéré, jure que la bombe qu'on lui attribue n'est qu'un pied de cochon jeté à un cabot et qu'il était à un enterrement. Sur quoi Paddy Dignam, une fois encore, surgissant comme le fantôme de *Hamlet*, vient témoigner de sa mort, de ses funérailles et de ce que le petit lait ne lui réussissant pas il doit satisfaire à un besoin naturel.

Après la condamnation sans appel, l'apothéose. Bloom, plongé dans les bras et les yeux de Zoé, se voit Lord Maire de Dublin, s'avancant au son des carillons, dans la pompe d'un sacre royal... pour retomber du rêve dans le cauchemar, qui le désigne comme l'ennemi public numéro un. Le Dr Mulligan appelé à son secours l'exonère en raison de ses affections mentales, explique ses abus onanistes par son épilepsie héréditaire et, après examen intravaginal, déclare cet « idéaliste pervers » *virgo intacta*. Mais un rapport médical lu par le Dr Dixon remet les choses à leur place :

Le professeur Bloom est un exemple accompli du nouveau mâle féminin. Son être moral est simple et adorable [lovable]. Beaucoup l'ont trouvé un brave homme, un brave cœur. C'est en somme un individu assez particulier, timide mais pas faible d'esprit au sens médical. Il a écrit une lettre réellement belle, tout un poème, au délégué judiciaire de la Société pour l'Édification des Prêtres Repentis qui explique tout. Il est un abstinent presque absolu, et je peux affirmer qu'il dort sur une paille et se nourrit de la nourriture la plus spartiate, pois secs nature de chez le grossiste. Hiver comme été il porte la haire et se flagelle tous les samedis. Il fut jadis, sauf erreur, délinquant de première classe à la maison correctionnelle de Glencree. Un autre rapport établit qu'il a été un enfant très posthume. J'appelle à la clémence au nom du vocable le plus sacré que nos lèvres aient jamais été appelées à prononcer. Il est sur le point d'avoir un enfant.

---

(Stupeur et compassion générale. Des femmes tournent de l'œil. Un riche Américain fait une collecte de rue pour Bloom. Pièces d'or et d'argent, chèques en blanc, billets de banque, bijoux, bons du Trésor, valeurs à échéance, billets à ordre, alliances, chaînes de montres, médaillons, colliers et bracelets pleuvent.)

BLOOM : Oh, je désire tant être mère.

Mme THORNTON (En blouse d'infirmière) : Serrez-moi fort, ma chérie. Ça sera bientôt fini. Fort, ma chérie.

(Bloom la serre bien fort et met bas huit enfants mâles jaunes et blancs<sup>6</sup> [...]) (II 190-191 / 613-614)

Et de faire la généalogie de la lignée bloomienne à l'instar de celle du Christ. Les scènes bibliques, orgiaques et polissonnes, les scènes donjuanesque et faustiennes se succèdent, rebondissantes, hachées et interminables, jusqu'à ce que Bloom, tombé sous la férule d'une maîtresse pute, Bella Cohen, matrone musclée et moustachue qui ne tarde pas à se faire appeler Bello (222 / 641), consente à se faire l'esclave de ses fantasmes et à se vautrer, pire qu'un rat d'égout, dans une dépravation où le kitch sado-masochiste le dispute à la métaphysique de bazar. Au plus bas de sa déchéance, Bloom est confronté à sa fille et à sa femme, tandis que Stephen Dedalus, ayant rejoint son père adoptif au trente-sixième dessous, rencontre, ivre mort, le spectre hideux de sa mère venue le menacer du feu de l'enfer et l'amener à repentance. Stephen envoie paître sa « mâcheuse de cadavres » de mère par un *non serviam* bien senti (II 271 / 682). La statue du Commandeur n'est pas loin. Et, de fait, sous l'égide bienveillante d'Édouard VII, un combat sans merci se prépare entre Stephen, champion de l'Irlande, et les soldats de sa Gracieuse Majesté. L'affrontement homérique tourne à la bagarre de rue, et la bordélique nuit de Walpurgis s'achève lamentablement sur le trottoir. Fin de la deuxième partie (ou du livre II).

---

<sup>6</sup> Les couleurs papales. Introduire ici le mot « race », comme le fait la traduction de Morel, c'est escamoter ce clin d'œil.

La troisième partie (ou livre III) s'ouvre sur un Bloom perplexe et indécemment sobriété, qui se demande comment traîner à couvert le corps en loques de Stephen. Bloom, parvient finalement à faire marcher son protégé, en le soutenant, aviné et pantelant, jusqu'à l'abri du cocher, établissement pas trop éloigné du lieu où Stephen s'est échoué. Changement de décors et changement de style. Le breuvage qui tient lieu de café y est infect, mais on y parle, on s'y vante, on y fabule plutôt tranquillement et assez joyeusement. Un prétendu marin interpelle ses voisins et les amuse de ses exploits sous le regard entendu et vigilant du patron. L'excès et l'incohérence de ses récits finissent par se perdre dans l'indifférence tranquille de l'assistance. En parfait contraste avec l'épopée échevelée, surréaliste de la nuit de *Mabott street*, le monde revient peu à peu à la normale dans l'attente encore sombre du petit matin. Le quotidien y prend une densité truculente, et la vie, la vie telle que les habitués et les gens de passage la parlent, l'inventent et la vivent, une force irrésistible.

Dans la même veine, Bloom invite Stephen, qui n'a nulle part où aller, à se refaire une santé chez lui. Le compte-rendu de ce retour prend toutefois la forme ironique d'une enquête, voire d'un interrogatoire de police, au cours duquel le narrateur témoigne (peut-être pour lui-même) de l'exactitude des faits, manière de réinstaller une distance par rapport aux événements sans diminuer leur intensité. Toujours privé de sa clé, restée depuis le matin dans un de ses autres pantalons, le mari rentre au domicile conjugal comme un cambrioleur. Ici encore le quotidien et ses menus détails, toutes choses à leur place, prennent une vérité savoureuse et une drôlerie toute en nuances. Stephen restauré et reparti, Bloom se glisse dans les draps de sa femme où il devine l'empreinte encore tiède du corps de l'amant qui l'a quittée. Le livre se termine sur le merveilleux monologue, justement fameux, au cours duquel Molly se remémore l'histoire de sa rencontre avec Léopold et de sa vie avec lui. En dépit de tous ses défauts,

---

elle célèbre leur amour et renouvelle son acquiescement à leur mariage, en une sorte d'hymne magnifique ponctué d'une série de *yes* retentissants qui sont autant de oui à la vie.

[...] O cet effrayant torrent tout au fond O et la mer écarlate parfois comme en feu et les glorieux couchers de soleil et les figuiers dans les jardins de l'Alameda oui et toutes les bizarres petites rues et les maisons roses et bleues et jaunes et les roseraies et les jasmins et les géraniums et les cactus et Gibraltar jeune fille où j'étais une Fleur de la montagne oui quand j'ai mis la rose dans mes cheveux comme faisaient les filles Andalouses ou en mettrai-je une rouge oui et comme il m'a embrassée sous le mur mauresque et je pensais bon aussi bien lui qu'un autre et alors je lui ai demandé des yeux de demander encore oui et alors il m'a demandé voudrais-je oui dire oui ma fleur de la montagne et d'abord je l'ai entouré de mes bras oui et attiré sur moi pour qu'il sente mes seins tout parfumés oui et son cœur battait à tout rompre et oui j'ai dit oui je veux Oui. (II 538 / 933)

Ainsi s'achève *Ulysses*. Ses trois derniers chapitres, leur verve à la fois simple et suggestive, nous trempent si puissamment dans l'existence qu'on en vient presque à regretter que tout le récit ne soit pas de la même trempe. Mais cette troisième partie n'aurait peut-être pas toute sa force d'évocation, son prodigieux effet de vérité si elle n'était pas précédée par ce qu'il faut bien appeler le délire d'une prose de plus en plus débridée. Cet excès a donc une fonction. Cela dit, l'exagération ne peut être réduite à son aspect fonctionnel, elle n'a pas pour seule fin d'assurer la gradation du fantasque, du grotesque et du surréel. L'éclatement de la narration, l'explosion de la prose narrative et la dérision qu'elle traduit à tout bout de champ sont l'objet même du livre, ils forment – ou déforment ! – le propos central d'*Ulysses*.

Car ce livre est d'abord et peut-être même en définitive une farce monumentale, un gigantesque coup de pied à la littérature et, plus encore, à la critique littéraire. À commencer par son titre. Coup de génie dont la portée a sans doute dépassé toute espérance. C'est à qui établira avec le plus de sérieux, le plus de minutie et muni des plus solides

références le parallèle entre l'épopée d'Ulysse et les mésaventures bloomesques. Salades et ratafia ! Comme le note judicieusement Raymond Queneau à propos de *Bouvard et Pécuchet*<sup>7</sup>, toute grande œuvre de fiction peut être considérée soit comme une Iliade soit comme une Odyssée, ou encore, pourrait-on ajouter, comme un mélange des deux. Le roman de Joyce n'est donc ni plus ni moins homérique que beaucoup d'autres, et, exception faite de quelques passages (dont le formidable lancer de la boîte à biscuit), il faut beaucoup de bonne volonté, de patience et d'astuces pour établir les correspondances, dont une certaine critique parle comme si elles allaient de soi, entre *Ulysses* et son « modèle ». C'est d'ailleurs justement parce que cette correspondance ne va pas du tout de soi, c'est parce qu'elle ne tient pas, c'est de cet énorme hiatus entre les deux œuvres, que le titre de Joyce tire toute sa force subversive.

Sans doute, même dans une lecture qui cherche autant que possible à libérer le texte du fantôme de son auteur, il est difficile ici d'ignorer que Joyce lui-même avait d'abord l'intention de chapeauter chacun des dix-huit « chapitres » de son roman d'un titre renvoyant explicitement à un épisode ou à un personnage de *L'Odyssée* (*Telemachus, Nestor, Proteus, Calypso*, etc.<sup>8</sup>). Tout porte à croire que ces références lui tenaient à cœur, qu'il ne s'est pas facilement résigné à les supprimer et que la correspondance entre le *journey* odysseén et la journée bloomienne, loin d'être l'invention de la critique qui s'en est délectée sans mesure, était de sa part délibérée, nécessaire. Nécessaire à lui, Joyce, dans la construction de son livre : la trame homérique lui sert probablement de point d'appui et de garde-fou dans une entreprise débridée qui risque de lui échapper, précaution dont le lecteur n'éprouve pas la même nécessité. Encore qu'Homère ne soit pas

---

<sup>7</sup> Voir le chapitre *ad hoc* note 4.

<sup>8</sup> On trouve un tableau complet et utile de ces références à la p. xxxiii de l'introduction de Declan Kiberd à l'édition Penguin que nous utilisons ici.

---

simplement une bride mais une référence épique qui aide Joyce à libérer son roman du carcan du réalisme, de manière à pouvoir y déployer toute sa palette, et qui lui permet de mettre en relief son personnage principal. Celui-ci, doux, féminin dans sa masculinité problématique, frustré d'une part essentielle de sa paternité, n'a absolument rien d'un chef ni d'un guerrier, il en représente même l'antithèse. D'Ulysse il ne mérite que le nom d'emprunt dont le héros homérique trompe le cyclope : Bloom est *personne*, c'est-à-dire tout le monde, n'importe qui et néanmoins, trompeur lui aussi dans sa paisible marginalité, car différent de tous et foncièrement inimitable. Seuls ceux qui ne veulent pas voir s'arrêteront à son insignifiance emblématique.

Le récit de la déambulation de Bloom ne peut prendre pour titre le nom du héros de *l'Odyssee* que par une sorte de tendre dérision. Précisément parce qu'elle ne lui ressemble en rien, ni dans sa forme, ni dans son lieu, ni dans ses événements, ni dans ses personnages. À vrai dire, elle ne lui ressemble que par le stratagème. Ulysse, après tout, est l'homme aux mille détours, et Joyce, *nolens volens*, joue en quelque sorte un bon tour à ses lecteurs — et peut-être à lui-même ! Sa ruse fonctionne si bien qu'on peut voir en Bloom une sorte d'Ulysse à rebours, un petit bourgeois qui, lui aussi à sa façon, fait mille détours, tant mentalement que géographiquement. De même, Molly apparaît comme une Pénélope paradoxale qui, au-delà de ses infidélités, reste tout de même fondamentalement fidèle à son brave mari. Bloom ruse avec la vie comme Ulysse avec les dangers, et tous deux sont, chacun à son niveau, amoureux de l'existence, de ses imprévus et de sa lumière. Mais l'analogie ne va pas plus loin et ne marche, au reste, que par contrastes et antinomies. Bloom n'a rien de glorieux et son odyssee apparaît parfaitement dérisoire. Plus que la facétieuse référence à Homère, c'est bien le sens et la portée de la banalité et de sa dérision, dans *Ulysses*, qui méritent réflexion.

Comme tout grand récit, *Ulysses* est constamment surplombé par la mort, mais le désir de raconter, ici – sauf pour Joyce lui-même, évidemment – n’a plus grand chose à voir avec le besoin de laisser des traces, de survivre dans la mémoire des hommes. C’est pourquoi la mort, évoquée sans ménagement tout au long de la journée, revient le plus souvent comme un refrain minable, sous la forme du regret convenu que tout le monde exprime pour ce pauvre Dignam, qu’on va enterrer ou qu’on vient d’enterrer. Chacun va immanquablement y aller de son petit couplet, soupire Bloom dès sa première rencontre, dont la banalité donne un avant-goût de la minceur des rapports humains qui attendent le promeneur. De façon générale, la sobriété des dialogues, souvent elliptiques, contraste avec le foisonnement des monologues intérieurs qui, nécessairement, se côtoient sans se féconder. Il arrive, évidemment, qu’un personnage pérore, comme Stephen dans la bibliothèque, ou déblatère comme le soi-disant marin dans l’abri du cocher, mais ces discours, ces récits désordonnés ne sont que la prolongation à voix haute de ce que leurs locuteurs ne cessent de ruminer en silence.

Or ce que chacun rumine pour soi-même ne peut être saisi d’un seul point de vue, ou plus exactement d’un seul foyer d’écoute, et la narration qui les rapporte ne peut être qu’éclatée, discontinuée – à l’image de la vie même. Une absence d’abord imperceptible puis de plus en plus manifeste, étonnante se fait donc sentir : l’absence d’un narrateur. Il y a, bien sûr, *des* narrateurs, qui d’ailleurs se succèdent souvent sans que le lecteur s’en aperçoive immédiatement. Mais il devient évident à la longue que le récit est tantôt assumé par le héros, tantôt par un autre protagoniste et parfois par personne (autre clin d’œil possible à Ulysse). Quelqu’un raconte, sans doute, ou se raconte, quelqu’un qui dit « je » et qui de toute évidence participe à ce dont il témoigne, mais dont on ne connaîtra jamais l’identité. Et ce « je » n’est pas l’auteur. L’auteur ne raconte pas, il fait raconter, il délègue, comme si le lecteur était lui-même

---

appelé à se constituer témoin direct des événements, des pensées parlées et muettes qui circulent, comme s'il avait lui-même, lecteur, à reconstruire à partir des bribes qui lui sont fournies la scène qu'il est en train de lire, comme s'il avait la capacité magique de pénétrer dans les cerveaux. Cette perpétuelle fragmentation et désorganisation du récit invite le lecteur à créer. Celui-ci est en quelque sorte le seul à pouvoir donner une quelconque cohérence à une narration qui n'en a pas. Et on peut aller jusqu'à dire que l'auteur fait de son mieux pour lui rendre la tâche impossible. Aucun autre roman avant celui-ci, à ma connaissance (sauf peut-être *Tristram Shandy* de Sterne), ne fait autant travailler. Et ce travail, à la longue, il faut bien le dire, peut devenir fastidieux.

Il y a dans *Ulysses*, en dépit de l'humour corrosif qui si souvent le traverse, des passages proprement exaspérants. Chose curieuse, l'exaspération, d'une lecture à l'autre, ne monte pas toujours aux mêmes endroits, mais elle vient inmanquablement à un moment ou à un autre. Les associations intempestives (souvent d'une richesse et d'une justesse jubilatoires), les coupures, les enchevêtrements, les énumérations (certaines à pleurer de rire), les jeux de mots, à force de répétitions perdent leur fraîcheur, et de roboratives qu'elles étaient d'abord deviennent littéralement assommantes. J'aurais beaucoup de peine à croire quelqu'un qui me dirait n'avoir jamais éprouvé ce sentiment au contact d'*Ulysses*, surtout à première lecture, et je connais bon nombre de lecteurs ouverts, aguerris et avertis qui, avec la meilleure volonté du monde, n'ont jamais réussi à dépasser la trentième page.

Il se peut, bien entendu, comme le prétendait récemment un critique britannique iconoclaste<sup>9</sup>, que Joyce ait mal employé

---

<sup>9</sup> Dale Peck, « Joyce a tué le roman contemporain », article publié dans *The Daily Telegraph* à Londres, et repris en traduction française dans le Supplément au *Courrier international* no 717, du 29 juillet au 18 août 2004, p. 17-18.

son immense talent. Mais j'ai peine à croire qu'il s'agisse là, de la part d'un si formidable écrivain, et sans vouloir à tout prix l'absoudre pour autant, d'une vaste maladresse. Je ne pense pas non plus qu'on soit devant le produit inégal d'un génie boiteux, même si cette éventualité m'a longtemps séduit. Joyce aurait pu faire un livre génial, fabuleux si... Non. La difficulté de lecture, y compris dans ce qu'elle a d'arbitraire et d'assommant, est délibérée, voulue. Rien, bien, sûr, ne me permet de l'affirmer en pleine certitude. Il se peut que Joyce se soit laissé dépassé par son incroyable inventivité, qu'il se soit lui-même pris au piège de son délire, auquel cas nous serions simplement devant une réputation surfaite entretenue par je ne sais quel snobisme intellectuel. Mais cette hypothèse ne m'intéresse pas, parce qu'elle n'éclaire rien de l'œuvre, et que cette œuvre, personne ne le niera, a eu et continue d'avoir un impact considérable, quoique difficile à mesurer, sur le cours de la littérature occidentale. Je pars donc de l'hypothèse que Joyce a consciemment mis tout son talent à déstabiliser son lecteur et que, pour ce faire, il a délibérément pris le risque de l'irriter, voire de le lasser. C'est la seule hypothèse intéressante.

Que devient *Ulysses* dans cette perspective ? Une entreprise savante, rigoureuse, aussi bizarre que prenne ici la résonance de ces mots, qui se propose rien de moins que la destruction de toute cohérence narrative. Non pas la fin du roman moderne, mais l'annihilation systématique d'une certaine forme, disons classique (moderne incluse) du récit. Dans la mesure où le récit produit du sens, il construit ou reconstruit nécessairement quelque chose de lisible, de cohérent à partir du magma informe que constituent, à l'état brut, la pensée et l'action humaines — ce « conte plein de bruit et de fureur raconté par un idiot », que Shakespeare évoque au début de *Macbeth*. Ce n'est pas pour rien que Shakespeare, bien plus qu'Homère, hante *Ulysses* de son spectre. Car Shakespeare est sans cesse à la limite des deux mondes, sur le rasoir qui sépare la folie de la raison, l'ordre du désordre, la cohérence

---

de l'incohérence. On pourrait dire que Shakespeare tente paradoxalement de donner cohérence à cette situation intenable, de rendre lisible ce déséquilibre menaçant où l'homme risque sans cesse de basculer du côté de la déraison.

Joyce pousse plus loin. La dotation shakespearienne de sens est encore trop forte, la cohérence finit toujours par l'emporter, ne serait-ce que parce que Shakespeare aide à comprendre la folie et qu'il trace en quelque sorte la limite, même un peu floue par endroits, qui la sépare de la raison. *Ulysses* tente de s'évader de ce cercle de craie qui emprisonne la vie, qui, plus exactement, la divise en deux parts opposées. La vie ne se laisse pas partager, elle est folie et raison, sens et non-sens indissolublement mêlés. Et ici, ici seulement, se fait entendre au loin, comme une parenté ténue et profonde, l'écho qui nous vient, affaibli, du récit d'Homère : Ulysse, rappelons-nous, n'est nullement maître de son destin, le « nourrisson des dieux » dépend entièrement de ces derniers, et, malgré toute sa force, toute son intelligence, il ne pourrait rien sans le secours d'Athéna.

Mais le monde d'*Ulysses*, justement, est un monde sans dieux, dans lequel le héros homérique, totalement perdu, ne pourrait faire la part des choses. Faire la part des choses est précisément ce à quoi la prose joycienne renonce violemment, joyeusement, irrévocablement. La vie, la vie même, telle qu'on la subit, telle qu'on y mord à belles dents, telle qu'on la recrache, telle qu'on la consume et telle qu'à sa fin on la perd sans recours, mais aussi la vie telle qu'on la rêve, la vie dans notre tête plus que partout ailleurs, ne fait pas la part des choses. La vie n'est saisissable dans sa cruelle et magnifique vivacité que dans le désordre, et tout effort, littéraire ou autre, qui vise à la mettre en ordre, en coupes réglées, qui cherche sciemment ou non, à lui donner un sens est mensonger ou perdu d'avance. *Ulysses* apparaît ainsi comme un roman qui cherche à donner, à rendre la vie dans sa confusion natale, dans sa discontinuité, dans sa

désorganisation principielle, à reproduire la vie à l'état brut, dans son chaos et ses ruptures.

Mais la vie à l'état brut, si cette expression a le moindre sens, est par définition insaisissable et sa reproduction illusoire. Qui plus est, sa reproduction par la parole. Sa reproduction par l'écrit ! La parole, l'écriture font partie de la vie, la vie les produit. Mais cette part de la vie que la vie produit ne saurait reproduire dans sa vivante complexité, dans son vif désordre la vie dont elle participe. Tout langage, sauf à cesser complètement d'être langage, c'est-à-dire compréhensible pour qui que ce soit, locuteur compris, tout langage, toute parole, est une tentative plus ou moins réussie de mise en ordre. De la vie à l'état brut, *Ulysses* ne peut strictement rien dire, il est comme tout poème borné par l'indicible. De la vie, il ne peut donner, en dépit de sa verve, qu'un pâle reflet. Sa puissance subversive reste néanmoins très forte, j'ai presque envie de dire intacte, devant la manière convenue de raconter la vie. *Ulysses* devient vivant de sa vie à lui, en tant que roman, il n'est ce bouillonnement prodigieux *que du fait que la littérature existe*. Ce livre se nourrit en permanence de ce qu'il s'acharne à détruire. On ne peut déconstruire que ce qui a été construit, et toute déconstruction, qu'elle le veuille ou non, est reconstruction. Joyce le sait mieux que personne. Raison pour laquelle, passant d'un style à l'autre, il ne craint pas non plus d'écrire *bien*, il n'hésite pas à se faire parfaitement et magnifiquement lisible, bref, presque classique, et finalement cohérent. Non seulement il y a de la cohérence dans son incohérence, mais l'incohérence elle-même est organiquement distribuée de telle sorte que l'ensemble finit par se tenir. L'organisation de cette déstructuration apparaît mieux à la relecture. On pourrait montrer sans peine, et nul doute que la critique s'y est employée, la minutie avec laquelle Joyce a échafaudé son roman – indépendamment même de toute référence homérique. Les scènes, les paroles, les images, les associations ne cessent de s'y répondre dans une réverbération visuelle et sonore étourdissante.

---

L'étourdissement est tel, il est vrai, que lecteur en sort parfois sonné comme un boxeur resté trop longtemps sur le ring. Que Joyce l'ait voulu ou non importe peu. Rien n'oblige le lecteur à tout lire d'une traite (bien qu'une telle expérience, si tant est qu'elle soit possible, puisse se révéler d'une grande richesse). Libre à chacun de se reposer et de revenir à tout moment dans les cordes reprendre le combat. Encore faut-il savoir prendre plaisir à la lutte sans chercher la victoire. Vouloir « vaincre » *Ulysses*, vouloir en venir à bout, en faire le tour, chercher à le comprendre dans tout son foisonnement est une entreprise vouée à l'échec. *Ulysses*, comme tout bon roman, est à lire pour le simple plaisir. Mais ce plaisir, comme la vie elle-même, ne se laisse pas facilement cueillir. Comme toute joie un peu forte, il ne va pas sans souffrance.

Ainsi, loin d'avoir tué le roman moderne, *Ulysses* lui ouvre un espace illimité. Ouverture pleine de risques, qui ne va pas sans désillusions ni amertumes. Dans les passages où le récit peut paraître devenir excessivement excessif dans l'excès et, du coup, tomber dans l'insignifiance, il est susceptible d'avoir un effet réellement destructeur : il peut détruire le désir de lire, le désir d'écrire et, finalement, le désir de vivre. Mais l'amertume d'un tel néant, paradoxalement, ne peut atteindre que ceux qui portent Joyce et son œuvre au pinacle, qui en font le *nec plus ultra* de la littérature. Aucun écrivain, y compris le plus féroce, et Joyce moins que personne, ne mérite un tel excès d'honneur. Prétendre qu'après lui le déluge... équivaudrait à dire que Joyce a tué la littérature. Exploiter que personne ne saurait accomplir. Dire néanmoins cela, c'est condamner son œuvre à mort. Plus grave encore, c'est se priver de la liberté qu'elle nous offre.

*Ulysses* est sans doute un dédale où il est facile de se perdre et de se laisser enfermer. Si son véritable héros y est le langage, comme on le dit parfois, il nous rappelle que tout langage est en quelque sorte un labyrinthe inextricable, une suite de renvois infinis où l'on peut perdre la raison. L'outil

de la raison peut devenir l'instrument de sa perte. Cette perte dont la menace n'épargne personne n'appartient non plus à aucune œuvre en particulier. Le roman de Joyce n'est inextricable, comme la langue elle-même, quelle qu'elle soit, que pour celui qui cherche à l'épuiser. Qu'il s'agisse d'*Ulysses* en particulier ou de la langue en général, accomplir une telle prouesse, au regard de laquelle la quête du Graal apparaît comme un jeu d'enfant, ce serait réussir à congédier l'indicible. Et c'est parce que l'ineffable demeure à jamais irréductible à toute forme d'expression que toute langue est à la fois pénurie et trésor, contrainte et liberté. Lire *Ulysses*, oui, mais pour sortir libre, joyeux et plein d'appétit de l'infini dédale des mots, libre d'en sauter des pages, libre d'en jouer à notre tour, libre d'en jouer comme de ces prismes qui font voir la gamme inépuisable des couleurs enfermées dans chaque rayon de lumière.

A priori, cette liberté, comme tout jeu, n'a pas d'autre but qu'elle-même. La gratuité, le ludique ont néanmoins leurs limites. Si la vie peut être vécue comme un jeu, ou devrait l'être aussi souvent que possible, cette manière ludique de la vivre ne va pas de soi et ne se conquiert qu'au prix d'une discipline rigoureuse. Jeu n'est pas facilité, et tout jeu facile ennue. Même aux âmes les mieux trempées, même aux esprits les plus détachés, le jeu de la vie réserve de cruelles surprises, dévoile des beautés inattendues, poignantes, devant lesquelles le détachement se révèle difficile, voire impossible. Mais surtout, un jour ou l'autre, ce jeu prend fin, et, le moment venu, nul n'est assuré, cette fin, de savoir la prendre. Personne ne sait de quoi sera fait son dernier instant – ce n'est pas pour rien que la hantise de la mort traverse *Ulysses* de part en part. Cette incertitude mortelle dort d'un demi-sommeil au fond du plus sage d'entre nous, elle est la source d'une inquiétude tragique qui refait surface aux moments d'épreuve. Ces moments, la manière dont nous les affrontons, nous mettent immanquablement devant ce que nous avons fait de nous, ils nous questionnent sur ce qu'on

---

appelle tout bêtement le sens de notre vie. C'est pourquoi la littérature existe. Ce sens, jamais assuré, toujours menacé, est ce qu'elle interroge et relance constamment. C'est pourquoi la littérature ne peut se contenter de n'être que dérision ou gratuité. La littérature, même lorsqu'elle rit de ses prétentions, et peut-être à ces moments-là plus que jamais, ne continue, ne vit que parce qu'elle dit quelque chose, gravité ou merveille, en dehors d'elle-même. La littérature vit de ce qu'elle ne renonce pas à ce qui lui échappe. Joyce est, peut-être malgré lui, celui à qui il ne faut pas renoncer.

