

UNIVERSITE DE NANTES

L'ETRE, EN CHAIR ET EN MOTS

De la Représentation du « réel » à l'expression de l'être :
une lecture phénoménologique de l'*Ulysse* de James Joyce
et du *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf

Victoria Leveque
Master 2 IRT LLCE Anglais – 2010/2011
Directeurs de recherche : Georges LETISSIER – Valérie BENEJAM

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	5
1.....	
Cerner le réel, écrire l' « être-au-monde » : le corps errant comme pivot de l'espace	12
1.1.....	
Les pourtours de l'errance : situer le corps dans la recherche du réel	12
1.1.1.....	
<i>L'acte péripatéticien dans la conceptualisation de l'espace : la question du flâneur</i>	<i>12</i>
1.1.2. <i>La conscience du corps dans la recherche du réel.....</i>	<i>15</i>
1.1.3. <i>Le monde à l'échelle du corps humain : verticalité et horizontalité dans la représentation de l'espace.....</i>	<i>19</i>
1.2. Le corps dans la ville : une double délimitation spatiale.....	31
1.2.1. <i>La ville protagoniste.....</i>	<i>31</i>
1.2.2. <i>La familiarité du lieu : le corps dans l'actualisation de l'espace.....</i>	<i>39</i>
1.3. Le corps et le quotidien dans l'appropriation de l'espace.....	47
1.3.1. <i>A la recherche d'un centre : le domicile déplacé dans Mrs Dalloway.....</i>	<i>47</i>
1.3.2. <i>A la recherche du corps : les occupations de « Télémaque ».....</i>	<i>54</i>
2. De la conscience à la corporalité : monologues, miroirs et mystères de l'être.....	64
2.1. A la rencontre du soi : le corps dans le miroir.....	64
2.1.1. <i>Conscience du corps et blancs du sujet : du corps constitué au corps phénoménal...64</i>	<i>64</i>

2.1.2.	<i>Le sujet woolfien à l'épreuve de l'image</i>	69
2.1.3.	<i>Stoom, Blephen et le duologue joycéen</i>	78
2.2.	Les dissolutions du champ phénoménal	95
2.2.1.	<i>The « homelette in the poele », le monologue intérieur, et l'extraction du sujet</i>	95
2.2.2.	<i>Psycho-narrations et monologues narrativisés : de la narrativité au sujet unifiant dans Mrs Dalloway</i>	104
2.2.3.	<i>Les hors-sujet d'Ulysse : des agents inanimés à l'épiphanie consubstancielle</i>	110
3.	Le corps au cœur du langage	121
3.1.	Le langage non-référentiel : paradoxe du médium devenu matière première du réel	121
3.1.1.	<i>De la différence du « réel » au langage réalisé</i>	121
3.1.2.	<i>Le chant des sirènes : vers une expérience du langage</i>	130
3.2.	Vers une matérialisation de l'intériorité dans <i>Mrs Dalloway</i>	140
3.2.1.	<i>Analogies et figures de mots dans Mrs Dalloway : la construction de l'objet corrélatif</i>	140
3.2.2.	<i>« L'élan dans les mots vers plus que les mots » : du sens aux sens</i>	146
3.2.3.	<i>Le langage du « moment » : une « forme salutaire de tromperie »</i>	151
3.3.	Dire l'irreprésentable : de la représentation des phénomènes à l'expression de l'être	156
3.3.1.	<i>L'être-au-monde redéfini comme acte d'expression</i>	156
3.3.2.	<i>Septimus Smith et les expressions radicales du « réel »</i>	161
3.3.3.	<i>Molly à la marge, Molly matricielle, Molly en quelques mots</i>	165

CONCLUSION.....175
BIBLIOGRAPHIE.....180

* Toutes les citations d'*Ulysse* font référence à l'édition de Gabler chez Penguin Books. *Ulysses: The Corrected Text*, eds. Hans Walter Gabler, Wolfhard Steppe, Claus Melchior, London : Penguin Books, 1986. Je citerai en donnant d'abord le numéro de l'épisode, ensuite le numéro de ligne.

* Pour *Mrs Dalloway*, les citations font référence à l'édition Oxford. *Mrs Dalloway*, ed. David Bradshaw, Oxford : Oxford University Press, 2000.

INTRODUCTION

En janvier 1918, T.S. Eliot écrivait dans *The Egoist*, au sujet de Henry James : « He had a mind so fine that no idea could violate it ».¹ Ces quelques mots d'Eliot annoncent déjà, au-delà de l'association désormais inévitable entre modernistes et exploration de la conscience, la réévaluation singulière de ce que représente l'intériorité. On peut y lire une tendance, voire une volonté naissante, de révoquer l'association entre cet espace « intérieur » communément appelé l'esprit et les concepts à travers lesquels ce dernier est censé constituer une réalité « objective ». Dans *Le visible et l'invisible*, c'est en sens inverse que Maurice Merleau-Ponty aborde la question, soulignant qu'arracher l'idée à la « texture de l'expérience », pour en faire le tenant d'une conscience, c'est une violation de cette « chair » qui est substance symbiotique de l'être et du monde :

¹ T.S. Eliot, « In Memory of Henry James, » *Egoist* (Janvier 1918), n° 2.

Comme la nervure porte la feuille du dedans, du fond de sa chair, les idées sont la texture de l'expérience ; son style, muet d'abord, proféré ensuite. Comme tout style, elles s'élaborent dans l'épaisseur de l'être et, non seulement en fait, mais en droit, n'en sauraient être détachées pour être étalées sous le regard.²

Si tenu soit le lien entre cette formule d'Eliot et les implications phénoménologiques que je veux y voir, il me semble que, du moins, il me donne lieu d'affirmer, avec d'autres qui m'ont précédé : « ascribing the label of anti-Cartesian to Western modernists is nothing new ».³ Mais il est également possible, avec Michael Bell, de replacer la citation d'Eliot dans le contexte d'un moment où la littérature moderniste se détourne, non des préoccupations métaphysiques, mais plutôt de leur codification épistémologique, autrement dit, de la conceptualisation de ces idées philosophiques.

Alors que je m'apprête à entamer une réflexion qui porte justement sur l'un des plus proéminents de ces concepts, l'ontologie, je suis interpellée par la manière dont Michael Bell formule ou glose ce que cela implique de se détourner ainsi d'une constitution épistémologique du « réel » : « Eliot implies that truth is to be found not in philosophical ideas or systems but by collapsing philosophical concerns into a close scrutiny of experience, and more particularly of language ».⁴ En effet, il me semble que cette phrase résume une grande partie du projet philosophique que Maurice Merleau-Ponty entreprend en écrivant une *Phénoménologie de la perception* et qui aboutit, vers la fin de sa vie, à une « ontologie de la chair ». Ce projet peut également servir à expliciter la manière dont les deux œuvres paradigmatiques que j'ai choisi d'étudier ici, à savoir *Ulysse* de James Joyce et *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf, interrogent consciemment ce double enjeu dans la représentation du réel.

Si la conception du réel dans ces deux romans soulève tant d'équivoques (s'agit-il de représenter le réel ou de mettre en question la légitimité de cette représentation ?), c'est aussi parce que Joyce et Woolf mettent en cause une forme prédominante de réalisme fondée sur l'objectivité. Ainsi, je voudrais voir la manière dont la représentation de la perception dans le texte et la perception même du texte modifient la conceptualisation du réel, chez Joyce aussi bien que chez Woolf, comme une caractéristique proprement phénoménologique. En ce sens, l'attention que ces

² Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p. 157.

³ Thomas M. Keegan, *The Usual: Pub Phenomenology in the Works of James Joyce*, Thesis, University of Iowa, May 2010, p. 10.

⁴ Michael Bell, « The Metaphysics of Modernism », *The Cambridge Companion to Modernism*, p. 28.

auteurs portent à l'expérience perceptive d'une part et au langage de l'autre, loin d'être contradictoire, n'est-elle pas d'abord contingente avec l'avènement d'une nouvelle référence individuelle ? Et cette nouvelle référence n'est-elle pas aussi et peut-être même avant tout un repère spatial qui souligne la volonté de représenter l'être et la dimension dans laquelle il vit, à l'échelle du corps humain ?

Il paraît pertinent que l'œuvre phénoménologique de Merleau-Ponty soit, de prime abord, éminemment descriptive. Cette méthode descriptive, qu'on retrouve dans l'ensemble de l'œuvre, a une importance particulière pour notre sujet car elle implique d'ores et déjà que l'on mette en question l'idée que le monde perceptible soit constitué par une conscience à partir des données de la perception, plutôt que d'être déjà, en soi, une mise en relation et une institution. Selon Merleau-Ponty :

Nous avons, non pas une conscience constituante des choses, comme le croit l'idéalisme, ou une préordination des choses à la conscience, comme le croit le réalisme (ils sont indiscernables en ce qui nous intéresse ici, parce qu'ils affirment tous deux l'adéquation de la chose et de l'esprit), — nous avons avec notre corps, nos sens, notre regard, notre pouvoir de comprendre la parole et de parler, des mesurants pour l'Être, des dimensions où nous pouvons le reporter, mais non pas un rapport d'adéquation ou d'immanence.⁵

L'une des premières idées latentes qui instruit l'œuvre du phénoménologue et dont on retrouve les effets dans ces romans de Woolf et de Joyce, c'est que le simple fait de se représenter l'être « avec » un corps, en tenant compte de sa corporalité et de son intercorporéité, c'est-à-dire la manière dont son corps est imbriqué dans la matérialité d'une dimension physique et sociale, entraîne nécessairement d'une part un recadrage spatial, de l'autre un recadrage ontologique.

Remarquons que les *incipits* d'*Ulysse* et de *Mrs Dalloway* ont ceci en commun qu'ils pratiquent, du moins temporairement, l'ellipse du cadre spatio-temporel. Si dans « Telemachus », le premier chapitre d'*Ulysse*, la cérémonie de Buck est une parodie des rites de la messe, la consécration du paysage environnant, présenté sous le biais d'une vue panoramique brièvement esquissée, peut être lue comme une parodie de la constitution hégémonique du cadre selon un point

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, pp. 137-138.

de vue désincarné : « Solemnly he came forward and mounted the round gunrest. He faced about and blessed gravely thrice the tower, the surrounding country and the awakening mountains » (*U* 1 : 9). Ainsi Joyce joue-t-il avec les attentes d'un lecteur qui pourrait chercher avant tout à repérer dans ce cadre les spécificités qui lui permettront de situer le récit sans se situer dans le récit. Dans ce qui est peut-être son plus célèbre essai polémique, « Mr Bennett and Mrs Brown », c'est ce lien entre la visée ontologique de la représentation et une tradition de repérage dans un espace « matérialiste », quoique désincarné ou « inhabité », que Virginia Woolf souligne lorsqu'elle fait la distinction entre écrivains « Edouardiens » et écrivains « Géorgiens » :

That is what I mean by saying that Edwardian tools are the wrong ones for us to use. They have laid an enormous stress upon the fabric of things. They have given us a house in the hope that we may be able to deduce the human beings who live there. To give them their due, they have made that house much better worth living in. But if you hold that novels are in the first place about people, and only in the second about the houses they live in, that is the wrong way to set about it. Therefore, you see, the Georgian writer had to begin by throwing away the method that was in use at the moment.⁶

Ainsi, dans le tout début de *Mrs Dalloway*, Woolf multiplie-t-elle les références à des lieux qui ne contribuent pas tant à situer le cadre du récit qu'à le déplacer (la plage, la maison à Bourton). Ce faisant, elle souligne que l'être n'est jamais en parfaite adéquation avec le lieu. Ce tiraillement constant entre la matérialité d'un lieu et son historicité subjective, c'est-à-dire la manière dont l'espace est toujours imbriqué avec la spatialité du corps propre, c'est justement ce qu'implique l'être-au-monde.

Il apparaît dans ce cas que l'un des effets les plus notables du début *in media res* des deux romans, de la nature péripatétique de l'action, de la thématique de l'errance et même de l'emploi de formes variées de monologue intérieur, c'est tout simplement de nous situer non pas dans la spatialité d'un lieu mais de nous identifier, dès l'abord, certes à une conscience subjective, mais surtout à la spatialité même du corps. Les déplacements de lieu dans *Mrs Dalloway* sont souvent

⁶ Virginia Woolf, « Mr Bennett and Mrs Brown », *A Twentieth-Century Literary Reader: Texts and Debates*, eds. Suman Gupta, David Johnson, p. 115.

l'occurrence de cette relation entre la sensation physique et le lieu qui fait resurgir une émotion. La sensation (« what a morning – fresh », *MD* 1) est clairement le nœud qui replace tous ces lieux dans la spatialité d'un corps : « how fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning ; like the flap of a wave the kiss of a wave ; chill and sharp » (*MD* 1). Dans un article intitulé « De la phénoménologie du corps à l'ontologie de la chair », Renaud Barbaras écrit :

Sans doute ne peut-on penser le corps qu'à la condition de ne plus le comprendre comme un étant doué de propriétés singulières mais bien comme un type d'être original, témoignant d'un sens neuf de l'Être : le respect des traits descriptifs du corps propre conduirait à en faire une réalité non seulement originale mais *originaire*.⁷

Pour Merleau-Ponty, décrire une expérience incarnée, définir une ontologie de la chair, revient à lire la « conscience » d'abord comme une intentionnalité toujours dirigée vers un espace et, dans un second temps, lorsque confronté à la contradiction que suppose l'intentionnalité (dirigée envers un monde dans lequel elle serait elle-même inévitablement inscrite), comme un ensemble de modes d'expression de ce « seuil perceptif » originare du monde réel.

Si l'on comprend que « la manière singulière qu'a le corps propre de se révéler définit, aux yeux de la phénoménologie, son être même », alors on comprendra peut-être les implications plus vastes de la représentation de l'être dans ces deux romans paradigmatiques que sont *Ulysse* et *Mrs Dalloway*.⁸ Une approche phénoménologique permettrait alors de mieux comprendre la tension, parfois difficile à expliquer, entre l'écriture d'une dimension matérielle, sensorielle, perceptive et expressive et l'écriture de l'intériorité, entre la représentation d'une dimension perceptible à laquelle l'œuvre fait sans cesse référence et l'expression de la pensée, qui sous-tend la conception du « réel » dans ces œuvres. Dans cette perspective, l'enjeu principal ne se résumerait pas à l'exploration de l'intériorité ou de la dimension psychologique du « réel », bien que ce soient inévitablement des questions d'un grand intérêt. Plutôt ces enjeux témoigneraient d'une

⁷ Renaud Barbaras, « De la phénoménologie du corps à l'ontologie de la chair », *Le corps*, ed. Jean-Christophe Goddard, p. 210.

⁸ Renaud Barbaras, *ibid.*, p. 209.

problématisation des modalités de l'être au moyen de l'expression qui renvoie toujours à la question de « vivre » son corps dans un espace donné.

Une tradition de la critique littéraire consiste à voir Joyce et Woolf comme antinomiques, non seulement du point de vue problématique de l'opposition écriture masculine/ écriture féminine et écrivain anglais/ écrivain irlandais, mais aussi d'un point de vue social, esthétique, stylistique, culturel, voire philosophique. Aussi, me paraît-il d'autant plus important de cerner ce qui, pour moi, justifie la comparaison de deux œuvres qui, bien que contemporaines, peuvent paraître aussi fondamentalement différentes que l'*Ulysse* de Joyce et le *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf. Bien que cela paraisse contradictoire, je pense que si l'on peut aisément faire jouer l'opposition entre l'œuvre de ces deux écrivains, c'est que l'une des questions principales implicite dans ces œuvres est essentiellement commune, quoiqu' elle soit abordée de manières très différentes. Cette question est celle, non seulement de la représentation du « réel », qui chez Joyce comme chez Woolf est indissociable de la représentation de l'être, un fait déjà interpellant en soi, mais celle que suppose cette imbrication de l'être percevant et du réel, c'est-à-dire de la corporalité subjective comme le nœud où se problématisent à la fois la représentation du réel, la relation de l'homme et du monde et l'avènement de toute forme d'expression du réel.

Dans *To the Lighthouse*, Lily Briscoe se pose la question suivante : « how could one express in words these emotions of the body? » *Mrs Dalloway* semble poser sans cesse cette question. Aussi m'appartiendra-t-il de voir dans quelle mesure Woolf partage avec Joyce et Merleau-Ponty la conscience d'un lien intime entre le langage et la corporalité qui est au fondement de l'expérience d'être-au-monde. Ce qui m'interpelle également ici, c'est la manière dont le problème de mettre en mots la corporalité, d'écrire le corps, peut remettre en question l'idée que le corps soit absent de l'œuvre de Woolf. On pourrait penser que cette sensation d'une subjectivité éthérée, désincarnée, notable dans *Mrs Dalloway*, résulterait d'une conception et d'une représentation de l'être axées sur l'intériorité au seul sens d'instance intellectuelle et spirituelle dont le corps ne serait que le médiateur d'un réel qui le transcende. Sur ce point, on doit peut-être se demander si l'insubstantiation de la dimension physique et matérielle dans *Mrs Dalloway* souligne son aspiration à une forme transcendantale de l'être, où l'individu accède à certains moments à une réalité supérieure, ou si elle souligne plutôt que c'est la volonté même de matérialiser l'impression, la sensation, à travers le langage, qui provoque par ce même biais la déhiscence du réel. Chez Joyce comme chez Woolf, il existe un lien sensible entre dire et

percevoir, que la forme monologique du texte souligne avant tout. Après tout, représenter l'être-au-monde sous forme monologique n'est-ce pas également mettre l'accent sur le lien entre la pensée, l'expression et la corporalité, lorsque l'être est caractérisé par le moment où l'impossibilité de dire ce que l'on perçoit est confrontée à l'impossibilité de ne pas le dire.

Cette opposition chez Virginia Woolf entre ce qu'elle distingue comme les « faits » et les « apparitions », et chez Joyce, entre une dimension physique naturaliste et une dimension « intérieure », soulève de nombreuses questions. Elle peut élucider le fait que ces œuvres soient simultanément considérées comme représentatives de l'écriture de l'intériorité, du courant de conscience, alors même qu'elles multiplient les allusions aux faits réels, à la matérialité du quotidien et à des lieux existants. On peut penser ici à ce mot célèbre de Joyce, qui disait que si Dublin était amenée à disparaître, il serait possible de reconstruire la ville à partir des informations contenues dans son roman. Il y a ainsi un jeu constant entre cette intériorité et un ensemble de faits réels et de références à une réalité sociale et matérielle. Sur ce point, il peut être intéressant de noter que, dans la *Phénoménologie de la perception*, en ébauchant ce qui deviendrait une ontologie de la chair, Maurice Merleau-Ponty s'oppose de manière égale à une ontologie intellectualiste, qui tendrait à voir le réel comme constitué par la conscience, et à une ontologie matérialiste, qui selon lui voit le monde comme une dimension matérielle pré-ordonnée redoublée par une conscience. Pour revenir à cette citation de Thomas Keegan, on peut aisément voir comment cette équivoque pourrait nous amener à réduire la question ontologique à un dialogue avec le cartésianisme (et l'anti-cartésianisme) qui verrait Woolf s'opposer à Joyce.

Je tenterai plutôt d'aborder cette question en introduisant l'idée que loin de trouver une adéquation ou inadéquation d'une dimension subjective (de la pensée, de la conscience) et d'une dimension objective (d'une réalité physique) chez Joyce et chez Woolf, cette équivoque résulte d'une attention constante portée sur l'être comme point de contact, ou plutôt comme coïncidence inévitable entre un corps phénoménologique (le corps-sujet) et un monde. Cette piste, Astradur Eysteinnsson l'a énoncée dans *Modernism* :

Modernism has often been seen as an art of interiority and subjectivity, and its literary poetics expressive of an “inward turn”. Still, attention to the streams of human consciousness, to the life of the mind, appears to us only as *expressed* by language (as well as other media in the case of drama, music and the visual arts)

– that is, as it appears in a process of signifying gestures, as it is written in various ways. When taking a closer look, we may begin to suspect that rather than mediating the inner motions of the mind, modernism is attending to the invisible, slippery border between the inner and outer self – a border that also winds its way through language.⁹

Cette interpénétration de ce qui est habituellement considéré comme le domaine objectif et du domaine subjectif, a souvent été commentée par les critiques de Joyce et notamment par Hugh Kenner, dans *Dublin's Joyce*, lorsqu' il définit ainsi l' événement de l'épiphanie : « the active attentive silence of the intellect – its meeting with the real – gives the objects received by our senses [...] a new kind of presence in us : they are present in a mental world of transobjective presence and intelligibility ».

Dans ce travail, je propose de repenser cette imbrication des dimensions « intérieure » et « extérieure » de l'être comme expression de la corporalité et comme conséquence nécessaire et inévitable de l'inscription de l'être dans le monde. Il ne s'agira plus d'opposer l'écriture de la conscience à une représentation naturaliste du réel, ni de confronter un réalisme psychologique à un réalisme social, mais de resituer tous ces modes d'expression de l'être en vue d'une signification première – l'ancrage d'un corps – qui leur donne sens. Il s'agira, dans un premier temps, de considérer les implications ontologiques de ce recentrement de l'espace autour de la spatialité du corps propre et la manière dont cet espace déterminé par le schéma du corps s'articule avec l'espace extérieur de la ville. Dans un second temps, je propose de voir comment la polarité du corps phénoménal (à la fois percevant et perçu, possédant une parenté aux choses et étant la seule chose qui ne me quitte jamais) peut remettre en cause l'opposition ontologique de la conscience et des choses. Pour cela, je porterai l'attention sur l'imbrication de ces polarités du corps que sont l'être percevant et l'être perçu à travers deux modes d'expression respectifs articulant la représentation du corps et l'expression de la conscience : le motif du miroir, où l'être percevant est confronté à son image, et la forme monologique, dans laquelle ce que l'être perçoit devient expression d'un percevant. Enfin, je me pencherai sur cette question des plus difficiles que soulève le paradoxe d'une représentation du réel, paradoxe qui est amplifié par l'insistance sur la matérialité du réel, pour voir comment l'être, s'il se manifeste d'abord au travers de sa corporalité,

⁹ Astradur Eysteinnsson, Vivian Liska, eds. *Modernism*, vol. I, p. 329.

peut être exprimé et comment le texte sollicite une nouvelle lecture reposant sur la perception de sa matérialité. En pensant la représentation du « réel » comme l'expression d'une expérience perceptive, j'espère montrer que ce lien ténueux entre intériorité et extériorité, pensée et corps, est au cœur d'un écart dichotomique (entre dire et voir, intellectualisme et empiricisme, naturalisme et symbolisme, mimesis et poesis...), sur lequel reposent la réalité de l'être et l'expérience du texte.

1. Cerner le réel, écrire l' « être-au-monde » : le corps errant comme pivot de l'espace

1.1. Les pourtours de l'errance : situer le corps dans la recherche du réel

1.1.1. L'acte péripatétique dans la conceptualisation de l'espace : la question du flâneur

Dans l'espace de ses promeneurs, le roman moderniste aborde un aspect de la modernité, qui stipule que : « vivre sa vie ... revient à vivre la ville. » Dans ce sens, *Ulysse* de Joyce et *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf, malgré la portée de leurs innovations, s'inscrivent pour une part dans un sous-genre, ou du moins une tradition, celle du roman péripatétique. Le « héros péripatétique » n'est pas une figure exclusivement moderniste : la référence d'*Ulysse* à sa source homérique éponyme l'atteste en premier lieu. Au-delà de la pertinence de la source en tant que texte déambulant oral (poème chanté), digressif et souple (en témoignent les nombreuses versions et réécritures), le motif central de la dépossession fait du rapport de l'être à son espace un enjeu principal de l'identité et de la définition de soi. Si la dépossession de l'*Ulysse* d'Homère tient en ce qu'il est physiquement déplacé de sa terre natale, et qu'il a pleinement conscience de ce qu'il doit accomplir, dans *Ulysse* comme dans *Mrs Dalloway*, les personnages circulent sans savoir ce qu'ils cherchent, parfois sans être conscients d'être à la recherche de leur Ithaque. Je voudrais entamer cette réflexion sur la représentation de l'être avec l'idée que dans ces romans de Joyce et de Woolf, être c'est nécessairement investir l'espace. Autrement dit, c'est être au monde. Cette distinction est primordiale pour une approche phénoménologique et l'on verra comment elle intervient non seulement dans la représentation de l'espace, dans les techniques d'introduction du roman et dans

la description, mais aussi dans la construction de l'identité et de la subjectivité. Je commencerai donc par ces actes d'errance, car si les déplacements dans la ville constituent un motif formel qui donne lieu à un premier rapprochement entre *Ulysse* et *Mrs Dalloway*, ce motif, qui au fond supplante l'idée d'intrigue, a de telles ramifications qu'il soulève des interrogations sur la constitution dualiste de l'être et de l'espace. Ainsi, les enjeux de l'errance se retrouvent-ils liés à ceux de l'existence dans la manière dont ces œuvres interrogent l'appropriation de l'espace vital quotidien et, en l'occurrence, urbain.

La longue succession de figures du promeneur urbain dans l'histoire des représentations littéraires, dont l'une des principales est celle du flâneur, tend à montrer une évolution dans la conception des rapports entre l'homme moderne et la ville, et finalement entre l'être et son espace, donnant lieu à des interrogations existentielles sur la corrélation de la conscience de soi et de la sensibilité à la dimension physique. Pour mieux situer *Ulysse* et *Mrs Dalloway* dans cette tradition du roman péripatétique, pour comprendre la particularité de leurs promeneurs, je propose de les comparer à une figure du promeneur paradigmatique (et contemporaine), celle du flâneur. Comme l'écrit Keith Tester dans *The Flâneur* : « The flâneur has been important to the existentialist attempts to discover the secrets of being in the modern (urban, metropolitan, public) world. »¹⁰ Depuis les théorisations de Baudelaire et ensuite de Walter Benjamin, la figure littéraire du flâneur est devenue signe de modernité et d'urbanité. Néanmoins, comme Keith Tester le souligne dans son introduction, la spécificité historique de la figure, née et morte selon Benjamin dans les rues de Paris, est ambiguë et pose problème quant à sa réappropriation :

There is a certain ambiguity concerning the historical specificity of the figure of the *flâneur*. On the one hand, there seems to be little doubt that the *flâneur* is specific to a Parisian time and place. On the other hand, the *flâneur* is used as a figure to illuminate issues of city life irrespective of time and place.¹¹

En somme, la question est de savoir si le flâneur est une figure spécifiquement parisienne ou si elle peut attester d'une réalité urbaine universelle, ou du moins plurielle. Pour Victor Hugo, par exemple, « errer est humain ; flâner est parisien. » De l'apparition du flâneur en tant que « M.

¹⁰ Keith Tester, *The Flâneur*, p. 8.

¹¹ *Ibid.*, p. 16.

Bonhomme » dans le pamphlet intitulé *Le Flâneur au salon ou M. Bonhomme*, à la *Physiologie du mariage* de Balzac, de l'artiste-flâneur de Baudelaire au flâneur (voire flâneuses!) qui parcourt les arcades du *Bonheur des Dames* de Zola et enfin avec Frédéric Moreau dans *L'Education Sentimentale* de Flaubert, Priscilla Parkhurst Ferguson détaille l'évolution du flâneur ; du bourgeois oisif sous la monarchie de Juillet, à l'observateur détaché, et enfin, plus particulièrement après la Révolution de 1848, comme figure de la dépossession et de l'aliénation.¹² Ainsi, le flâneur apparaît clairement comme une stratégie de représentation qui fonctionne également comme un baromètre des rapports entre l'individu, son espace, et la conscience de soi, dont l'aiguille oscille entre posséder la ville ou être possédé par la ville.¹³

Ferguson nous rappelle que l'enjeu (souvent inaccompli) de cette représentation de l'espace est de dominer la ville par un personnage, bien que situé physiquement dans la ville, essentiellement « en-dehors » :

However different the mode and the tone of the texts, the *flâneur's* distance from the city replays the dream of domination so obvious in Hugo's celebrated 'Paris à vol d'oiseau' in *Notre-Dame de Paris*. The disengagement that sets the *flâneur* apart depends upon the marked social distance, which reproduces the physical distance of the bird's-eye views and panoramas in which contemporaries so often indulge. In both, the city revolves around the spectator, who copes with urban diversity by reducing it to a marvelous show. The *flâneur's* ability to celebrate the unanticipated lies in his evident superiority to whatever challenges he may encounter.¹⁴

¹² Priscilla Parkhurst Ferguson, *Paris as Revolution: writing the nineteenth-century city*, pp. 80-106.

¹³ Luke Gibbons nous offre un exemple de ce désir de dominer la ville, dans l'œuvre de Conan Doyle : « "My dear fellow," says Holmes to Watson in one of Conan Doyle's stories, "if we could fly out that great window hand in hand, hover over this great city, gently remove the roofs, and peep in at the queer things which are going on..." – then the truth would lie exposed in all its candor. This accords with Wittgenstein's godlike view that leaves the world as it is, but instead of letting people get on with their lives, oblivious to the spectator, it exposes them to the ultimate fantasy of power – in Franco Moretti's words, "the totalitarian aspiration towards a transparent society." » « Text and the City : Joyce, Dublin and Colonial Modernity » in *Making Space in the Works of James Joyce*, p. 82. Dominer la ville constitue un véritable fantasme littéraire, si nous pensons, par exemple, au *Faust* de Goethe, ou à *A Christmas Carol*, de Dickens.

¹⁴ Priscilla Parkhurst Ferguson, « The flâneur on and off the streets of Paris, » in *The Flâneur*, ed. Keith Tester, p. 31.

Si l'on considère, avec Parkhurst Ferguson, que le flâneur, de par son détachement, son sens de l'observation, sa distance, en somme, aspire à percer le mystère d'être dans la ville, en reconnaissant la ville comme un spectacle, alors il sera possible de voir dans la manière dont l'acte de se mouvoir dans la ville est représenté dans *Ulysse* et *Mrs Dalloway*, sinon une subversion de cette stratégie représentative, du moins une toute nouvelle manière d'appréhender l'espace.

1.1.2. La conscience du corps dans la recherche du réel

Il me semble que si les personnages d'*Ulysse* et de *Mrs Dalloway* se distinguent de la figure du flâneur, c'est d'abord car la spatialité du corps propre détermine fortement la manière dont ils sont situés dans l'espace de la ville. Cependant, il ne faudra peut-être pas pour autant confiner toute représentation de l'espace à un point de vue empirique, mais plutôt montrer comment la conscience du corps articule espace conçu et espace perçu. Marie-Dominique Garnier relie la double fonction des mots, qui est d'ordonner et d'associer (« order-words » et « pass-words »), à la conception de Gilles Deleuze et Félix Guattari de deux modèles structurels : la racine et le rhizome. Elle suggère que ces deux modèles ne doivent pas nécessairement s'opposer :

A single thing or word undoubtedly has this two-fold nature: it is necessary to extract the one from the other – to transform the compositions of order into components of passage. The important point is that the root-tree and the canal-rhizome are not two opposed models. The first operates as a transcendent

model ...; the second as an immanent process that overturns the model and outlines a map.¹⁵

La coexistence de ces deux modèles rappelle la tension entre naturalisme et symbolisme initialement perçue dans l'œuvre de Joyce par Pound et Eliot, premiers grands lecteurs d'*Ulysse*. Il a longuement été remarqué que la fragmentation et la multiplicité des points de vue dans *Ulysse* tendent vers la synthèse d'un tout, c'est la théorie de la parallaxe, définie par Don Gifford et Robert J. Seidman dans *Ulysses: Annotated* comme « the apparent displacement or the difference in apparent direction of an object as seen from two different points of view ».¹⁶ Mais ce que la dialectique des points de vue tend également à montrer, c'est la tension entre les structures verticales et horizontales de la représentation de l'espace, une tension entre l'espace réellement perçu (par un être incarné) et l'espace conçu par inférence (transcendental). L'ancrage du texte dans l'espace du corps, devient pour Joyce et Woolf le moyen d'interroger les conceptions de l'être par la subversion de la logique ontologique du dualisme.

Considérer l'être comme faisant partie intégrante de l'espace dans laquelle il vit et non pas situé en-dehors d'un espace qu'il doit conquérir ou maîtriser, c'est déjà entamer le glissement de l'épistémologie vers l'ontologie. Que le dix-neuvième siècle ait tenu les sciences naturelles comme forme paradigmatique de la vérité est un fait notoire, dont les romans de Zola constituent l'exemple par excellence. L'importance croissante des sciences empiriques durant la révolution industrielle résulta en la volonté de révéler la vérité du monde physique par une écriture empirique et mimétique basée sur l'observation. Pam Morris explique, par exemple, que c'est le réalisme qui amena l'idée que l'art « ne peut se détourner des aspects les plus sordides de l'existence humaine » ; ce qui *est*, constitue la matière de l'art.¹⁷ La théorie de la relativité d'Einstein et le principe d'incertitude de Heisenberg, publiés respectivement en 1905 et en 1927, exposèrent une nouvelle difficulté fondamentale de la représentation du réel : celle, de plus en plus grande, de définir la réalité. Mais Morris fait bien de rappeler que le réalisme ne reflète pas la réalité, car

¹⁵ Marie-Dominique Garnier, « The lapse and the lap: Joyce with Deleuze, » in *James Joyce and the Difference of Language*, ed. Laurent Milesi, p. 98.

¹⁶ « The apparent displacement or the difference in apparent direction of an object as seen from two different points of view; in astronomy, the difference in direction of a celestial body as seen from some point on the earth's surface and from some other conventional point, such as the center of the earth or the sun. » Don Gifford, Robert J. Seidman, *Ulysses: Annotated*, p. 160.

¹⁷ Pam Morris, *Realism, The New Critical Idiom*, pp. 2-3.

celui-ci repose, comme tout texte, sur un système de codes : c'est avant tout une forme d'exigence technique.

Sans doute, la méfiance moderniste vis-à-vis de la connaissance et du monde « objectif » qu'elle prétend fonder a ses sources dans l'exposition de ce que Nietzsche a appelé le mensonge platonicien. Michael Bell, dans « *The Metaphysics of Modernism* », commente les implications de la recherche d'une nouvelle intention, non plus épistémologique mais ontologique:

The centrality of epistemology, the problem of knowledge, had grown, as they both thought [Nietzsche and Heidegger], from an unwitting reification of consciousness and world into separate entities, the subjective and the objective. Nietzsche proposed instead that the question of value was more primary than that of knowledge... Heidegger approved all this but went on to argue that Nietzsche was not the end of metaphysics, as he had claimed, because the question of Being was more primary again than that of value.¹⁸

Tandis que Heidegger est préoccupé non par l'être individuel mais par le mystère de l'être-au-monde comme condition de toute chose, Merleau-Ponty met en avant l'idée que la dimension matérielle ne peut échapper à la dimension perceptive du corps phénoménal ; les objets réels constituent pour l'être un champ physique qui a la possibilité d'être activé par l'intention du corps. Parallèlement, il souligne le danger de basculer dans une philosophie empiriste qui ne serait qu'une reprise à rebours de la problématique du dualisme :

On partait d'un monde en soi qui agissait sous nos yeux pour se faire voir de nous, on a maintenant une conscience ou une pensée du monde, mais la nature même de ce monde n'est pas changée : il est toujours défini par une extériorité absolue des parties et seulement doublé sur toute son étendue d'une pensée qui le porte. On passe d'une objectivité absolue à une subjectivité absolue, mais cette seconde idée vaut juste autant que la première et ne se soutient que contre elle,

¹⁸ Michael Bell, « *The Metaphysics of Modernism*, » in *The Cambridge Companion to Modernism*, p. 20.

c'est-à-dire à travers elle. La parenté de l'intellectualisme et de l'empirisme est ainsi beaucoup moins visible et beaucoup plus profonde qu'on le croit.¹⁹

Si l'on est concerné par la problématique de la représentation du réel en relation avec l'écriture de la dimension physique et du corps chez Joyce et chez Woolf, c'est précisément parce que le réalisme est la technique conceptuelle au cœur de cette dialectique entre le monde physique, le corps, et l'expression de l'être. Avoir la volonté d'écrire ce qui *est*, repose inévitablement sur une conception de ce qui *est*, de ce qui forme le réel. Pour cette raison, *Mrs. Dalloway* et *Ulysse*, dans leur aspiration à écrire l'authenticité de l'être, sont des romans profondément préoccupés par ce qui fait l'être, par l'écriture de l'identité. Hugh Kenner, dans *Dublin's Joyce*, a commenté l'évolution de l'œuvre de Joyce dans cette perspective : partant de *Chamber Music*, dans lequel il avait projeté les émotions de Dublin de la manière quelque peu ironique dont il les ressentait en tant que jeune artiste, pour arriver à *Ulysse* (et ensuite *Finnegans Wake*), dans lequel l'auteur se retire pour laisser Dublin s'offrir à travers l'expérience de ses Dublinois. « The problems Joyce faced were philosophic before they were personal »; ils concernaient aussi bien la matérialisation de la pensée, que la mise en texte de la matérialité des choses dans leur essence.²⁰

Si la nature même du réalisme fait que le procédé peut être changeant, car il dépend de la conception du réel, Morris souligne la particularité pour Joyce, qui est de donner un sens verbal à ce que cela peut représenter de vivre une existence *incarnée* dans le monde (« embodied »). Dans *Dublin's Joyce*, Hugh Kenner souligne l'importance du verbe « donné » dans l'œuvre de Joyce. Il nous rapporte que les penseurs cartésiens, selon Maritain, « imagine or construe the object as a piece of reified externality, dead, an affront to the mind until the mind has processed it » tandis que pour Joyce « perceive, thing perceived, and perception belong alike to a world of irreducible existences ».²¹ En ceci, de la même manière que Kenner relie la théorie de Thomas d'Aquin, qui situe l'essence de l'être ni dans le corps, ni dans l'esprit, mais dans le composite, à la conception de l'être chez Joyce l'artiste, on peut, à notre tour, relier cette idée à la conception du corps chez Merleau-Ponty, le philosophe. Les choses-*comme-elles-apparaissent*, pour prendre à rebours cette distinction de Kant, sont, en d'autres mots, les choses-*comme-elles-sont* et même l'être-percevant-

¹⁹ Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, p. 64.

²⁰ Hugh Kenner, *Dublin's Joyce*, p. 135.

²¹ *Ibid.*, pp. 135-138.

comme-il-est. Ce rapport à l'espace des « existences irréductibles », mis au jour par Kenner, est en accord avec les conceptions de Merleau-Ponty lorsqu'il dit que « la vie mentale [ne se retire pas] dans les consciences isolées et livrées à la seule introspection » mais se déroule en fait « dans l'espace humain que composent ceux avec qui je discute ou ceux avec qui je vis, le lieu de mon travail ou celui de mon bonheur ». ²² En somme, il paraît réducteur de croire que l'esprit revêt « les choses et les hommes des données de l'introspection » alors que les données de l'introspection sont en premier lieu construits par la perception. ²³

Nulle difficulté à admettre que l'orientation dans le monde est ancrée dans le corps. L'espace qui échappe à cet ancrage perceptif est ce que Merleau-Ponty appellera l'espace spatialisant de l'intellectualisme. Considérons un promeneur de Wordsworth dans un espace urbain – la ville de Londres – dans un extrait du sonnet « Composed Upon Westminster Bridge » :

[...] This City now doth, like a garment, wear
The beauty of the morning; silent, bare,
Ships, towers, domes, theatres, and temples lie
Open unto the fields, and to the sky;
All bright and glittering in the smokeless air.
Never did sun more beautifully steep
In his first splendour, valley, rock, or hill [...]²⁴

Le titre nous est bien utile pour comprendre le lieu dans lequel le poète se situe. Dans le nom commun de la ville (« city ») qui en adoptant la majuscule supplante le nom propre (« Londres ») on a déjà l'élan de ce mouvement transcendant vers l'espace spatialisant. Je ne tiens pas tant à faire une sempiternelle division entre l'espace naturel et l'espace humain, qu'à m'interroger sur ce que cette ville – qui est revêtue par la nature, dont les tours, les dômes, les théâtres, touchés par le

²² Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, pp. 47-48.

²³ « Pour l'empirisme, les objets « culturels » et les visages doivent leur physionomie, leur puissance magique à des transferts et à des projections de souvenirs, le monde humain n'a de sens que par accident. Il n'y a rien dans l'aspect sensible d'un paysage, d'un objet ou d'un corps qui le prédestine à avoir l'air « gai » ou « triste », « vif » ou « morne », « élégant » ou « grossier ». Définissant une fois de plus ce que nous percevons par les propriétés physiques et chimiques des stimuli qui peuvent agir sur nos appareils sensoriels, l'empirisme exclut de la perception la colère ou la douleur que je lis pourtant sur un visage, la religion dont je saisis pourtant l'essence dans une hésitation ou dans une réticence, la cité dont je connais pourtant la structure dans une attitude de l'agent de ville ou dans le style d'un monument. » *Ibid*, p. 47.

²⁴ William Wordsworth, « Composed Upon Westminster Bridge, September 3, 1802 », *The Poems*, vol. 1, pp. 574-575.

soleil, se révèlent être en fait des vallées, des rochers, des collines – suggère de l'orientation spatialisante. Le nombre, l'échelle, et la nature générique des navires, tours, dômes, théâtres et temples se réfèrent à des éléments d'hyper-structure. De ce fait, la ville englobée indique l'ancrage du promeneur qui la contemple, à savoir un espace en-dehors du corps et vertical. Alors quel est cet espace qu'il contemple, sinon une construction mentale de Londres dans sa globalité et qui est superposée à l'image imprécise qu'offre la perception d'un endroit à distance ? La distance suppose que le regard se fixe sur un objet qui, par son imprécision, demande à être complété par une conception de l'objet; un espace « là-bas » se crée en opposition à « ici ». Cependant, si la distance amène à rompre l'inhérence au monde en déplaçant l'espace textuel vers un espace spatialisant, la fixité du regard, par exemple lorsqu'il se porte sur le tissu d'une étoffe ou l'aspect d'une pierre, amène également à rompre l'historicité du monde qui fait son caractère humain. L'essence de l'être-au-monde, étant liée à son expérience dans le monde, prend forme dans un espace déterminé à l'échelle du corps humain.

1.1.3. Le monde à l'échelle du corps humain : verticalité et horizontalité dans la représentation de l'espace

La conscience du corps amène à un recentrement de l'espace autour de l'individu qui n'est alors pas tant pré-déterminé par un espace auquel il ou elle est identifié mais qui se définit en créant des espaces, en donnant un sens à l'espace. Eric Bulson rappelle que Mikhaïl Bakhtine, en étudiant le « chronotope », a montré qu'une grande partie de la littérature grecque de l'Antiquité qui mettait en scène l'aventure, reposait sur le hasard pour structurer l'intrigue et avait de ce fait recours au panorama, car plus l'espace était concret, plus il était difficile de dissimuler l'artifice de l'intrigue.²⁵ Au contraire, dans l'*Ulysse* de Joyce, la concrétion de l'espace tend à banaliser le hasard, qui devient un effet de la coïncidence. Ainsi, le sombre nuage qui plane au-dessus de Stephen et de Bloom, dans « Télémaque » et dans « Calypso », tout en faisant ressortir les liens entre ces deux départs (l'infertilité pour Bloom et l'usurpation pour Stephen), est une coïncidence

²⁵ Eric Bulson, « Disorienting Dublin, » in *Making Space in the Works of James Joyce*, eds. Valérie Bénéjam et John Bishop, p. 129.

de leur situation dans Dublin. En effet, si je me réfère au propos de Luke Gibbons, dans « Text and the City: Joyce, Dublin and Colonial Modernity », la description dans *Ulysse* est rarement panoramique:

Commentators have frequently noted that, notwithstanding scrupulous topographical accuracy, there is little descriptive writing in Joyce of the kind to be found in travelogues or realist fiction: “Despite the wealth of references to streets, squares, houses, and public buildings,” write Hart and Knuth, “there is in *Ulysses* little descriptive writing of the kind commonly associated with novels of the previous century.”²⁶

Si on considère le parcours de Bloom dans « Lotus Eaters », le paysage semble bien plus juxtaposé que coordonné. Les lieux où Bloom passe sont énumérés et s'ils semblent respecter l'ordre chronologique de son passage, ils ne sont pas davantage décrits. L'absence de description des lieux semble constituer la règle dans *Ulysse*, un fait qui a souvent été remarqué, notamment par Frank Budgen dans *James Joyce and the Making of Ulysses*, puis par Georg Lukacs dans « Narrate or Describe ? », cependant, ceux-ci sont presque toujours mis en relation avec une personne : « Leask's the linseed crusher's », « Brady's cottages », « Nichol's the undertakers ».²⁷ Si les lieux de Dublin ne font pas l'objet d'une description, c'est peut-être car ils ne constituent pas directement l'objet de la perception mais le fond perceptif dans lequel les Dublinois évoluent. Comme le dit Merleau-Ponty, « je compte avec un entourage plutôt que je ne perçois des objets ».²⁸ Ce que l'on peut remarquer, en ce qui concerne la représentation de la ville, c'est son adhésion à l'échelle du corps des personnages, l'abandon de la description du lieu selon un axe de verticalité qui tendrait vers une description pure au profit d'une description reposant sur la représentation de l'action. Ainsi cette conception de la description ne tend pas seulement à justifier la description par un mécanisme interne au texte, mais est également une appréciation de la distance au monde dont dépend l'équilibre entre les horizons internes et externes de soi. Si on comprend que « pour chaque

²⁶ Luke Gibbons, « Text and the City: Joyce, Dublin and Colonial Modernity, » in *Making Space in the Works of James Joyce*, eds. Valérie Bénéjam et John Bishop, p.81.

²⁷ Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses*, pp. 69-71. Georg Lukacs, « Narrate or Describe? » in *Writer and Critic and Other Essays*, p. 110.

²⁸ Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, p. 478.

objet comme pour chaque tableau dans une galerie de peintures, il y a une distance optimale d'où il donne davantage de lui-même » et que « en deçà et au-delà nous n'avons qu'une perception confuse par excès ou par défaut », alors l'adhésion au corps est ce qui permet l'épiphanie, dans laquelle « nous tendons [vers] le maximum de visibilité et nous cherchons comme un microscope une meilleure mise au point » qui est obtenue « par un certain équilibre de l'horizon intérieur et de l'horizon extérieur ».²⁹

Dans « Calypso », cet ajustement de la distance devient évident lorsque Bloom passe d'images fantasmagoriques de l'Orient à la vision du rognon au centre du plat dans la vitrine du boucher Dlugacz. Dans sa tentative de se représenter l'Orient néanmoins, Bloom ne parvient pas à faire abstraction du corps, il est présent, comme le repère de celui qui « passe ». La tension entre l'imprécision de l'espace fantasmé, dont l'utilisation du présent montre qu'il aspire à la généralité, et cet ancrage dans le corps, dont l'horizon intérieur est peu présent, confère au promeneur une qualité d'éternité, en même temps que l'insistance sur le fait de « passer » (« I pass on », « I pass » *U 4* : 94-98) rappelle cet envers de l'éternité qui représente la mort, qui est présent à la conscience de Bloom qui, habillé de noir, se prépare à assister aux funérailles de son ami Dignam. Inversement, l'image du rognon, qui passe des rognons en général, présents « dans » l'esprit de Bloom (« Kidneys were *in his mind* » 4 : 6), au rognon, esseulé dans son plat, qui lui est destiné, rappelle la proximité des horizons de Bloom, dont le regard passif ne demande rien de mieux que d'être submergé par la matérialité des corps. Le regard de Bloom déconstruit ainsi le corps de la jeune fille dont il observe les mains (« chapped » 4 : 147), le poignet (« thick wrist » 4 : 168), la jupe (« crooked skirt » 4 : 164), les jambes (« moving hams » 4 : 172), et complète cet horizon restreint par la viande qui l'entoure chez le boucher, et par un nouvel espace fantasmé, celui de la ferme à Kinnereth qu'évoque la publicité qu'il lit de manière distraite. Par ailleurs, l'attribution des lieux à une personne, si fréquente dans *Ulysse*, pourrait très bien être, à ce titre, démonstrative de la volonté du citadin de rendre un sens, et donc une échelle humaine, à l'hyper-structure architecturale et institutionnelle de la ville.

Liam Lanigan a montré que la représentation du paysage urbain dans *Dubliners* problématise la situation de l'individu dans une ville où l'architecture prédétermine l'espace. Selon Lanigan, au début du vingtième siècle, l'urbanisme était en plein essor : dans *The City of Tomorrow and its Planning*, l'architecte Le Corbusier reconnaissait déjà l'impact d'une

²⁹ *Ibid.*, p. 478.

rationalisation de l'espace urbain sur les citoyens, même s'il entendait surtout en faire le vecteur du pouvoir centralisé. D'ailleurs, la paralysie qui caractérise le Dublin de *Dubliners*, qui ploie sous le double fardeau de la mythification de son histoire et de sa modernité naissante, trouve son écho dans une architecture symptomatique :

The design of Dublin during the eighteenth century rendered it simultaneously a metropolitan hub, its architecture reflecting and integrating its inhabitants into the power system it represented, and also a cityscape defined by its relationship to London, its marginality confirmed by its mimicry of the colonial center. It is the tension between these two identities that gives Dublin what Joseph Valente has called its “metro-colonial” character.³⁰

Ainsi, *Dubliners* montre l'inaptitude des habitants de la ville à s'approprier un espace dont le tissu urbain suggérait une puissance impériale en contradiction avec la pauvreté qu'ils connaissent et qu'ils rencontraient au quotidien dans les rues de Dublin.³¹ Dans ce sens, si l'architecture est tant absente du roman, c'est sans doute parce que le Dublin d'*Ulysse* est autrement « habité » que le Dublin des nouvelles : ses lieux, certes lacunaires et changeants, obéissent néanmoins à un plan référentiel qui participe à inscrire le politique dans le quotidien. La lecture que Lanigan fait du concept de la ville comme « discours », formulé par Roland Barthes dans « *Semiotics and Urbanism* » peut nous éclairer sur ce point :

Barthes argues that the person who « uses » the city reconstructs it only through his or her subjective and fragmentary experience. The significance of the streetscape is defined by that experience as opposed to its functionalist purpose. In Barthes's interpretation, therefore, one's experience and understanding of the city emerges not just from the functional designation of its spaces according to an abstract logic, but through the interaction of the perceiving consciousness with that logic.

³⁰ Liam Lanigan, « Gabriel's Remapping of Dublin », *Making Space in the Works of James Joyce*, eds. Valérie Bénéjam, John Bishop, p. 94.

³¹ Liam Lanigan, *ibid.*, p. 95.

Il est intéressant de penser que si *Ulysse* ne fait que très peu allusion aux infrastructures architecturaux, les lieux du roman font constamment allusion à la propriété des habitants. Dans « Calypso », Bloom s'inquiète du nombre de maisons vides à Dublin et cette inquiétude face au non-lieu participe à faire de 7 Eccles Street un foyer. La quête du foyer odysseéen, c'est le retour chez soi, mais c'est d'abord, sous cette guise, la forme paradigmatique de la tendance naturelle à vouloir s'approprier un lieu.

Dans *Mrs Dalloway*, cette distinction est subtile lorsqu'une vignette représentative donne l'impression d'un « bird's eye view » et traduit en fait ce que l'on pourrait appeler un « mind's eye view. » On voit ici l'une des différences entre le « bird's-eye-view » ou le « god's-eye-view » d'un épisode tel que le « Wandering Rocks » d'*Ulysse* et la vignette que l'on rencontre dans *Mrs Dalloway*. Dans « Wandering Rocks », les itinéraires de Father Conmee, un ecclésiaste, et Corny Kelleher, une figure politique, justifient la parodie d'une représentation hégémonique de l'espace qui souligne la prise de forces socio-culturelles sur l'organisation de l'espace. On peut remarquer que cette unité hégémonique est pourtant invalidée par une multiplicité de points de vue implicitement soulignées par les réactions des Dublinois que Conmee et Kelleher croisent. Dans *Mrs Dalloway*, l'un des premiers aperçus que l'on a de Londres est celui donné par Clarissa Dalloway, qui relie l'effervescence de la ville à la fin de la guerre et à la fête qu'elle prépare :

And everywhere, though it was still so early, there was a beating, a stirring of galloping ponies, tapping of cricket bats; Lord's, Ascot, Ranelagh and all the rest of it; wrapped the soft mesh of the grey-blue morning air, which, as the day wore on, would unwind them, and set down on their lawns and pitches the bouncing ponies, whose forefeet just struck the ground and up they sprung [...] even now, at this hour, discreet old dowagers were shooting out in their motor cars on errands of mystery; and the shop-keepers were fidgeting in their windows with their paste and diamonds, their lovely old sea-green brooches in eighteenth-century settings to tempt Americans (but one must not buy things rashly for

Elizabeth), and she, too [...] was going that very night to kindle and illuminate, to give her party.³²

Dans cette description, les éléments que Clarissa observe se mêlent aux hypothèses et prédictions que Clarissa infère, faisant coexister dans la phrase un modal à valeur de futur (« would unwind them ») avec la dimension matérielle environnante (« lovely old sea-green brooches in eighteenth-century settings »), des broches que Clarissa voit ou a sûrement vues car elle se retient d'en acheter pour Elizabeth. Il ne s'agit peut-être pas tant de décrire Londres que d'attirer l'attention sur le mécanisme de construction de Londres dans le « mind's eye view » de Clarissa, qui inscrit sa fête et sa vie dans la lignée vitale (pour elle) des activités collectives de la ville. Une description qui, reposant sur le rebond constant de l'action (« beating, » « stirring, » « galloping, » « tapping, » « shooting, » « fidgeting, »), fuse véritablement, et contraste avec le calme du parc dans lequel elle se promène, où la silhouette de son vieil ami Hugh Whitbread, venant à sa rencontre, se découpe sur le paysage (« and who should be coming along with his back against the Government buildings... but Hugh Whitbread » (5)). Ici, la particularité des actions s'efface pour laisser place à l'impression ou l'atmosphère que produit l'activité incessante des citadins. Pareillement, le mouvement de la ville est structuré et coordonné par de grands catalyseurs de mobilité et de modernité : l'avion, qui passe en écrivant une énigme dans le ciel et qui fournit l'occasion de coordonner les consciences individuelles avec une conscience collective ; la voiture, une énigme de plus ; les cloches de Big Ben, entre autres, faisant ressortir, cette fois-ci, une mobilité temporelle. Les descriptions panoramiques dans *Mrs Dalloway* correspondent davantage au modèle de la vignette comme représentation de l'espace en ce qu'elles attirent l'attention sur l'action de chacun de leurs composants et les tensions que suppose leur articulation avec un tout; il s'agit moins d'une distanciation que d'une aspiration à la fusion.

Dans *Frontières du récit*, Gérard Genette nous offre un exemple de deux modèles aux extrémités du spectre de la description :

1. La maison était blanche avec un toit d'ardoise et des volets verts.
2. L'homme s'approcha de la table et prit un couteau.³³

³² Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, pp. 4-5.

Ou, dans les mots de Anton Chekhov, « ne me dites pas que la lune brille; montrez-moi le reflet de la lumière sur un morceau de verre brisé». ³⁴ Il est clair que Joyce et Woolf tendent vers le deuxième modèle descriptif, c'est-à-dire, en quelque sorte, un modèle adhérent au corps et à ses déplacements, « avec » le corps. Pour cette raison, comme le dit Benoît Tadié, l'image que Joyce nous donne de Dublin n'est, en un sens, « pas aussi complète que la représentation que Dickens fait de Londres, par exemple. ³⁵ Dans Dickens, la vision est verticale : elle emmène le lecteur partout ». Il pense, par exemple, à la description de Londres au travers de l'ubiquité du brouillard dans *Bleak House*. Le motif du brouillard coordonne la description de la ville, et en donne une image globale. Dans *Ulysse*, l'espace est présent comme une strate préexistante qui demande à être mise en relation par la perception. Tout l'épisode de « Lotus Eaters » semble insister sur cette dichotomie entre ce que Bloom voit, son champ de vision, et ce vers quoi la perception de Bloom tend réellement. Ainsi, lorsque Bloom s'arrête devant la vitrine de la Belfast and Oriental Tea Company, son observation apparente des paquets de thé relie la chaleur de l'Orient à la chaleur ambiante en même temps qu'elle justifie qu'il enlève son chapeau et extraie, en douce, la lettre cachée de Martha pour la glisser dans la poche de son gilet :

While his eyes still read blandly he took off his hat quietly inhaling his hair oil and sent his right hand with slow grace over his brow and hair. Very warm morning. Under their dropped lids his eyes found the tiny bow of the leather headband inside his high grade hat. Just there. His right hand came down into the

³³ « Cette persistante confusion, ou insouciance à distinguer, qu'indique très nettement, en grec, l'emploi du terme commun diégèsis, tient peut-être surtout au statut littéraire très inégal des deux types de représentation. En principe, il est évidemment possible de concevoir des textes purement descriptifs, visant à représenter des objets dans leur seule existence spatiale, en dehors de tout événement et même de toute dimension temporelle. Il est même plus facile de concevoir une description pure de tout élément narratif que l'inverse, car la désignation la plus sobre des éléments et des circonstances d'un procès peut déjà passer pour une amorce de description : une phrase comme « La maison est blanche avec un toit d'ardoise et des volets verts » ne comporte aucun trait de narration, tandis qu'une phrase comme « L'homme s'approcha de la table et prit un couteau » contient au moins, à côté des deux verbes d'action, trois substantifs qui, si peu qualifiés soient-ils, peuvent être considérés comme descriptifs du seul fait qu'ils désignent des êtres animés ou inanimés ». Gérard Genette, *Frontières du récit*, p.156.

³⁴ Dans le cinquième acte de *La Mouette*, Treplev dit : « Ma description du clair de lune est trop longue, trop recherchée. Trigorine, lui, s'est créé des procédés ; tout lui est facile. Le goulot d'une bouteille cassée qui brille sur la digue, l'ombre noire de la roue d'un moulin, et voilà sa nuit de lune toute prête ». Anton Chekhov, *La mouette*, Acte V, p. 73, <http://www.lecanardduclair.com/docs/Tchekhovlamouette.pdf>, 20 juin 2011.

³⁵ Je traduis. Benoît Tadié, *James Joyce, Dubliners*, p. 27.

bowl of his hat. His fingers found quickly a card behind the headband and transferred it to his waistcoat pocket. (*U*, 5 : 20-26)

On pourrait considérer ces deux gestes comme simultanés, mais la qualification de l'action les montre comme réellement subordonnés car, alors que Bloom lit sans conviction les légendes des paquets de thé (« read blandly »), sa main œuvre rapidement pour recouvrer la lettre (« his fingers found quickly »). De la même manière, en croisant McCoy en sortant du bureau de poste, où on vient de lui remettre la réponse de sa maîtresse, la perception de Bloom est frustrée par la tête de McCoy qui, en lui parlant, l'empêche de savoir quel est l'objet que Martha a joint à sa lettre, qui se trouve dans sa poche, et de voir les bas de soie de la femme qui se trouve à quelque distance derrière celui-ci :

— O no, Mr Bloom said. Poor Dignam, you know. The funeral is today.

— To be sure, poor fellow. So it is. What time?

A photo it isn't. A badge maybe.

— Eeeleven, Mr Bloom answered. (*U*, 5 : 91-94)

He moved a little to the side of M'Coy's talking head. Getting up in a minute. (*U*, 5 : 124-125)

Les restrictions de la description révèlent ainsi les frustrations de la perception indissociables de l'ancrage que suppose l'être-au-monde d'un corps. Elles rappellent aussi que la dimension physique n'est pas une image lisse que l'on tire au premier plan pour l'exposer à sa convenance, elle est un entourage toujours subordonné à l'angle et à l'intention d'un corps phénoménal. C'est ainsi que dans « Lotus Eaters », car on est à cet instant « avec » Bloom, le champ visuel de Dublin est subordonné aux bas de soie d'une femme qu'il veut observer de la même manière que le dialogue avec McCoy est subordonné au mystère de ce qu'il peut bien y avoir dans la poche de Bloom.

Tadié ajoute qu'en un autre sens on peut dire que la description que Joyce fait de la vie urbaine est plus extensive que celle du Londres de *Bleak House*, car l'emphase est mise sur

l'omniprésence du quotidien et de ses lieux habituels, qui constituent un entourage implicite.³⁶ Ceci est particulièrement vrai des lieux que Joyce présente dans *Ulysse* : l'intérieur de la maison (« Télémaque », « Calypso »), l'école (« Nestor »), le lieu de travail (« Aeolus »), le bureau de poste (« The Lotus Eaters »), le pub (« Sirens », « Cyclops »), la plage (« Proteus »), la bibliothèque (« Scylla and Charibdis »), les transports publics (« Wandering Rocks »), l'hôpital (« Oxen of the Sun »), un café (« Eumaeus ») et même une maison close (« Circe »). On peut retrouver beaucoup de ces lieux dans *Mrs. Dalloway*, plus précisément les parcs (« Regent's Park », « Nottingham Park »), la maison, les magasins, le fleuriste où Clarissa se rend dès le début du roman (« Mulberry's »), les rues et les lieux-dits, mais la dichotomie reste essentiellement entre les rues et le domicile. A l'inverse d'*Ulysse*, dans *Mrs Dalloway*, l'espace public est défini presque exclusivement par la rue, les seuls intérieurs auxquels l'on a réellement accès, hormis les recoins de la conscience bien entendu, étant ceux de la demeure. Il y a de ce fait, dans *Mrs Dalloway*, une conscience de la rue comme médiateur des espaces communs et des lieux institutionnalisés, du lieu exclusif, comme la voiture qui passe devant Mulberry's dont tout le monde est sûr qu'elle abrite quelqu'un d'important ou le Palais de Buckingham et ses innombrables chambres qu'Emily Coates imagine (17).

D'ailleurs, la vitalité communale de la rue est contestée pour Clarissa par une exclusion dont elle n'est pas exempte en tant que femme, malgré ses privilèges, ce qui rappelle que la figure du flâneur est une figure presque exclusivement masculine, pour la simple raison qu'aux yeux de la société les seules femmes qui erraient seules dans les rues étaient soit miséreuses, soit prostituées. La ville ne peut exister pour Clarissa que de manière impressionniste, constellée de poches d'ombre, comme les bâtiments du gouvernement sur lesquels la silhouette d'Hugh Whitbread se détache. Clarissa, dans sa qualité de flâneuse qui, selon Peter Walsh, ne connaît rien à l'administration d'un district colonial et qui est contrainte de laisser à son mari l'administration politique du domaine impérial, expose la part minimale qu'elle joue dans la construction des espaces politiques de la capitale. Par exemple, elle insiste notablement sur le fait que sa connaissance des sphères politique et géographique est plus que rudimentaire : « She muddled Armenians and Turks [...] talked oceans of nonsense ; and to this day, ask her what the Equator was, and she did not know » (104).

³⁶ Benoît Tadié, *ibid.*, p. 28.

On pourrait penser que Clarissa est une femme mondaine, parfois puérile, égocentrique et superficielle, et on n'aurait peut-être pas tout à fait tort – après tout, que Clarissa soit incapable de distinguer les Arméniens des Albanais à une époque où, non seulement la question du génocide arménien était largement médiatisée, mais aussi les questions de politique internationale commençaient à susciter l'intérêt populaire, peut être interprété comme un signe de mépris.³⁷ Néanmoins, la manière dont le texte, rapportant les pensées de Clarissa, tourne encore et encore autour de cette confusion, a quelque chose de suspect : « 'Armenians,' he said ; or perhaps it was 'Albanians' » (101), « his Armenians, his Albanians » (102), « she cared much more for her roses than for the Armenians » (102), « she could feel nothing for the Albanians, or was it the Armenians ? » (102), « didn't that help the Armenians ? » (102). Vu comme une simple satire, ce passage manque de subtilité. Pareillement, si Woolf voulait construire un personnage superficiel pour ensuite le fustiger, l'entreprise manquerait de profondeur et de générosité. Aussi insensible à la cause des Arméniens et aussi égoïste qu'elle puisse paraître, il me semble que Clarissa a des raisons pour s'entêter à les confondre. Il me semble que cette prise lacunaire qu'a Clarissa sur l'espace peut nous aider à prendre conscience des enjeux politiques et sociaux qu'implique le recentrement de l'espace autour de l'être percevant. Trudi Tate nous éclaire sur le contexte de ce jour de Juin où Richard Dalloway se rend à la « House of Commons » pour traiter de la question arménienne :

The Lausanne Treaty was signed on 24 July 1923, a few weeks after *Mrs Dalloway* is set. By then, Britain had secured its interests in the region – not in Armenia but in the Persian Gulf, partly by creating the new state of Iraq. The Armenians were effectively abandoned by the Lausanne Treaty; those in the Soviet Union were to remain citizens of that state, and the remaining survivors were to stay under the rule of Turkey, under a protectorate agreement. The idea of an Armenian nation home in the Anatolia region was simply dropped. For many people, this was a grotesque betrayal of the Armenians [...] Richard Dalloway

³⁷ The war of 1914-18 made an end of the view that war is a matter which affects only professional soldiers and, in so doing, dissipated the corresponding impression that international politics could safely be left in the hands of professional diplomats. Edward Hallett Carr, *The Twenty Years' Crisis*, 1919-1939, pp. 3-5.

sits on the committee which is negotiating this final act of betrayal in June 1923.³⁸

Si Richard Dalloway montre plus de sympathie que sa femme pour la cause arménienne (« hunted out of existence, maimed, frozen, the victims of cruelty and injustice (she had heard Richard say so over and over again) » (102)), il participe néanmoins au gouvernement qui est sur le point de les trahir. En outre, les plaintes et caprices de Clarissa, peuvent très bien dissimuler la rébellion latente d'une femme qui se sent impuissante et infantilisée lorsque son mari l'asseoit sur le canapé en lui disant de faire la sieste avant de partir régler des affaires d'Etat (« having settled her on the sofa, looking at his roses ») :

She would do it, of course, as he wished it. Since he had brought the pillow, she would lie down... But – but – why did she suddenly feel, for no reason that she could discover, desperately unhappy? [...] There were his roses. Her parties! That was it! Her parties! They thought, or Peter at any rate thought, that she [...] was simply a snob [...] Richard merely thought [...] it was childish. (*MD*, 102-103)

Dans ce sens, l'ignorance de Clarissa pourrait être le symptôme d'une frustration profonde déjà suggérée par Tate, lorsqu'elle écrit : « even if she were keenly interested in these matters, she has very little power to do anything about them ».³⁹

Rappelons que même Clarissa Dalloway, qui est quelque peu protégée par son statut social, a un alibi potentiel pour justifier sa descente dans les rues de la ville (acheter les fleurs), alibi qu'elle expose lorsque son ami Hugh lui demande ce qu'elle fait dans la rue : «Where are you off to ? » « I love walking in London, » said Mrs Dalloway. « Really, it's better than walking in the country » (5). La réalité du pub, réalité que Bloom et Stephen et même les « barmaids » d'*Ulysse* connaissent bien, est une réalité dont Clarissa est exclue, ce qui est visible dans la manière dont le bruit des insultes provenant du pub arrive étrangement déformé aux oreilles des jeunes filles de Londres qui, loin de se préoccuper des sphères politiques, achètent du linge blanc pour leur mariage :

³⁸ Trudi Tate, *Modernism, History and the First World War*, p. 159.

³⁹ Trudi Tate, *ibid.*, p.170.

In a public-house in a back street a Colonial insulted the House of Windsor, which led to words, broken beer glasses, and a general shindy, which echoed strangely across the way in the ears of girls buying white under-linen threaded with pure white ribbon for their weddings. For the surface agitation of the passing car as it sunk grazed something very profound.⁴⁰

Nonobstant la prolifération des lieux et lieux-dits, dans *Ulysse*, une grande partie du roman se passe dans les rues, et pour ce qui est de *Mrs Dalloway*, l'espace réellement investi par les personnages est presque entièrement divisé entre l'espace public des rues et des parcs et l'espace privé de chez soi, ce qui atteste l'attention portée sur une représentation de l'action non seulement comme rencontre de l'environnement physique et social, mais aussi comme parcours des interstices souvent informulés du temps et de l'espace que représentent les trajets.

Victor Fournel distingue le flâneur d'autres figures telles que le badaud ou le vadrouilleur en ce que le flâneur est « toujours en possession de son individualité » tandis que c'est le propre du badaud de se fondre dans la masse.⁴¹ Cependant, il me semble que cette individualité se manifeste surtout dans la manière dont le flâneur perçoit et relève les particularités de son environnement, c'est-à-dire depuis un point de vue différencié, situé en-dehors ou à distance et imperméable à l'horizon intérieur. Là où Joyce et Woolf divergent, c'est dans la contestation de cette division spatiale qui tend à situer le flâneur face au spectacle de la vie urbaine sur lequel il porte son regard, sans la conscience de cette capacité du regard, que souligne Merleau-Ponty dans sa *Phénoménologie*, à projeter le corps, à élire dans l'espace une demeure qu'il est possible pour l'être de combler d'individualité, d'investir d'une historicité subjective.⁴²

⁴⁰ Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, p. 15.

⁴¹ « Le simple flâneur ... est toujours en pleine possession de son individualité. Celle du badaud disparaît au contraire, absorbée par le monde extérieur ... qui le frappe jusqu'à l'enivrement et l'extase. Le badaud, sous l'influence du spectacle, devient un être impersonnel ; ce n'est plus un homme : il est public, il est foule. » Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, 1858, cité dans *Paris, capitale du XIXe siècle*, Editions du Cerf, 1989, p.447.

⁴² « C'est un fait que je me crois d'abord entouré par mon corps, pris dans le monde, situé ici et maintenant. Mais chacun de ces mots quand j'y réfléchis est dépourvu de sens et ne pose donc aucun problème : m'apercevrais-je « entouré par mon corps » si je n'étais en lui aussi bien qu'en moi, si je ne pensais moi-même ce rapport spatial et n'échappais ainsi à l'inhérence au moment-même où je me la représente ? Saurais-je que je suis pris dans le monde et situé si j'y étais vraiment pris et situé ? Je me bornerais alors à être où je suis comme une chose, et puisque je sais où je suis et me vois moi-même au milieu des choses, c'est que je suis une conscience, un être singulier qui ne réside nulle part et peut se rendre présent partout en intention. » Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, p. 63.

La question que j'ai posée implicitement ici peut paraître, tout au moins, tautologique : que se passe-t-il dans ces romans où « rien » ne se passe ? Que cherche-t-on à représenter ? Dans *Ulysse* et *Mrs Dalloway* il n'y a pas d'intrigue, pas de chronologie classique qui permettrait un déroulement. De fait, ces romans s'inscrivent dans une tradition du roman péripatétique où « ce qui se passe » a largement trait à l'espace. Passer d'une conception de l'« être » et d'une épistémologie du « réel » à une ontologie de l'« être-au-monde », c'est d'une certaine manière commencer par reconnaître la spatialité comme dimension primordiale et inéluctable du réel. Si l'on peut dire qu'*Ulysse* et *Mrs Dalloway* s'inscrivent dans la tradition du roman péripatétique, où l'action principale consiste à déambuler dans les rues, l'errance, telle qu'elle est présentée dans ces oeuvres, conteste la conceptualisation « objective » de l'espace. L'enjeu n'est plus de connaître une ville qui s'offre au regard du flâneur telle un spectacle, ni de voir l'individualité se perdre dans une macrostructure qui la subsume. A l'inverse du flâneur, dont le regard peut servir à constituer un espace spatialisant, les promeneurs d'*Ulysse* et de *Mrs Dalloway* ne dominent pas la ville, ils n'y perdent pas plus leur individualité, plutôt elle existe en tant qu'environnement perceptif à laquelle ils sont constamment confrontés et dans lequel ils font l'expérience du soi en faisant l'expérience de leur corporalité. Il me paraît alors important de voir dans quelle mesure l'acte d'errer, en exacerbant les rapports entre cette « unité spatiale synthétique » qu'est le corps et l'espace de la ville délimité dans les deux romans, amène à un recentrement de l'espace qui met l'emphasis sur ce dialogue comme constitutif de l'identité.

1.2. Le corps dans la ville : une double délimitation spatiale

*Marcher, c'est manquer de lieu. C'est le procès indéfini d'être absent et en quête d'un propre.*⁴³

—Michel de Certeau

Les individus sont inscrits dans le monde avant qu'ils ne lui donnent un sens rationnel.

—Maurice Merleau-Ponty

1.2.1. La ville protagoniste

L'imbrication de l'être et du monde apparaît clairement dans *Ulysse* et *Mrs Dalloway* où il est impossible de dissocier la représentation des personnages et celle de la ville. En effet, la ville coïncide avec le corps pour devenir le champ de la perception et de l'action, à tel point qu'il devient parfois difficile de savoir qui constitue l'objet de la représentation : est-ce la ville ou les personnages ? Pour moi, cette ambiguïté résulte justement d'une approche phénoménologique qui voit la conception épistémologique de la ville (une ville dont le centre est connu), laisser place à l'expérience de la ville (une ville dont le centre devient le corps propre). Dans *Bely, Joyce and Döblin : Peripatetics in the City Novel*, Peter Barta définit deux traditions dans la représentation de la ville en littérature. Dans la première, la ville permet de situer les personnages et l'intrigue et d'établir une couleur locale. C'est le cas de Londres pour Dickens, Paris pour Balzac ou encore Moscou et St. Petersburg pour Tolstoy. Dans le deuxième cas, la ville est au premier plan, l'intrigue et les personnages étant secondaires :

Instead of elaborately portrayed protagonists, the central figure tends to be a wandering observer-narrator whose personality and circumstances remain outside the text's focus and whose primary significance lies in his consciousness, which produces an impression of the city.⁴⁴

⁴³ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, p. 155.

⁴⁴ « Two prominent traditions evolved in literary renderings of the urban experience after 1666, the year of the fire that destroyed much of medieval London, marking the beginnings of the modern European city. In the more significant of the two traditions, the urban theme offers background to the plot and the characters and establishes the *couleur locale*. Many eighteenth- and nineteenth-century novels whose scenery is the city belong to this category. Dickens' London

La difficulté que l'on éprouve à situer *Ulysse* ou *Mrs Dalloway* dans l'une de ces catégories atteste de la spécificité du rapport entre les personnages et l'espace dans ces œuvres. On peut difficilement les classer dans la première, car s'il est vrai que les environnements spécifiques de Londres et de Dublin permettent de situer les personnages, ceux-ci se définissent réellement au contact de la ville qui délimite leur périmètre d'action. Dans *Ulysse*, dans *Mrs Dalloway*, la ville existe comme toile de fond pour un espace plus synthétique qui serait le corps, mais au-delà elle existe avec toutes ses spécificités comme l'espace donné à vivre, comme un complexe de possibilités d'émotions et de sensations. Ainsi est-elle un véritable protagoniste, tel le Paris de Balzac dans *Ferragus*, seulement, elle entretient ce lien particulier de collatéralité avec les autres protagonistes, qui fait que la ville et les habitants se réalisent l'un dans l'autre. D'ailleurs, dès le début de *Mrs Dalloway*, bien qu'il n'y ait pas de descriptions qui soient le fait d'un narrateur omniscient, Clarissa est clairement située dans Londres et Londres est explicitement associé à la vie : « life ; London ; this moment of June » (4). De plus, Clarissa est clairement identifiée au travers de son appartenance à Londres, et à un quartier en particulier, celui de Westminster. D'ailleurs, les présentations de Clarissa et de Londres sont tant imbriquées qu'une ambiguïté se pose quant au fait de les distinguer l'une de l'autre. La vivacité du monologue intérieur de Mrs Dalloway, qui est caractérisé par ses exclamatives (« What a lark ! What a plunge ! », « There ! Out it boomed » (2)), ses énumérations (« his eyes, his pocket-knife, his smile » (1) ; « life; London; this moment of June » (2)), la continuité du mouvement (« rising, falling; standing and looking » (1), « shuffling and swinging » (2)) en opposition à une stasis soudaine et à la digression (« was that it?... was that it? » (1), « how strange it was ! », « first a warning, musical; then the hour, irrevocable » (2)), n'est pas sans rappeler l'activité de la ville elle-même dans ses circulations. Pour Simmel, l'essence de la modernité est contenue dans ce flux où toute forme substantielle est filtrée pour incorporer le mouvement de la conscience :

The essence of modernity as such is psychologism, the experiencing and interpretation of the world in terms of the reactions of our inner life, and indeed

characters, Balzac's Parisians, and Tolstoy's pronouncedly different Moscow and Petersburg heroes typify, and are inseparable from, their city... The other type of literary depiction of the city has attracted less interest. Here, the figure of the city itself is the foreground of the text; plot and character are secondary or do not play any role at all. » Peter I. Barta, *Bely, Joyce and Döblin: Peripatetics in the City Novel*, p.4.

as an inner world, the dissolution of fixed contents in the fluid element of the soul, from which all that is substantive is filtered and whose forms are merely forms of motion.⁴⁵

Clarissa, dont le moment qu'elle vit à Londres est exalté par son association à un autre moment de sa jeunesse à Bourton, est ainsi paradoxalement quelque peu en-dehors du moment. En effet, en traversant la rue, elle ne remarque jamais son voisin, Scrope Purvis, alors qu'elle vit à Westminster depuis plus de vingt ans. Néanmoins, c'est justement le bref changement de point de vue qu'offre Scrope Purvis, lorsque celui-ci la reconnaît, qui nous montre l'appartenance de Clarissa à un quartier de la ville. Dans le même instant, la curieuse proximité entre cette femme vivace et légère, que Scrope Purvis compare à un oiseau (le « jay-bird » étant peut-être son contrepoint au « lark » de Clarissa (1)), et l'impression que celle-ci nous donne de la ville est mise en évidence par ce que Sally Seymour a appelé le « secondary reflector ».⁴⁶ Le « secondary reflector » permet de contrer l'insubstantiation, que suppose la réflexivité de la vie intérieure, par un réajustement du texte qui confronte l'espace construit par un point de vue intérieur à la conscience, à la dimension matérielle d'un point de vue qui lui est extérieur.

De pareille manière, dès les premières pages, *Ulysse* cadre l'espace. Le roman ouvre sur une scène qui prend lieu en haut d'une tour qui permet d'avoir une conscience visuelle de la coïncidence entre la délimitation de l'espace perçu et les limites de la ville de Dublin. La présence obsédante de la mer à l'esprit de Stephen rappelle que la vie s'arrête nécessairement à Dublin bay, car au-delà il n'y a pas d'horizon visible, ni d'existence possible. La mer rend d'autant plus pesante l'usurpation du paysage (que l'Anglais Haines assimile à celui de « Elsinore » (1 : 567)) et de la tour, car si elle est la *Thalatta* des Grecs de l'Antiquité, qui permet la circulation du savoir et des richesses, elle est par le même fait la « great sweet mother » de Algernon Swinburne et ainsi, le

⁴⁵ Georg Simmel, *Philosophische Kultur* (1911), quoted in Deborah L. Parsons, *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, p. 30.

⁴⁶ « One way to provide the reader with a key to the novel without sacrificing the fluidity of the perspective or the impersonality of the author is to make use of what James calls a “lucid-“ or “secondary-reflector,” or what Guiget recognizes as an “answering witness,” in other words, a character or characters secondary to the central consciousness who provide confirming, evaluating, or ordering perspectives for the central character's thoughts and actions. In addition to this, the secondary reflector also provides a kind of touchstone for the reader as he finds himself increasingly immersed in the central character's inner consciousness. » Sally N. Seymour, « The Central Consciousness and the Secondary Reflector in Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse* and *The Waves* » (p. 5).

symbole le plus total de l'usurpation du paysage comme avenue de l'envahisseur et comme source d'inspiration aliénée pour les poètes irlandais auxquels Stephen pourrait s'identifier :

— The bard's noserag. A new art colour for our Irish poets: snotgreen. You can almost taste it, can't you?

He mounted to the parapet again and gazed out over Dublin bay, his fair oakpale hair stirring slightly.

— God, he said quietly. Isn't the sea what Algy calls it: a grey sweet mother? The snotgreen sea. The scrotumtightening sea... *Thalatta! Thalatta!* She is our great sweet mother. (*U*, 1 : 73-80)

Par ailleurs, dans *Joyce, Race and Empire*, Vincent Cheng nous rappelle que la tour dans laquelle Stephen et Buck vivent est une ancienne fortification militaire parmi d'autres que William Pitt avait fait construire entre 1796 et 1798 pour empêcher la flotte française de soutenir les révolutionnaires Irlandais (159). Cheng écrit:

The Martello towers are appropriate symbols of the rule of Britannia on the imperial waves; it is one more "kip" in which the Irish have to pay rent on what should in fact belong to them [...] In fact, this is the exact dilemma of agrarian Ireland: having to pay exorbitant rents to British landlords just to live on one's own land [...] Stephen pays money to be allowed to live on a military structure constructed for the express purpose of keeping Irishmen like himself in continual thrall to the British.⁴⁷

Stephen, dont le regard est sans cesse attiré par la mer, échoue à se réapproprier cette ancienne fortification coloniale, en négligeant la force première des rites habituels, qui est de faire de son espace un lieu de vie, un habitat. Il est tout aussi impossible d'affirmer que Londres ou Dublin tiennent une plus grande place dans *Ulysse* et *Mrs Dalloway* que les personnages car, et l'absence de description pure tend à le rappeler, ces villes existent d'abord en tant que le lieu des impressions

⁴⁷ Vincent Cheng, *Joyce, Race and Empire*, p. 159.

et des expériences individuelles. De fait, les petites histoires confrontent l'historicité de ces deux villes et leur position parmi les mythes urbains du modernisme.

Dans *Writing the City*, Desmond Harding formule cette idée que les débats du mouvement moderniste sont concentrés dans (et associés à) des villes matériellement et culturellement dominantes. Il cite :

When we think of Modernism, we cannot avoid thinking of these urban climates, and the ideas that ran through them: through Berlin, Vienna, Moscow and St. Petersburg around the turn of the century and into the early years of the war; through London in the years immediately before the wars; through Zurich, New York and Chicago during it; and through Paris at all times.⁴⁸

Une différence majeure entre *Ulysse* et *Mrs Dalloway* est le statut de la ville-protagoniste. Londres figure dans la liste sélective de ces capitales de la culture qui concentraient les idées et les penseurs du modernisme, et même en tête de liste, comme un élément central de l'axe Londres-Paris-New-York, tandis qu'avant Joyce, Dublin, cette ville coloniale d'une population d'environ trois cent mille habitants, paraissait incapable de servir de référence culturelle. Ce que note Desmond Harding dans « Saxa Loquuntur, The Modernist City »:

If cities such as London, Paris, and Rome, New York, Chicago and Los Angeles constitute evocative mythic cities of modern European and American culture, fate and history have conspired to elide the presence of a city like Dublin – in spite of so-called “pluralistic if not relativistic” attempts to identify such a center as being of “significance” in the writing of *Ulysses*, modernism's quintessential literary city of the imagination. Until Joyce the representation of a city like Dublin served to mark that point furthest from any singularly vivid potential for mythification and/or attempt at cultural self-definition. Ireland, quite simply, lay outside history.⁴⁹

⁴⁸ Desmond Harding, « Saxa Loquuntur, The Modernist City » in *Writing the City*, p. 16.

⁴⁹ *Ibid.*

Comme l'Irlande, Dublin était « en dehors de l'Histoire », d'où la volonté de Joyce, qui écrivait lui-même depuis les lieux de son exil, dans les capitales culturelles de Paris et de Zurich notamment, de mettre Dublin sur la carte. D'ailleurs, Joyce ne manqua pas d'attirer l'attention sur le fait qu'*Ulysse* est une œuvre écrite en exil. Le monologue de Molly, qui marque la clôture (ou l'ouverture) du livre, aboutit à ces trois mots : « Trieste-Zürich-Paris, 1914-1921 ». Pour une œuvre qui délimite avec tant de soin un espace (Dublin) et un cadre temporel (juin 1904), il est frappant que Joyce ait réservé, comme fin mot de l'histoire, un ultime déplacement. Virginia Woolf est confrontée en quelque sorte à une problématique inverse : si Londres est au centre de l'Histoire, celle-ci ne s'intéresse guère encore aux espaces de la femme et de la folie. L'héroïne de *Mrs Dalloway*, qui est mise à l'écart dans sa propre maison (dans une chambre sous les toits), en enchaînant les réceptions, essaie avant tout de recentrer son espace. Dans *Civilization and Its Discontents*, publié en 1930, Freud avait déjà commencé à méditer le conflit entre l'individu et son environnement institutionnel. Harding remarque que bien que Freud n'était certainement pas le premier à concevoir la ville comme une métaphore de l'esprit, il isole « le concept d'une dimension invisible [...] dans laquelle la ville textuelle incorpore l'espace et le temps : le présent, le passé, et le futur implicite » au-delà des marges réductrices de l'idée reçue de la « réalité ». Il souligne l'emploi d'une quatrième dimension dans laquelle la fragmentation de la ville est accomplie car, aux multiples expériences des personnages, s'ajoute le contenu de leurs consciences.⁵⁰ Le conflit avec les institutions formelles de la réalité, en commençant par la représentation basée sur les séquences causales, libère un espace pour les petites histoires de Stephen (l'artiste), Molly (la femme infidèle) et Bloom (le père sans fils), des Dublinois de Joyce, de Mrs Dalloway (une femme mondaine), de Peter Walsh (qui arrive de l'Inde colonisée dans la capitale de l'Empire) et de Septimus Smith (l'aliéné).

L'affiliation du promeneur à l'espace urbain – qui, rappelons-le, est antérieure au modernisme – n'est certes pas arbitraire.⁵¹ L'une des nombreuses implications que l'on peut y voir est l'inadaptation de la narrative traditionnelle réaliste, dominée par les séquences causales, à

⁵⁰ Desmond Harding, « Saxa Loquuntur »: The Modernist City, *Writing the City*, pp. 3-4.

⁵¹ La ville, si elle est devenue un symbole prédominant de l'écriture moderniste et de la modernité, est largement antérieure à celles-ci. Harding nous rappelle l'origine étymologique de « cité » ou de « citoyen » dans le latin *civis* et *civitas*. D'après Lewis Mumford la ville est la première expression des civilisations humaines. « The city is characteristic of most civilizations and is often considered their fullest expression. Its origins can be traced back beyond the 'urban revolutions' which took place [...] in Mesopotamia in the third millennium BC to the archaeological remains of Jericho and Catal Hoyuc (Anatolia). After all these centuries, the quality of urban life is still man's central concern ». Desmond Harding, *Writing the City*, p. 5.

rendre l'authenticité du désordre de la ville moderne, où la perception est confrontée à des juxtapositions illogiques. Dans *Bely, Joyce, and Döblin: Peripatetics in the City Novel*, Peter I. Barta le souligne:

At the beginning of the twentieth century, when many of the best writers and artists no longer feel that they can advance awareness of life in traditional, representational, sequential-causal terms, the type of the randomly observing, marginal walker gains prominence in prose fiction about the big city. Inherited narrative traditions now prove incapable of imaging the metropolis adequately: in most forms of art the semblance of "order" virtually disappears in accounts of the rapid and hitherto unprecedented expansion of the urban population and territorial growth.⁵²

Barta nous indique que jusqu'au dix-septième siècle le centre des villes était relativement structuré selon un ordre dominant prévisible. La plupart du temps, le centre consistait en un château ou de grandes églises, encerclé par des habitations. Cette conception traditionnelle de l'espace urbain s'est, selon lui, désagrégée au cours du dix-septième et dix-huitième siècles voire au début du dix-neuvième siècle, dans la plupart des capitales européennes, donnant lieu à une entité bien plus vaste et bien plus chaotique. Dans cette révision de l'espace, les divisions sociales se trouvent également élargies, lorsque, par exemple, dans la Grande Bretagne de 1845, les rues médiévales qui sillonnent la ville et qui, selon Barta, offrent « une forme intégrale de vie urbaine à leurs habitants », sont remplacées par de grandes avenues séparant les quartiers aisés des quartiers les plus pauvres.⁵³ Les personnages de *Mrs Dalloway* longent ces grandes avenues parmi lesquelles on compte « the Strand », « Piccadilly », « Oxford Street », ou encore « Regent Street », attestant d'une division de l'espace semblable à celle du Paris Haussmannien. En conséquence de son expansion, l'espace urbain de la ville industrielle du dix-neuvième siècle, puis de la ville microcosmique du vingtième (qui donne l'illusion de constituer un monde en soi), devient impénétrable pour l'œil nu du spectateur, un fait qui est très nettement relevé par l'épisode « Wandering Rocks » dans *Ulysse*, dans lequel les transports en commun deviennent les médiateurs de l'espace et permettent

⁵² Peter I. Barta, *Bely, Joyce and Döblin: Peripatetics in the City Novel*, p. 13.

⁵³ Peter I. Barta, *Bely, Joyce and Döblin: Peripatetics in the City Novel*, pp.2-3.

d'accéder à une vision élargie de la ville. Comme Barta l'indique, même depuis les perspectives surélevées de Highgate à Londres ou de Montmartre à Paris, il est impossible de voir les extrémités de la ville sans l'aide d'un télescope.⁵⁴

La conception de la ville comme un labyrinthe aliénant dans lequel l'individu s'aventure au risque de perdre son identité est ainsi en quelque sorte fondée par le réaménagement de la dimension spatiale urbaine. L'entropie d'une ville qui forme un complexe, dont le centre est inatteignable, voire absent, se pose comme une condition de la fragmentation des rapports entre l'être et les institutions qui fondent son espace, ce qui se traduit par la mécanisation des rapports entre le promeneur et la ville. Pour Kevin Lynch, l'espace urbain fonde le principe d'une relation directe entre la structure matérielle et la construction identitaire. La manière dont on « lit » la ville, dont elle se rend accessible au regard, devient alors un paramètre important de la définition de soi :

Kevin Lynch early on isolated and analyzed the principles of identity and structure as key factors that inform the idea of the city as a complex yet negotiable phenomenon. For Lynch, the “legibility” or “visibility” of the cityscape is not only crucial for the “imageability of city form,” but also necessary for the consciousness that perceives it.⁵⁵

L'ambivalence de la ville résulte de ce besoin de s'identifier à l'espace. A la difficulté, de plus en plus grande, de dominer la ville par la vue, se confronte la conception de la ville comme « une image absolue de la société (9) », mise en avant par le siècle des Lumières. La recherche d'un nouveau centre coordonnant, d'une nouvelle unité qui puisse donner sens à l'individu dans la ville, se traduit alors de manière paradoxale par l'avènement de macrostructures qui dépassent la réalité individuelle :

More often than not fictional representations of nineteenth-century European metropoli formed empirically strange environments beyond human scale for their fictive heroes; for example, the Haussmanization of Paris in Zola's *L'Assommoir* (1877), the dark and unknown urban interior of Mayhew's *London Labor and the*

⁵⁴ Peter I. Barta, *ibid.*, p. 4.

⁵⁵ Desmond Harding, *Writing the City*, p. 8. Kevin Lynch, *The Image of the City*.

London Poor (1851), or the mysterious landscape of Dickens' *Bleak House* (1853).⁵⁶

Inversement, il me semble que les Londoniens et Dublinois de Joyce et de Woolf, en même temps qu'ils dérivent, nous montrent l'envers de l'errance, qui est la difficile négociation de leur espace, caractérisée par des ajustements, associations, et évasions qui témoignent tous d'une volonté de trouver sa place dans la ville. L'errance fait peser sur les citadins la menace de l'aliénation ; qu'elle soit politique, mentale (*Mrs Dalloway*), sociale ou coloniale (*Ulysse*). Ce que suggère le recentrement de l'espace autour de la spatialité même du corps, c'est que cette aliénation est avant tout l'échec potentiel des actes d'inscription dans une dimension physique. En ce sens, la décentralisation de l'espace urbain se montre propice à l'avènement d'un nouveau centre, celui de l'espace habité et domestiqué par les actes du corps humain.

1.2.2. La familiarité du lieu : le corps dans l'actualisation de l'espace

Joyce disait à son ami Budgen à propos de Dublin:

And what a city Dublin is! [...] I wonder if there is another like it. Everybody has time to hail a friend and start a conversation about a third party, Pat, Barney, or Tim. "Have you seen Barney lately? Is he still off the drink?" "Ay, sure he is. I was with him last night and he drank nothing but claret." I suppose you don't get that gossipy, leisurely life in London?⁵⁷

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 10-11.

⁵⁷ Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses, and Other Writings*, pp. 69-70.

Il apparaît clairement à travers le titre de *Dubliners*, mais aussi à travers la réflexion que j'ai menée jusqu'ici, pour Joyce, Dublin est indissociable de ses Dublinois. D'ailleurs, Joyce conçoit *Ulysse* d'abord comme une nouvelle de *Dubliners* avant de s'apercevoir qu'il avait matière à faire une œuvre de plus grande envergure. J'ai également voulu montrer qu'inversement, Dublin constitue le champ d'action du récit et, en conséquence, la délimitation du texte. Dans sa description de Dublin, Joyce nous rappelle cette deuxième signification, du latin « civitas » ou du grec « polis », qui est celle d'un complexe social (« community »). Simplement dit, la vie à Dublin est une vie de quartier et le propre du quartier, selon Pierre Mayol, est de résoudre les tensions entre l'espace privé du domicile et l'espace plus ou moins inconnu de la ville en donnant lieu à une appropriation de l'espace par le biais de trajectoires habituels inscrits dans le quotidien.⁵⁸ Le quartier est, en quelque sorte, une extension de l'habitat. Ainsi, l'on peut voir comment les actes quotidiens du corps contribuent à approprier l'espace aussi bien qu'à définir l'être.

Malgré le silence de l'Histoire et de la littérature sur Dublin, la « deuxième capitale de l'Empire » ne laisse pas voir, dans *Ulysse*, qu'elle fait son *début* dans le monde littéraire. Au contraire, la ville nous est présentée comme si elle nous était éminemment familière. En premier lieu, les instances de narration *in medias res* abondent. Ainsi, le roman ouvre sur Buck Mulligan qui s'apprête à se raser et Stephen qui l'observe au réveil ; Bloom nous est présenté dans l'acte de préparer à manger (et de décider ce qu'il va acheter pour son petit-déjeuner) ; quant à Molly, elle semble bénéficier d'une introduction sous la forme du pronom féminin qui occupe les pensées de Bloom (« her »), mais cette introduction dans le texte de l'évasive Molly, peut être considérée en soi comme une présentation *in medias res* encore plus radicale. *Mrs Dalloway* ouvre sur une instance de discours indirect où on a presque l'impression de surprendre Clarissa au moment médian entre la décision et l'action (« Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself »).

⁵⁸ « Il existe une relation entre l'appréhension du logement (un « dedans ») et l'appréhension de l'espace urbain auquel il est rattaché (un « dehors »). Le quartier est le moyen terme d'une dialectique existentielle (au niveau personnel) et sociale (au niveau du groupe des usagers) entre le dedans et le dehors. Et c'est dans la tension de ces deux termes, un dedans, et un dehors qui devient peu à peu le prolongement d'un dedans, que s'effectue l'appropriation de l'espace. Le quartier peut être dit, de ce fait, un accroissement de l'habitat ; pour l'usager, il se résume à la somme des trajectoires inaugurées à partir de son lieu d'habitat [...] Le quartier est alors moins une sphère géo-sociale transparente de manière unanime à chacun des usagers qui la traversent, que la possibilité permanente, pour chacun, d'y insinuer une dispersion de trajectoires construites « en étoile » à partir du domicile ». Pierre Mayol, « Habiter », *L'Invention du quotidien, Habiter, cuisiner*, eds. Michel de Certeau, Luce Girard, Pierre Mayol, p. 21.

Plus loin, deux événements successifs, l'explosion du pot d'échappement d'une voiture et les sillages qu'un avion trace dans le ciel, attirent l'attention sur ces véhicules qui deviennent l'occasion de l'accès successif *in medias res* à une multitude d'individus qui les observent. Mais au-delà, l'utilisation de la technique narrative *in medias res*, dans *Ulysse* et dans *Mrs Dalloway*, attire l'attention sur la contingence spatiale à laquelle elle peut être attribuée. L'acte péripatétique dans ces romans, dont la trame des histoires se résume à occuper sa journée par des actions quotidiennes qui impliquent aller dans la ville, fait de la rencontre le moteur principal du récit, et un moteur qui tient essentiellement dans le recours à l'immédiateté d'une narration *in medias res*. Paradoxalement, alors que l'on pourrait dire que la spatialité supplante ainsi l'intrigue, le texte joue à créer une intrigue en prenant comme horizon d'attente la réalisation d'une méta-rencontre. Ainsi, la seule véritable intrigue dont on puisse parler est spatiale car elle concerne la rencontre elle-même, dont les plus importantes sont la fête que prépare Clarissa dans *Mrs Dalloway*, et la rencontre de Stephen Dedalus et Leopold Bloom et leur retour à Eccles Street, que prépare le texte d'*Ulysse*.

Dans *Ulysse*, comme dans *Mrs Dalloway*, la familiarité des lieux dissimule la menace de l'aliénation, du moins dans une certaine mesure. La prolifération de repères topographiques dans le texte d'*Ulysse* donne lieu à un débat dont la question fondamentale est de savoir si le Dublin d'*Ulysse* est destiné au Dublinois et demande l'apprentissage de la cartographie de Dublin, sous réserve de n'avoir qu'une expérience limitée du texte ou si, au contraire, et c'est l'argument de Eric Bulson dans « Disorienting Dublin », cet écart entre la référence systématique à des lieux qui nous indique qu'ils sont *censés* être familiers et leur véritable effet sur le lecteur, qui n'est pas familiarisé avec le Dublin du début du vingtième siècle, n'est pas plutôt une invitation à se perdre dans Dublin pour mieux s'approprier l'espace.⁵⁹ Il me semble que l'utilisation de la toponymie nous pousse également à nous demander pourquoi Dublin, qui à l'époque où Joyce écrit, possède une cartographie, une géographie et une histoire, n'est pas familière. En ce sens, la nominalisation est un acte d'affirmation qui se réfère à l'autorité d'un lieu préexistant.⁶⁰ Par la même instance, refuser de décrire, ce dont il est réellement question dans la référence topographique, tout en

⁵⁹ Eric Bulson, « Disorienting Dublin », in *Making Space in the Works of James Joyce*, p. 125.

⁶⁰ Le nom supporte le poids du réel, là même où ce réel se dérobe : le lieu devient cet impossible objet d'écriture. Le nom propre est aussi nom commun, c'est-à-dire propriété commune des imaginaires et ensemble de singularités distinctes. La désignation tend à abolir le référent ou à le recréer. Jean-Louis Giovannangeli, *Détours et Retours, Joyce et Ulysses*, p. 11.

rappelant l'existence de Dublin, est en quelque sorte synonyme de refuser de reproduire la ville-type selon une conception objective de ce qu'elle devrait être : nommer Dublin participe, dans ce sens, à produire Dublin.

Si les lieux paraissent familiers, c'est aussi parce qu'ils ne sont pas décrits et ce refus de les décrire les inscrit dans un espace physique et social préexistant que le corps actualise. Considérons le premier départ de Bloom dans l'épisode « Calypso », lorsqu'il quitte sa maison pour aller acheter un rognon pour son petit-déjeuner. Le premier départ de Bloom est dans la continuité de l'exposition du personnage, qui nous a été présenté dans sa cuisine, occupé à préparer le petit-déjeuner pour Molly, sa femme qui dort à l'étage (et pour son chat). Pour quitter sa demeure, l'Ulysse qu'est Bloom s'y prend à deux reprises (Stephen aussi, si on considère sa promenade « préprandiale » avec Buck dans l'épisode « Télémaque », qui est avortée par la terreur soudaine des « eaux amères » qui encerclent Dublin et qui le fait se précipiter vers la chaleur de la pièce où Buck prépare le petit-déjeuner). Le premier départ de Bloom prend pour cadre le lit de Molly, lit que son père lui a offert, dont elle est la propriétaire et dont Bloom est exilé ; le lit sera l'élément de rappel de Bloom à la fin du passage, comme il le sera à la fin du roman, et marquera son retour de ce prélude à l'odyssée, qui n'est que l'interlude du sifflement de la théière (« while the kettle is boiling ») mais qui est déjà, en soi, un voyage : « To smell the gentle smoke of tea, fume of the pan, sizzling butter. Be near her ample bedwarmed flesh. Yes, yes » (4 : 237-239). Ainsi la course de Bloom, bien qu'elle l'emmène hors de la maison et dans les rues, est d'ores et déjà cadrée dans l'espace et la temporalité domestiques du lit et de la théière.

Il est probable que les personnages de Joyce souffrent, comme lui, d'une affliction de la vue ; on pourrait supposer que Stephen est hypermétrope et Bloom myope. La première idée que je peux formuler au sujet de l'espace matériel de Bloom est que celui-ci est souvent délimité par un périmètre très proche du corps. Ainsi à la première ligne du passage, on voit sa main décrocher son manteau : « His hand took his hat from the peg over his initialled heavy overcoat » (4 : 66), de la même manière qu'on la voit accepter le rognon du boucher (« His hand accepted the moist tender gland and slid it into a sidepocket. Then it fetched up three coins from his trousers' pocket and laid them on the rubber prickles » (4 : 182-183)). D'ailleurs, les mains du boucher (« blotchy fingers, sausagepink » (4 : 153)) et de la jeune fille (« calling the items from a slip in her hand. Chapped : washing soda » (4 : 146-147)), font aussi l'objet d'une attention particulière. L'isolation des parties du corps conteste l'effacement du corps comme acquis d'un sujet et sa réduction à une fonction, en

attirant l'attention sur la singularité de l'agencement de l'être ; cela souligne également que les mains sont les agents, signes et reflets d'une identité qui se construit au fil des actes du quotidien et donc au contact d'un espace familier (« sodachapped » pour la domestique, « sausagepink » pour le boucher).

Bloom a également une conscience aigüe de ses vêtements ainsi que des choses qui l'environnent en général : des initiales sur son manteau, à la légende estompée sur la bande de son chapeau (« high grade ha ») qui, comme le chapeau, dissimule une lettre secrète ; de la pomme de terre qu'il transporte, l'armoire qui grince, ses vêtements (noirs), son costume plus clair dans la poche duquel il a oublié ses clefs, à la porte branlante de la trappe menant à la cave de la résidence numéro soixante-quinze, qu'il prend soin de contourner. Ces éléments sont tant de préparatifs de départ qui contribuent à l'élaboration du parcours idéal, un parcours apparemment déjà mis à l'épreuve (« Creaky wardrobe. No use disturbing her. She turned over sleepily that time » (4 : 73-74)). Quant au soleil qui se rapproche du clocher de l'église Saint Georges, c'est une indication de l'heure matinale qui reflète également que Bloom est sensible au soleil qui l'imprègne, à cet instant, de chaleur (« his eyelids sank quietly often as he walked in happy warmth » (4 : 81)). C'est également la première indication qu'un chiasme météorologique pourrait avoir sa part dans le départ et le retour de Bloom. Bloom passe avec plaisir de la fraîcheur de la cuisine à la rue ensoleillée, pour ensuite s'empresse de fuir la grisaille désolante de la rue ennuagée qui lui glace le sang et retrouver la chaleur du lit de Molly. A quelques différences près du héros Ulysse, qui est détenu par les mers déchaînées du dieu Poséidon, l'homme moyen qu'est Bloom est influencé par le temps qu'il fait. Inversement, on peut dire qu'il relève les éléments météorologiques qui font sens pour lui. Pensons au soleil qui revient vers Bloom sous la forme blonde et « slimsanded » de sa fille Milly, à l'instant où celui-ci reçoit sa lettre.⁶¹ Ces tensions météorologiques, que l'on retrouve dans « Télémaque », qui préfigurent le double appel de la rue et du lit, présagent déjà les tensions entre force centripète et centrifuge qui caractérisent les déplacements dans le roman et qui font de l'odyssée de Bloom une errance.⁶²

⁶¹ « Her slim legs running up the staircase », *Ulysses*, p. 81.

⁶² « The form of delay coded into the gesture ('in the act of going he stayed') recalls also the way in which Odysseus carried on his travels, spinning a voyage of weeks into many years. In such prolongation of moments of passing pleasure may be found not just a loafing charm but also the bourgeois practice of delayed gratification. The anticipation of fulfillment becomes, in the mind of Bloom (and of Odysseus), the fulfillment of anticipation. To go and stay at one and the same time is not a self-cancelling action, but rather the achievement of a dynamic equilibrium. Bloom's true

Un aspect remarquable de cette première introduction à l'espace de la ville, est que cet environnement est peu décrit, ou plutôt essentiellement sélectif voire constitué de synecdoques particularisantes. En effet, comme le remarque Valérie Bénéjam, dans « The Acoustic Space of *Ulysses* »:

Visualizing the buildings in *Ulysses* certainly proves fascinating, and definitely contributes to our understanding and enjoyment of the book, but reading *Ulysses* does not spontaneously produce architectural pictures or plans in one's « mind's eye. » In fact, the very existence of critical work aiming at visualizing the architecture in Joyce's book points to the need to provide such pictures for readers unfamiliar with Dublin [...] by the same token it implies that such representations do not come automatically when reading.⁶³

Ce qui apparaît clairement dans cette première escapade de Bloom. Bloom nous présente l'espace comme composé d'atonalités, comme une dimension qui résiste à la coordination visuelle. Les lacunes de la vision, apparentes dans la présentation de la cuisine de Bloom, qui se résume à une théière et un poêle, et dans la présentation de son quartier et de ses habitants, est justement ce qui contribue à situer Bloom dans l'espace et l'entourage familiers du quartier. Ainsi, on sait quel est l'état de la trappe de la maison numéro soixante-quinze, car c'est une nécessité pour Bloom de la contourner (« he crossed to the bright side, avoiding the loose cellarflap of number seventyfive » 3 : 31-32), mais on est loin de savoir à quoi ressemble cette maison, ou toutes les autres entre le 7 rue Eccles et le 75, d'ailleurs. De la même manière, le soleil qui s'approche du clocher de George's church, n'éclaire pas les poches d'ombre de ce paysage, malgré sa capacité, souvent sollicitée par la description, à coordonner un paysage du fait de son ubiquité. Bloom ne regarde pas où il va, il se contente d'y aller. Si l'on considère le départ de Mr Verloc, dans *The Secret Agent* de Conrad, qui le fait traverser les rues de Londres, le soleil permet de justifier, voire de conjurer, une image panoramique de la ville :

home, however, is not his house, but the act of journeying. » Declan Kiberd, *Ulysses and Us: the Art of Everyday Living*, p. 86.

⁶³ Valérie Bénéjam, « The Acoustic Space of *Ulysses* », *Making Space in the Works of James Joyce*, p. 55.

The very pavement under Mr Verloc's feet had an old-gold tinge in that diffused light... Mr Verloc was going westward through a town without shadows in an atmosphere of powdered old gold. There were red, coppery gleams on the roofs of houses, on the corners of walls, on the panels of carriages, on the very coats of the horses, and on the broad back of Mr Verloc's overcoat, where they produced a dull effect of rustiness.⁶⁴

Inversement, le soleil ici n'est pas diffracté mais résorbé, absorbé par la figure de Bloom, de noir vêtue, qui attire sa lumière. C'est d'ailleurs tout le paysage qui culmine autour de ce périmètre perceptif, qui est presque un point, que représente Bloom. De la sorte, il nous est très difficile de savoir précisément à quoi ressemblent les lieux évoqués tels que Larry O'Rourke's, même si on en a précisément l'odeur, une atmosphère qui échappe de la grille de la cave, lorsque celui-ci atteint le périmètre de Bloom :

He approached Larry O'Rourke's. From the cellar grating floated up the flabby gush of porter. Through the open doorway the bar squirted out whiffs of ginger, teadust, biscuitmush.⁶⁵

De la même manière, la présence de la Saint Joseph's National School est relevée par le biais d'un chœur d'élèves (des jeunes garçons) dont les voix portent aux oreilles de Bloom une récitation incantatoire évoquant le discours du milieu institutionnel de l'éducation. Ces éléments, l'odeur de Larry O'Rourke's, le chant des jeunes garçons, ont une qualité quasi-synecdotique. Umberto Eco, dans *La Production des Signes*, classe les signes selon leur mode de production sémiotique, allant de la reconnaissance à l'invention. Les instances de perception que j'ai relevées pouvant être consignées dans la catégorie d'« indices » : « la présence d'indices permet, par inférence, de conclure à la présence d'un agent (humain, véhicule...) qui les a laissés ». ⁶⁶ Ainsi, le paysage constitue une strate préexistant son évocation dans le texte, ou plutôt une stratégie descriptive très particulière tend à créer l'impression qu'une dimension physique lui préexiste, dont les bribes

⁶⁴ Joseph Conrad, *The Secret Agent*, p. 19.

⁶⁵ James Joyce, *Ulysses*, 5 : 4.

⁶⁶ Umberto Eco, *La production des signes*.

reconstituées sont activées par la perception de Bloom, une impression qui est appuyée par les précisions topographiques et le caractère défini des personnes et des lieux en général.

Le fait est que Bloom échappe au détachement du spectateur-flâneur, car il est à la fois l'initié et le point initial de l'espace dont son corps est à la fois le repère et le constituant des signes, ce qu'il essaie de démontrer à travers sa « théorie » pour échapper à la temporalité : « travel round in front of the sun, steal a day's march on him ... never grow a day older technically » (4 : 84-86). Sa marche matinale n'a pas la cohésion qu'offre la vision panoramique de Londres imprégnée de brouillard dans *Bleak House*, ou la nette organisation de Hyde Park dans *The Secret Agent*, dont les déplacements des promeneurs et de leurs véhicules, vus par Mr Verloc, orchestrent une répartition de l'espace quasi-géométrique en catégories:

Through the park railings these glances beheld men and women riding in the Row, couples cantering past harmoniously, others advancing sedately at a walk, loitering groups of three or four, solitary horsemen looking unsociable, and solitary women followed at a long distance by a groom with a cockade to his hat and a leather belt over his tight-fitting coat. Carriages went bowling by, mostly two-horse broughams, with here and there a victoria with the skin of some wild beast inside and a woman's face and hat emerging above the folded hood.⁶⁷

Mais peut-être est-ce précisément car Bloom évolue dans un espace qui n'est pas fini, qui est encore en construction et dont il jauge les paramètres. Du soleil de l'Orient figuré par Bloom, le publiciste, au soleil figuratif du titre du journal qui se lève comme Bloom du mauvais côté du lit (« rising up in the northwest [...] behind the bank of Ireland » (4 : 101-103)) ; de la « joggerfry » mélodique des jeunes garçons de l'école Saint Joseph à la « joggerfry » de Bloom, Slieve Bloom (qui réorganise cette ancienne chaîne de montagnes irlandaise autour de son nom); ou encore de la terre interdite de la boucherie juive où Bloom inhale l'odeur du sang de porc à la terre promise d'une ferme à Kinnereth peuplée de jeunes génisses à défaut de la jeune fille (« stallfed heifer » (4 : 153)), il apparaît clair que Bloom est occupé à élaborer les oppositions et à construire les liens qui forment son espace.

⁶⁷ Joseph Conrad, *The Secret Agent*, p. 19.

L'art de « Calypso » est l'économie ou l'art domestique, et en réalité, toute l'étendue de cette première odyssée de Bloom, ce dont ses tableaux fantasmagoriques de l'Orient et ses spéculations économiques pourraient paradoxalement nous distraire, se tient à la quête d'un rognon, sorte d'épicentre de l'épisode, du plat et de la phrase, qui semble destiné à Bloom par son unicité (il ne reste qu'un rognon : « a kidney oozed bloodgouts on the willowpatterned dish : the last » (4 : 145)). Cette quête est elle-même située dans un intervalle temporel de la sphère domestique : le moment de la préparation du thé. De la même manière que Bloom spéculé sur le choix du petit-déjeuner (« ham and eggs » (4 : 43), « mutton kidney » (4 : 45) et finalement « pork kidney » (4 : 46) chez Dlugacz) ou compte le nombre de tranches de pain dans l'assiette de Molly (« four » (4 : 11)), en organisant le plateau, les spéculations économiques de Bloom sur la valorisation de l'espace urbain (en créant une ligne de tram qui desservirait le bar de Larry O'Rourke par exemple) rappellent cette définition concrète de l'économie qui consiste à donner sens au paysage en organisant l'espace. En l'absence de panorama, on a un autre espace coordonnant, mais implicite. La permanence du corps de Bloom comme repère des signes présuppose l'activité de marcher et constitue, avec Dublin, la seconde unité (et délimitation) de lieu primordial du texte.

Dans la ville, le dialogue entre l'individu et son espace est compliqué par une macrostructure peu « lisible », c'est-à-dire qui dépasse la capacité de l'individu à la percevoir. Plutôt que de pallier cette complexité par le recours à une organisation rationnelle voire conceptuelle de l'espace, géométrique ou autre, qui dépasse l'individu, en organisant le récit autour des déplacements du corps, Joyce et Woolf problématisent la place de l'individu dans l'organisation de son espace. Ainsi, la dimension physique ne se trouve-t-elle pas simplement subordonnée à un point de vue qui la constitue, mais encore, en adhérant (ou en se mesurant) à l'échelle, aux déplacements et à l'intention d'un corps phénoménal, consolide-t-elle un lien existentiel entre tous ces « petits blancs de l'histoire » et l'appropriation de l'environnement social, économique et politique de la ville. De la sorte, l'acte péripatétique prend une toute autre signification dans *Mrs Dalloway* et dans *Ulysse* que celle qu'impliquent les déambulations du flâneur. Il s'agit d'abord, pour Clarissa, pour Bloom ou pour Stephen, plus simplement, de se

situer, de trouver sa place, de vivre son corps comme repère spatial primordial. L'errance, en ce sens, articule une problématique nécessaire entre le corps et la ville, l'espace vécu et l'espace conçu. Ce que j'ai montré dans cette lecture de « Calypso » c'est qu'à travers la corporalité, percevoir la ville, c'est toujours s'engager dans la production d'espaces. Le problème que posent les deux romans est donc celui de vivre dans la ville, d'habiter l'espace. Clarissa, Bloom et Stephen ont tous en commun la menace de la dépossession du domicile, Stephen car la tour est devenue le lieu de résidence de l'envahisseur Anglais, Bloom car il y voit ses rôles d'époux et de père usurpés et Clarissa car le domicile concrétise sa marginalisation en tant que femme. Le recentrement de l'espace autour d'un corps phénoménal souligne que l'enjeu de vivre dans la ville est spatial autant qu'existential, c'est certes élire un domicile, mais c'est ensuite et surtout s'approprier cet espace à travers les actes du quotidien.

1.3. Le corps et le quotidien dans l'appropriation de l'espace

1.3.1. A la recherche d'un centre : le domicile déplacé dans Mrs Dalloway

Think you're escaping and run into yourself. Longest way round is the shortest way home.

– James Joyce (*U 13: 1110-1111*)

Si l'on peut dire des personnages d'*Ulysse* et de *Mrs Dalloway* qu'ils errent bien plus qu'ils ne flânent, c'est que l'enjeu inhérent à leurs déplacements n'est pas de connaître ou de dominer l'espace extérieur de la ville, mais de s'approprier l'espace. Il est évident que la quête du foyer est avant tout une quête de soi, mais la déconnection du domicile montre à quel point cette quête est initiée par le corps. La représentation du domicile dans *Mrs Dalloway*, loin d'être un invariable qui servirait à fonder le personnage, est complexe et changeante. Dès la première ligne du texte, « Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself », on est projeté hors de ce domicile, qui demeure dans l'ombre, en même temps que l'on est plongé dans l'une de ses strates temporelles : la maison à Bourton. Joseph Hillis Miller a démontré que *Mrs Dalloway* est un roman où le passé ressurgit dans le présent actuel de ses personnages, Virginia Woolf l'a elle-même remarqué dans son *Journal d'un écrivain* en évoquant l'invention de son « procédé de sape » ou « tunneling process »

qui lui permettait de raconter le passé par fragments, au besoin.⁶⁸ Le quinze octobre 1923, Woolf écrit: « It took me a year's groping to discover what I call my tunnelling process, by which I tell the past by installments, as I have need of it. This is my prime discovery so far. »⁶⁹ Aborder le lieu actuel par le biais du souvenir, c'est également affirmer la subjectivité suprême du lieu qui est un conglomérat d'expériences intimes et sociales. Cette subjectivité rend le quotidien particulièrement fragile aux attaques du temps. Ce que les cloches de plomb de Big Ben rappellent sans cesse, est que la vie est une lutte continuelle pour recréer autour de soi un lieu de vie, des moments qui soudent des liens dans l'espoir de subjectiver le temps pour mieux lui résister (« as if this bell had come into the room years ago, where they sat at some moment of great intimacy, and had gone from one to the other and had left, like a bee with honey, laden with the moment » (42)). Clarissa exprime ce credo à la vie, ou plutôt à la vitalité, qui est une énergie assertive employée incessamment à l'encontre de l'espace :

For Heaven only knows why one loves it so, how one sees it so, making it up,
building it round one, tumbling it, creating it every moment afresh. (*MD* p. 4)

Mais, à l'instar des fleurs qui investiront sa demeure lors de la fête qu'elle prépare, qui constituent les symboles ultimes de cette vitalité et de l'affirmation du commencement, l'envers de cette vitalité, que menace le temps, est représenté par la vanité du moment, aussi éphémère que les arrangements floraux de Clarissa, qui sont voués à se perdre. Clarissa, qui se promène parmi les fleurs chez Mulberry's, relève la tension entre la floraison et l'annonce d'un déclin imminent qui rend la beauté des fleurs si poignante :

[...] All the sweet peas spreading in their bowls, tinged violet, snow white, pale – as if it were the evening and girls in muslin frocks came out to pick sweet peas and roses after the superb summer's day, with its almost blue-black sky, its delphiniums, its carnations, its arum lilies, was over; and it was the moment

⁶⁸ Joseph Hillis Miller, « Virginia Woolf's All Soul's Day: The Omniscient Narrator in *Mrs Dalloway* », *The Shaken Realist*, p. 113.

⁶⁹ Virginia Woolf, *A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, p. 272.

between six and seven when every flower [...] seems to burn by itself, softly,
purely in the misty beds [...] (*MD* p. 11)

Cette luminosité éphémère de la fleur qui en brûlant se consume trouve son contrepoint dans la fête que Clarissa prépare (« to kindle and illuminate » (5)). D'ailleurs, tout ce premier passage, du moment où Clarissa va acheter ses fleurs au moment de l'explosion de la voiture, annonce une saturation de lumière qui éclatera à la rencontre de Septimus. Rappelons la source étymologique des prénoms « Clarissa » et « Lucy » qui renvoient à la clarté et la lumière, la longue procession de fleurs colorées, le plumage de Clarissa vue par Scrope Purvis (« blue-green, light, vivacious » (1)), l'éclat du soleil (« white dawn in the country » (8)), évoqué par les vers de Shakespeare dans le livre ouvert qu'elle voit à travers la vitrine : « Fear no more the heat o' the sun » (8). L'exaltation de la prose insiste sur le besoin urgent de saisir le moment, qui repose sur le maintien de l'équilibre fragile et menaçant, entre la possibilité de sa réalisation et son inévitable anéantissement. L'intensité du moment, lorsque tous les regards culminent vers un point précis, que constituent la voiture ou l'avion, suggère une orientation collective qui menace l'individualité en même temps qu'elle la dévoile. Septimus Smith, dont Virginia Woolf a voulu faire le double aliéné de Mrs Dalloway, voit cette menace projetée sur le monde avec toute la concrétion d'une apparition : « The world wavered and quivered and threatened to burst into flames » (13).

Dans *Mrs Dalloway*, l'isolement est souvent synonyme de la déconnection du lieu, en ce que les événements qui donnent place au lieu, sont constitués par les liens entre les êtres qui les perçoivent et qui consolident la réalité temporelle de l'espace par la conscience d'une expérience partagée. Tous les personnages de *Mrs Dalloway* sont pris en quelque sorte dans cette tension entre le lieu et le non-lieu. L'aliénation de Septimus est particulièrement liée à l'aliénation de l'espace de la vie commune ; il est incapable de percevoir le monde de la même manière que ceux qui l'entourent et d'y trouver un sens commun. Ce qui est notamment visible dans la manière désespérée dont sa femme Rezia essaie de lui faire voir ce qu'elle voit : « Look, look, Septimus ! ... she could not sit beside him when he stared so and did not see her and made everything terrible ; sky and tree, children playing, dragging carts, blowing whistles, falling down; all were terrible » (19-20). Quant à Rezia Smith, elle souffre du départ de l'Italie, d'autant plus qu'il n'y a personne pour donner une substance corrélatrice à son expérience, personne qui n'ait vu les jardins de Milan et qui puisse les contraster avec les jardins de Londres. Rezia est également en

quelque sorte aliénée de l'espace londonien car elle est déplacée, elle élit son domicile dans un autre espace:

Far was Italy and the white houses and the room where her sisters sat making hats, and the streets crowded every evening with people walking, laughing out loud, not half alive like people here, huddled up in Bath chairs, looking at a few ugly flowers stuck in pots! (*MD*, 20)

Ainsi, car elle est le seul point d'ancrage de ce spectacle, le lieu qu'évoque Rezia se dissipe-t-il, prend une qualité aussi peu déterminée que celui de son mari, ce qui est visible dans leur qualification respective par le mot « thing ». Elle révèle par le même effet la tension entre être et non-être, substance et néant, présence et absence, qui fait tout le mystère de se situer dans un monde:

There was nobody. Her words faded. So a rocket fades. Its sparks, having grazed their way into the night, surrender to it, dark descends, pours over the outlines of houses and towers; bleak hillsides soften and fall in. But though they are gone, the night is full of them; robbed of colour, blank of windows, they exist more ponderously, give out what the frank daylight fails to transmit – the trouble and suspense of *things* conglomerated there in the darkness. (*MD*, 20)

There was his hand; there the dead. White *things* were assembling behind the railings opposite. But he dared not look. Evans was behind the railings! (*MD*, 21)

Claude Delmas souligne la particularité de l'emploi de « thing » comme désignation d'un paysage ouvert à la fois à quelque chose en particulier et à toutes les choses. Cette tension entre l'espace actuel et ses possibilités, passées, futures, mentales, sociales et itinéraires, par exemple, est ce qui fait la difficulté de sa définition. La logique et le paradoxe de « thing », dans *Mrs Dalloway*, « est de permettre en s'appuyant sur la modification de concilier constante et variable. »

« thing » garde prototypiquement en mémoire la trace problématique d'une incapacité, d'un refus ou d'une difficulté à concentrer en un seul marqueur lexical institué des propriétés définitoires. Il faut voir dans cette technique la théorisation d'une expérience cognitive et esthétique singulière. Il faut également retenir la tentative plus ou moins désespérée, en raison de la perte des valeurs, de dissoudre un solipsisme dévastateur : amener les sujets qui ne peuvent accepter les présupposés de l'univers social dans lequel ils souffrent à tenter de décoder la production du sens dans des « espaces mentaux » en rupture. L'originalité de cette esthétique consiste à tenter de partager non pas quelque valeur figée, mais *l'expérience du calcul*, de l'interprétation à chaque fois émergente de la variable lexicalisée « thing ». ⁷⁰

Paradoxalement, Rezia et Septimus exacerbent la désorientation qu'éprouve la jeune Maisie Johnson, arrivée d'Edinburgh deux jours auparavant, qui ne comprend pas la réaction des Londoniens qui l'entourent, peut-être, nous fait remarquer le texte avec ironie, car elle sait que quelque chose se trame mais elle ne se rend pas compte que ce quelque chose est un avion qui circule au-dessus de sa tête (« something was up, she knew » (23)). Son incapacité à lire l'espace urbain, transforme les éléments tout à fait banals du paysage (« the stone basins, the prim flowers, the old men and women, invalids most of them in Bath chairs » (22-23)) en quelque chose d'étrange (« queer »). Le terme *unheimlichkeit*, emprunté à Freud par Heidegger, serait ici très à propos, car l'inquiétante étrangeté qui perturbe la perception de Maisie n'est pas propre au paysage mais plutôt à son départ du lieu familial de son domicile. ⁷¹ Maisie est encore domiciliée à

⁷⁰ Claude Delmas, « Des « choses » aux « espaces mentaux » dans *Mrs Dalloway* », in *Etudes Anglaises*, Tome 57, pp. 146-57. C'est moi qui souligne.

⁷¹ « Le terme *Unheimlichkeit* apparaît pour la première fois dans le paragraphe 40 de *Sein und Zeit*, pour expliciter la *Grundbefindlichkeit* (être-disposé fondamental) que constitue l'Angoisse ; « Befindlichkeit... macht offenbar « wie einem ist ». In der Angst ist einem « unheimlich ». Ce « wie einem ist » exprime le sentiment, la façon dont le Dasein est affecté ; dans l'angoisse on se sent « étranger ». Le sentiment d'étrangeté est donc signalé avant même l'*Unheimlichkeit* qui serait l'étrangeté elle-même si l'on veut bien distinguer le sentiment d'étrangeté de l'étrangeté elle-même. Heidegger poursuit : « Unheimlichkeit meint aber dabei zugleich das Nicht-zuhause-sein ». En explicitant l'étrangeté sous la forme d'un *Pas-chez-soi*, Heidegger montre en quoi elle est aux antipodes de la familiarité constitutive de l'Être-au (*In sein*) du Dasein décrite au paragraphe 12. Dans l'angoisse est donc éprouvée l'étrangeté : le Dasein ne se sent plus chez soi dans la mesure où il n'est plus en familiarité avec ». Bruno Verrechia, « Le devant-quoi de l'angoisse. » url : <http://www.med.univ-angers.fr/services/AARP/psyangevine/publications/angoisse.htm>, à paraître dans *Phéno*, revue de phénoménologie éditée par Le Cercle Herméneutique. Sigmund Freud, « L'Inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, pp. 163-210.

Edinburgh dans son esprit, par conséquence la vie de Regent's Park, dont la douce évidence est paradoxalement soulignée dans la description de la vie animale, qui suit son cycle naturel, provoque son désarroi. En effet, c'est précisément sous le regard affolé de Maisie, que la vie londonienne paraît au plus posé et rassurant, ce que Mrs. Dempster, qui a l'habitude de déjeuner dans le parc en nourrissant les écureuils, semble affirmer :

And Maisie Johnson, as she joined that gently trudging, vaguely gazing, breeze-kissed company – squirrels perching and preening, sparrow fountains fluttering for crumbs, dogs busy with the railings, busy with each other, while the soft warm air washed over them and lent to the fixed unsurprised gaze with which they received life, something whimsical and mollified [...] That girl, thought Mrs Dempster (who saved crusts for the squirrels and often ate her lunch in Regent's Park), don't know a thing yet... (MD, 23)

Mrs Dempster formule cette idée, en vogue à l'époque victorienne, que le mariage constitue une forme d'initiation à la vie : « Get married, she thought, and then you'll know. » Alex Zwerdling, dans *Virginia Woolf and the Real World*, nous rappelle que le culte du foyer est devenu une religion de substitution lors du déclin de l'institution religieuse chrétienne, en atteste l'icône de la fée du logis qui est l'objet du célèbre poème de Coventry Patmore (« The Angel in the House »).⁷² Le père de Virginia Woolf, Leslie Stephen, dans *The Science of Ethics*, a décrit la famille comme la base de toute relation humaine et la clé du bonheur. Le domicile familial était présenté comme un lieu dont la structure fondamentale était intemporelle. Les modernistes, en s'appuyant sur le travail d'historiens et de sociologues, ont mis en question l'idée qu'une institution humaine, quelle qu'elle soit, puisse être qualifiée d'intemporelle. Ainsi, d'après Zwerdling, le changement dont Woolf fait mention en 1910 (« in or about December, 1910, human character changed ») « ne [concerne] pas tant la nature des individus que leurs relations. » Ou plutôt, les relations entre l'individu et son monde étaient devenues constitutives de l'être. Comme le montre l'œuvre de Engels, *Origin of the Family, Private Property and the State*, publiée en 1884, la famille à la fin du dix-neuvième siècle était devenue l'objet de la critique des historiens et des sciences sociales en général. Bernard Shaw, dans *Misalliance* a bien résumé les pressions qui entouraient la théorisation du domicile familial :

⁷² Alex Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World*, p. 148

Our family system does unquestionably take the natural bond between members of the same family, which, like all natural bonds, is not too tight to be borne, and superimposes on it a painful burden of forced, inculcated, suggested, and altogether unnecessary affection and responsibility which we should do well to get rid of by making relatives as independent of one another as possible.⁷³

Pour les modernistes tels que Woolf, dans le système familial, l'indépendance nécessaire au développement de l'individu était vue comme bridée par son intégration dans une corrélation complexe. Zwerdling cite un passage de *Night and Day* dans lequel cette problématique est formulée par Woolf :

One of the powerful links between the young lovers in *Night and Day* is their shared sense of family as a threat: "Surely you must have found with your own family," Katharine says to Ralph, "that it's impossible to discuss what matters to you most because you're all herded together, because you're in a conspiracy, because the position is false." And Ralph, Woolf notes, "agreed with her as to the destructiveness of the family system"⁷⁴

Cette assimilation était d'autant plus pesante pour une femme, qui était toujours subordonnée au complexe familial. La protection de son individualité semble être une des raisons primordiales pour laquelle Clarissa refuse de se marier avec Peter Walsh : « with Peter everything had to be shared ; everything gone into. And it was intolerable, and when it came to that scene in the little garden by the fountain, she had to break with him or they would have been destroyed, both of them ruined » (7). A l'inverse, Clarissa ne ressent pas une telle oppression avec Sally, qui est la seule à avoir véritablement accès à son intimité, à entrer dans la chambre au dernier étage : « there they sat, hour after hour, talking in her bedroom at the top of the house, talking about life, how they were to reform the world » (28). En conséquence, dans *Mrs Dalloway*, le système familial paraît avoir perdu son sens et sa nécessité, bien que les individus y soient toujours liés. Clarissa ne sait presque

⁷³ George Bernard Shaw, *Misalliance*, préface.

⁷⁴ Alex Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World*, p. 148. Virginia Woolf, *Night and Day*, p. 356.

jamais où se trouve son mari (« where was he this morning, for instance ? Some committee, she never asked what » (7)) et se réjouit de cette liberté (« a little licence, a little independence there must be »). Bien que cela semble lui convenir d'être mise à l'écart (elle occupe la chambre sous les toits), sa situation dans la maison montre clairement sa place périphérique dans le monde politique et social. L'allusion à l'étroitesse de son lit, dont la netteté est digne d'un lit de clinique, (« the sheets were clean, tight stretched in a broad white band from side to side. Narrower and narrower would her bed be » (26)), suggère son internement dans cette maison vide. Alors que son mari va dîner à Westminster et est invité à déjeuner chez Lady Bruton, Clarissa organise des fêtes mondaines qui se présentent comme une réponse à cette exclusion, qui montrent clairement une volonté de recevoir, de réintégrer sa demeure dans un espace social dans lequel elle pourrait tenir une position centrale. C'est également l'occasion de faire éclater les divisions que lui impose la vie maritale, la plus importante étant sa séparation de Peter Walsh et de Sally Seton, après avoir choisi d'épouser Richard Dalloway.

Dans *Mrs Dalloway*, le mystère du domicile repose dans la tension entre un environnement matériel familial et l'incapacité à se représenter et donc à en tenir le centre, à combler le vide, à l'habiter. Clarissa est consciente de cette frustration, qui lui fournit des repères tout en l'étouffant : « there was an emptiness about the heart of life ; an attic room » (26). La demeure de Clarissa montre bien l'ambiguïté que suppose la perméabilité à l'environnement (« the swish of Lucy's skirts », « the cook whistled », « the click of the typewriter », « the gay sounds », « the green lights » (25)), sur laquelle repose la connexion au monde et à l'autre (et dont son mari Richard est la fondation), et le maintien de son individualité, qu'elle juge être une affaire d'intériorité. Le rapport qui oppose le domicile à la rue est celui d'un nécessaire équilibre entre intériorité et extériorité dont la chambre de Clarissa serait un extrême et la foule l'autre. Une double menace complique la définition de soi, celle de l'anormalité et celle de l'anonymat, qui sont deux formes de solitude et d'aliénation. Ainsi, plus Clarissa s'enfonce dans l'intimité, plus elle se retire, plus la maison paraît étrangement inhabitée:

Like a nun withdrawing, or a child exploring a tower, she went, upstairs, paused at the window, came to the bathroom. There was the green linoleum and a tap dripping. There was an emptiness about the heart of life; an attic room. (*MD*, 26)

Ici, le domicile paraît comme une maison inhabitée, où l'espace a quelque chose d'artificiel, un simple agencement de pièces dont le robinet qui coule et dont personne ne se préoccupe montre l'absence de fonction ou le mauvais fonctionnement. D'un autre côté, au-dehors, le danger consiste en la désincarnation à travers une trop grande assimilation à un espace commun, dans lequel elle ne peut être réellement connue, car elle est avant tout, Mrs Richard Dalloway, la femme du politicien :

But often now this body she wore [...] with all its capacities, seemed nothing – nothing at all. She had the oddest sense of being herself invisible ; unseen; unknown; there being no more marrying, no more having of children now, but only this astonishing and rather solemn progress with the rest of them, up Bond Street, this being Mrs Dalloway; not even Clarissa any more; this being Mrs Richard Dalloway. (*MD* p. 9)

Au plus profond d'elle-même, la désorientation de Clarissa opère un parallélisme entre le déplacement de lieu et la désorientation identitaire, elle concerne la difficile résolution de la manière dont elle se perçoit (comme « Clarissa ») avec la manière dont elle est perçue (« Mrs Dalloway »).

1.3.2. A la recherche du corps : les occupations de « Télémaque »

Dans *Ulysse*, la question du domicile est au centre du motif culminant de la dépossession. A l'exemple des ménages représentés dans *Mrs Dalloway* (Rezia-Septimus, Clarissa-Richard, Peter-Daisy, et même Hugh Whitbread dont la relation à sa femme est quantifiée par le nombre de bijoux qu'il lui a offerts, un nombre dont il ne se rappelle pas), les ménages dans *Ulysse* sont rarement heureux. On apprend que Bloom n'a plus de contact physique avec sa femme depuis la mort de leur fils Rudy, plus de dix ans auparavant ; la mère de Stephen est décédée, son père est un ivrogne. Cette situation ne concerne pas seulement les personnages principaux. Dans « Hades », Bloom, dont le père s'est suicidé, compatit avec Martin Cunningham, dont la femme ivrogne vend régulièrement le mobilier pour financer ses dépenses : « that awful drunkard of a wife of his.

Setting up house for her time after time and then pawning the furniture on him every Saturday almost. Leading him the life of the damned » (6 : 351), un fait qui a déjà été remarqué dans *Dubliners*. Bloom a assisté à l'enterrement de Mrs Sinico, dont on peut attribuer le suicide à l'échec de sa relation avec Mr Duffy dans *Dubliners*. L'infidélité semble également être une activité répandue, en atteste la réputation que les hommes de Dublin font de Molly (« she had plenty of game in her then. – has still, Ned Lambert said » (6 : 705-706)), ce que Bloom sait de sa liaison avec Blazes Boylan, ainsi que sa propre liaison épistolaire avec Martha. Bloom et Molly sont loin d'être une exception, au contraire, *Ulysse* semble affirmer la possibilité que même Pénélope soit infidèle. Comme Bloom le constate, la valeur sacramentelle de l'institution du mariage est devenue contestable, du fait de l'hypocrisie du même régime qui a voulu le consacrer: « widowhood not the thing since the old queen died. Drawn on a guncarriage. Victoria and Albert. Frogmore memorial mourning. But in the end she put a few violets in her bonnet. Vain in her heart of hearts » (6 : 551).

L'équilibre du domicile est invariablement menacé dans le roman, qui prend le foyer pour fond de l'acte péripatétique. La tension entre le départ et le retour est, au fond, l'odyssée quotidienne et perpétuelle de l'homme moyen et la raison de la principale division de son espace. Declan Kiberd y voit un équilibre nécessaire et dynamique entre l'anticipation et la satisfaction :

[...] The form of delay coded into the gesture ('in the act of going he stayed') recalls also the way in which Odysseus tarried on his travels, spinning a voyage of weeks into many years. In such prolongation of moments of passing pleasure may be found not just a loafing charm but also the bourgeois practice of delayed gratification. The anticipation of fulfilment becomes, in the mind of Bloom (and of Odysseus), the fulfilment of anticipation. To go and stay at one and the same time is not a self-cancelling action, but rather the achievement of a dynamic equilibrium. Bloom's true home, however, is not his house, but the act of journeying.⁷⁵

Dans « Milly, Molly and the Mullingar Photo Shop », Carol Schloss compare le domicile à une île en soi, où la systématisation des rapports entre l'individu et son espace est au plus subversif car ces

⁷⁵ Declan Kiberd, *Ulysses and Us: The Art of Everyday Living*, p. 86.

stratégies de vie ou actes habituels qui font d'un lieu un foyer (ce que Michel Foucault appellera « subjugated knowledges » et de Certeau « remainder ») sont « marquées par le même monde que ces comportements se devaient d'exclure ». ⁷⁶ Maud Ellmann, en commentant le mythe homérique des mangeurs de lotus, qui constitue le parallèle de l'épisode « Lotus Eaters », met l'accent sur le lien entre la constitution d'un domicile et ses ramifications dans la définition du rapport de l'être à l'espace :

Odysseus fears the lotus because it makes his men forget their home and everything that home entails about their obligations to their origins. "Home is where one starts from," in Eliot's deceptively transparent phrase: home stands for all the bonds to place, to persons, to the past, that determine our identity within society. By forgetting home, the lotus-eater is liable to forget himself: forget his origins, his name, his race, his gender. Most perilous of all, he may forget the rules of narrative, forget to bring the story to its end... ⁷⁷

Comme Maud Ellmann le souligne, dans « Lotus-Eaters », oublier sa clé est une façon d'oublier son foyer. En fait, Bloom a déjà constaté cet oubli dans l'épisode « Calypso » et s'est décidé à partir sans clé, car il ne voulait pas prendre le risque de déranger Molly. Par ailleurs, Bloom sait qu'il l'a oubliée car, à deux reprises, il s'est rappelé l'avoir oubliée. Il est possible alors de dire qu'inversement, Bloom n'est jamais définitivement parti tant que la clé de chez lui fait surface dans son esprit. Concrètement, c'est Molly qui détient la clé. Quant à Stephen, en donnant sa clé à Buck Mulligan, il renonce à la tour, et rend la question de son retour d'autant plus pressante qu'il est face à la nécessité de trouver un domicile. Ce que l'oubli de la clé souligne, c'est que la dépossession concerne d'abord la relation au quotidien, dont le chef-lieu est le domicile.

Dans « Telemachus », le chapitre qui introduit Stephen, ou plutôt qui le réintroduit après le *Portrait*, Stephen est peu responsable de la production de l'espace de son foyer, à tel point que le lieu peut difficilement devenir familier. La première cause de ceci étant que dans « Telemachus », le foyer est un lieu qui condense les stigmates du colonialisme. Vincent Cheng nous rappelle que la question coloniale est présente dès l'ouverture du livre. Les paroles de la messe que Buck Mulligan

⁷⁶ Carol Schloss, « Milly, Molly and the Mullingar Photo Shop » in *Ulysses, En-gendered Perspectives*, p. 43.

⁷⁷ Maud Ellmann, « Skinscapes in "Lotus-Eaters" » in *Ulysses, En-gendered Perspectives*, pp. 51-52.

chante (« Introibo ad altare Dei »), qui proviennent du livre des Psaumes (43), furent d'abord chantés par les Hébreus en exil à Babylone, ce qui donne lieu à Cheng d'affirmer :

On the lips of an Irishman living in an Irish tower owned by the English, these words and context invoke a Hebraic history of displacement, diaspora, and struggle for one's homeland and for Home Rule – the first instance in Joyce's novel of a racialized, Jewish-Hebraic parallel to the “Irish Question.” For “Telemachus,” the opening chapter of *Ulysses*, provides us with a symptomatic re-presentation of the dynamics and tensions of a colonized people without Home Rule and of its resultant need to appease the whims of its colonizers.⁷⁸

Cheng voit la tour comme une parabole de l'Irlande colonisée, ce qui donne de l'ampleur à la difficulté qu'éprouve Stephen soit à l'approprier soit à s'en libérer (c'est lui qui paye le loyer et qui porte la clé). De plus, il la partage non seulement avec l'envahisseur mais également avec un compatriote qui participe à une forme de commercialisation de son identité. A ce sujet, Cheng remarque :

I would like to suggest that one way to think about the dynamics of “Telemachus” is as an ethnographic encounter with a “native” population, in which the British anthropologist ventures out in the wilderness to study the primitive “wild Irish” and their folkways, in the presence of a native informant (Mulligan) and the latter's semi-willing specimen of study (Stephen).⁷⁹

Il est notable que toute la première scène se passe au-dehors, sur le sommet de la tour, et nous introduit à Stephen, observant Buck Mulligan agir. Par le même biais, le visage de Buck n'apparaît réellement et pour la première fois, que sous le regard de Stephen. Et parce qu'on est « avec » Stephen, c'est dans la description qu'il se fait de Buck que l'on rencontre Stephen pour la première fois, au fil d'une syntaxe froidement symétrique qui reprend la distance que Stephen, agacé d'être réveillé, peut vouloir maintenir (notons le parallélisme dans ce mouvement binaire du regard qui se

⁷⁸ Vincent Cheng, *Joyce, Race and Empire*, p. 151.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 152.

porte sur le visage de Buck et ensuite sur ses cheveux, complété par un groupe prépositionnel et une relative déferés : « at the shaking gurgling face that blessed him, equine in its length »/ « at the light untousled hair, grained and hued like pale oak » (1 : 14-16). La conscience de Stephen se matérialise par le biais du corps de Buck sur lequel elle porte son intention ; de ce fait, Stephen paraît doublement détaché. Une première occupation prend lieu sur le plan textuel : la forme provient de Stephen, mais la matière est celle du corps de Buck.

D'une certaine manière, la première dépossession de Stephen est celle de ne pas pouvoir produire d'action signifiante qui lui permettrait d'identifier le lieu de son domicile et par la même occasion de s'identifier par l'appartenance à un lieu. Stephen n'a pas cette qualité que possède Bloom : la capacité à rendre un espace habitable (dans « Calypso » Bloom fait le petit-déjeuner, nourrit le chat, ramasse le linge sale de Molly, ouvre les volets, fait le thé et le lit). En bref, l'action de Stephen se résume à observer, à attendre, ou à se déplacer: « Stephen Dedalus... leaned his arms... and looked (1) » ; « Stephen Dedalus stepped up, followed him wearily halfway and sat down... watching him still (2) »; Stephen stood up and went over... leaning on it he looked down... » (3-4); « Stephen turned his gaze » (5); « Stephen bent forward and peered » (5)... Les adjectifs qui qualifient l'activité de Stephen contribuent à appuyer son absence, ou du moins à le montrer en retrait, mal à l'aise dans la tour : « fearful », « displeased and sleepy », « looked coldly », « followed wearily », « suffered », « listened in scornful silence », « listlessly ». Une partie de ce malaise est due à la peur que Haines, l'envahisseur Anglais, inspire à Stephen. En effet, Haines a passé la nuit à rêver qu'il chassait une proie et ses cris ont perturbé le sommeil de Stephen. Sa question « how long is Haines going to stay in this tower? » montre clairement que la tour n'est pas entièrement familiarisée, elle est le lieu de résidence de l'usurpateur anglais, que Stephen considère être un résident temporaire, et elle est étrangère en elle-même, « cette » tour, sous-entendu une tour parmi tant d'autres, et non pas « notre » tour. La trahison de Buck aggrave sa désorientation, lorsqu'il fait voir la mer au poète-aspirant qu'est Stephen au travers des icônes de la littérature anglaise. La mer de Buck, devenue la « great sweet mother » de Swinburne fait écho au paysage de Dublin bay vu par Haines, devenu le paysage de l'« Elsinore » de Shakespeare. Stephen lui-même devient, dans les mots de Buck, « the loveliest mummer of them all », réduit à une parodie d'un personnage de Shakespeare (« the noblest Roman of them all »), et bien que Buck

montre peut-être par là une capacité à se libérer des paradigmes de la culture coloniale, Stephen ne peut que sentir la justesse de la comparaison qui l'assimile à César trahi par Brutus.⁸⁰

Néanmoins, si ces obstacles s'opposent à l'identification de Stephen à son espace, sa dépossession prend une forme beaucoup plus concrète dans son rapport à la dimension matérielle et la manière dont il compose son cadre de vie.⁸¹ Si Stephen a raison de se proclamer le serviteur d'un serviteur (« server of a servant », c'est-à-dire de Buck (1 : 312)), c'est aussi car aucune de ses actions n'est le fait de sa propre volonté ou de son initiative. Stephen, contrairement à Bloom, ne manifeste pas d'intention physique de « vivre » son espace. Cheryl Herr, dans *James Joyce and the Art of Shaving*, a commenté l'attention portée dans le texte de Joyce sur l'acte de se raser, qui passe bien souvent inaperçu car c'est un geste commun et habituel, mais qui indique l'engagement dans le monde, l'inhérence fondamentale de l'être au monde par la fonction du corps.⁸² Autrement dit, le « bruit de fond » de ce chapitre est en grande partie composé de ce silence consciencieux du corps qui marque les moments où Buck Mulligan se rase. Ces moments sont comme des intervalles qui ponctuent le récit, en créant des pauses où l'attention est attirée sur l'activité du corps :

Ceasing [to speak], he began to shave with care. (*U* 1 : 46)

He broke off and lathered again lightly his farther cheek. (*U* 1 : 95)

He shaved evenly and with care, in silence, seriously. (*U* 1 : 99)

⁸⁰ « Antony: This was the noblest Roman of them all:/ All the conspirators save only he/ Did that they did in envy of great Caesar;/ He only, in a general honest thought / And common good to all, made one of them. / His life was gentle, and the elements/ So mix'd in him that Nature might stand up/ And say to all the world "This was a man!" » William Shakespeare, *Julius Caesar*, Act V, sc. 5.

⁸¹ Cette question intéresse particulièrement la critique post-coloniale. Dans un article intitulé « Disappearing Dublin », Enda Duffy montre qu'on peut voir l'espace de Dublin comme il est présenté dans *Ulysse* comme un espace déréalisé, dans lequel beaucoup d'éléments (d'architecture par exemple) sont omis. Pour Enda Duffy, cette déréalisation de l'espace, dont on voit le lien avec la dépossession de Stephen, est un moyen d'échapper aux contraintes d'une idéologie nationaliste (voire coloniale) qui prédétermine l'espace. Enda Duffy « Disappearing Dublin », *Semi-colonial Joyce*, eds. Marjorie Howes, Derek Attridge, pp. 37-52.

⁸² « Both Joyce and Heidegger attempted to describe how things in the world show up for us, present themselves to us, are manipulated by us, and participate in co-constituting both society and self ... both Heidegger and Joyce critique the idea that one can "understand the universe in a detached way, by discovering the principles that underlie the profusion of phenomena" and by isolating "context-free elements" (Dreyfus 1-2). Heidegger wanted to grasp and describe the everyday routines that coordinate embodiment and embeddedness in a given world, that check the naïve belief that the subject is here and the object is there, cleanly differentiated and primarily available to mental representation. » Cheryl Herr, *James Joyce and the Art of Shaving*, p. 14.

Mais ce que la ponctuation répétitive du « stream-of-consciousness » de Stephen par le rite du rasage de Buck suggère également, c'est la position de Stephen observant Buck, alors que lui-même se ressent « sans » corps, désengagé des rites quotidiens du corps (Stephen est celui qui ne se baigne pas).

Buck est un usurpateur au sens le plus concret : il s'arroge le droit de s'immiscer dans l'espace personnel de Stephen et de lui prendre ses biens. Parallèlement, il souligne à quel point Stephen est déconnecté de son corps, son absence de réaction physique, la manière dont il marginalise son corps et l'état délabré de ses affaires. Ainsi, il prend le mouchoir que Stephen a dans sa poche pour essuyer la lame de son rasoir, geste qui ne laisse pas Stephen indifférent, comme la retenue impliquée dans le verbe « souffrir » tend à le montrer :

He came over to the gunrest and, thrusting a hand into Stephen's upper pocket, said :

—Lend us a loan of your noserag to wipe my razor.

Stephen suffered him to pull out and hold up on show by its corner a dirty crumpled handkerchief. (*U*, 1 : 70-71)

Stephen est d'autant plus dépossédé que les vêtements qu'il porte ne sont pas les siens. En contrepoint à Stephen, Buck semble constamment environné d'objets. Lorsqu'il lui prend soudainement le bras pour faire le tour de la terrasse, le bruit du miroir (qu'il a volé à une domestique) et du rasoir claquant l'un contre l'autre au fond de sa poche, est là pour le rappeler (« his razor and mirror clacking in the pocket where he had thrust them » (1 : 148-149)). Par ailleurs, la prise que Buck a sur le bras de Stephen, en renvoyant au souvenir du bras de Cranley, qui l'avait trahi dans le *Portrait*, annonce la trahison de Buck qui le ronge et signale la relation parasitée dont Stephen tente de se libérer en retirant son bras (« Stephen freed his arm quietly » (1 : 81-82)). L'asservissement dans lequel Stephen se projette (« server of a servant ») est déjà présent dans ses interactions spatiales avec Buck Mulligan. Pendant toute la scène du petit-déjeuner, Stephen agit selon les instructions de Mulligan. Ainsi lorsqu'il lui dit de descendre, il obéit (« Dedalus, come down [...] —I'm coming » (1 : 284-287)), lorsqu'il lui demande de lui prêter de l'argent, il accepte (« Four quid ? Lend us one. [...] —If you want it » (293-295)). Mulligan est le véritable orchestrateur de son espace : que ce soit le coup de pied sous la table que

celui-ci lui donne, pour l'inciter à obtenir de l'argent de Haines, ou la remise de la clé de la tour que Mulligan lui demande, sous prétexte de maintenir sa chemise, ou les directives qu'il lui donne pour préparer le petit-déjeuner, Buck est à l'origine de ses agissements:

Kinch, wake up. Bread, butter, honey [...] Stephen fetched the loaf and the pot of honey and the buttercooler from the locker. (*U*, 1 : 334-337)

Puis...

Kinch, get the jug [...] Stephen reached back and took the milkjug from the locker. (*U*, 1 : 389-392)

Et...

Fill us out some more tea, Kinch [...] Stephen filled again the three cups. (*U*, 1 : 435-441)

La première dépossession de Stephen est celui des actes habituels du corps vivant dans le monde. L'ambiguïté quant à la part de responsabilité de Stephen dans sa dépossession demeure ; dans cette instance, la paralysie qui l'atteint n'est pas tant le fait d'une mécanisation des rites du quotidien que la négation et l'abstraction de ces rites vitales de l'incarnation qui conduisent Stephen à être dépossédé de son lieu de vie et de l'agence de son corps. Stephen, qui se regarde dans la glace de Buck en demandant « Who chose this face for me ? » (1 : 136-137), formule une double négation, qui suppose la quête du père absent et du corps étranger, à laquelle Bloom, qui se regarde dans l'eau à la fin de « Lotus-Eaters » en affirmant « This is my body » semble proposer une réponse. En effet, les trois premiers chapitres d'*Ulysse*, autrement dit la « Télémachiade », où Stephen figure en première place, sont les seuls auxquels aucun organe ou partie du corps n'est attribué sur les schémas Gilbert et Linati. La corporalité s'annonce vraiment avec l'arrivée de Bloom dans « Calypso », dont le rognon est l'organe de référence.

Dans *The Divided Self*, Laing parle d'une scission ontologique entre l'esprit et le corps qui est la manière dont l'être s'identifie à son esprit et à son corps. Pour lui, une personne *incarnée*

ressent son existence comme commençant avec la conscience de son corps, tandis qu'une personne *désincarnée* ressent un certain détachement vis-à-vis du monde. Toutefois, il ajoute que même la personne la plus désincarnée se ressent comme inextricablement lié au corps. Ainsi, la manière dont le corps est vécu marque le positionnement du personnage dans le monde. Inversement, il sert à ancrer le texte en rendant l'expérience spatiale du conflit de l'être.⁸³

Le roman péripatétique, en maintenant une action intimement liée à la présence continue du corps, permet plus particulièrement une interrogation de ce « bruit de fond » que constituent les gestes habituels et apparemment insignifiants qui participent à définir l'être dans son espace. Merleau-Ponty définit cette troisième spatialité, qui serait « ni celle des choses dans l'espace (empirisme), ni celle de l'espace spatialisant (intellectualisme) » mais celui du corps « comme système d'actions possibles, un corps virtuel dont le « lieu » phénoménal est défini par sa tâche et par rapport à sa situation. Mon corps est là où il a quelque chose à faire ». Ainsi, le corps engage le texte dans l'espace:

Les cas de perception ambiguë où nous pouvons à notre gré choisir notre ancrage sont ceux où notre perception est artificiellement coupée de son contexte et de son passé, où nous ne percevons pas avec tout notre être, où nous jouons de notre corps et de cette généralité qui lui permet toujours de rompre tout engagement historique et de fonctionner pour son compte... Mais si nous pouvons rompre avec un monde humain, nous ne pouvons pas nous empêcher de fixer nos yeux, – ce qui veut dire que tant que nous vivons nous restons engagés, sinon dans un milieu humain, du moins dans un milieu physique – et pour une fixation donnée du regard, la perception n'est pas facultative⁸⁴

L'acte de marcher est représentatif de l'être-au-monde en ce qu'il souligne le recours à la permanence du corps pour définir sa relation à un monde. Ainsi, un visage renversé, si on le considère trop longtemps, devient d'une étrangeté monstrueuse car « il faut que le sens même de l'objet [...] soit lié à l'orientation de l'objet [...] renverser un objet, c'est lui ôter sa signification (301). » Pour expliquer ce lien constitutif de l'être-au-monde, Merleau-Ponty prend l'exemple d'un

⁸³ Ronald David Laing, *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*.

⁸⁴ Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, p. 331.

sujet qui observe longuement un miroir oblique, jusqu'au point où le miroir cesse de paraître autrement orienté et que « la chambre reflétée évoque un sujet capable d'y vivre. » Ainsi, les déplacements et occupations de *Mrs Dalloway* et d'*Ulysse* rappellent que « la possession d'un corps emporte avec elle le pouvoir de changer de niveau et de « comprendre » l'espace [...] Tout nous renvoie aux relations organiques du sujet et de l'espace, à cette prise du sujet sur son monde qui est l'origine de l'espace » (299). Ce que la lecture de la *Phénoménologie* de Merleau-Ponty nous indique, c'est que le rapport à l'espace n'est jamais donné. Il est dessiné par la somme de nos expériences dans le monde. Dans l'attention qu'ils portent aux trajets, aux habitudes, aux petits blancs de l'histoire, à l'espace domestique, en somme, aux rites du quotidien, l'enjeu principal dans *Ulysse* et dans *Mrs Dalloway* devient la lutte de l'être moderne pour se lier à son monde, pour donner sens à sa vie dans la ville. C'est ce pacte d'engagement dans la signification du lieu, qui se conclut au quotidien, qui constitue « un sol perceptif, un fond de ma vie, un milieu général pour la coexistence de mon corps et du monde (298). »

Declan Kiberd rappelle que Joyce considérait l'héroïsme comme un mensonge, point de vue qui l'opposait à Yeats. Dans une lettre à son frère Stanislaus en 1905 Joyce écrit :

Do you not think the search for heroics damn vulgar? ... I am sure however that the whole structure of heroism is, and always was, a damned lie and that there cannot be any substitute for the individual passion as the motive power of everything.⁸⁵

Visiblement, avec *Ulysse*, Joyce visait un tout autre héroïsme plus proche du propos de Baudelaire, qui, dans une revue de 1846, disait de cette « qualité épique de la vie moderne, » qu'elle était une expérience exclusivement urbaine. Il encourageait ses confrères artistes à faire de la vie des villes le sujet de leur travail :

⁸⁵ Cité dans Declan Kiberd, *Ulysses and Us: The Art of Everyday Living*, p. 157.

Scenes of high life and of the thousands of uprooted lives that haunt the underworld of a great city [...] are there to show us that we have only to open our eyes to see and know the heroism of our day.⁸⁶

En ce sens, le héros de l'*Ulysse* de Joyce, dont le parangon est Leopold Bloom, est beaucoup plus proche de la définition que propose Merleau-Ponty : il est celui qui « vit jusqu'au bout sa relation aux hommes et au monde. »

Le foyer peut être vu comme le nœud où sont consolidés en un lieu un ensemble de relations qui sont représentatives d'une identité. J'ai déjà souligné ailleurs que l'une des conséquences de ce jeu entre l'espace de la ville (toutes deux des capitales et en ce sens représentatives d'une nation) et la spatialité du corps, c'est de faire de toute action une modalité de cette relation spatiale. L'errance dans *Ulysse*, la descente dans les parcs et dans les rues dans *Mrs Dalloway*, prennent une signification en relation à la dépossession du domicile, lorsque tout acte du corps intervient dans la production d'espaces et contribue à la ré-appropriation de l'espace. Par ailleurs, c'est au sein du foyer que le conflit entre la pratique de l'espace, cette relation organique au monde, et l'espace institutionnalisé, est le plus nettement concrétisé. Rappelons que dans la tour Martello, le quotidien de Stephen, la pratique des gestes habituels qui fondent un foyer, est éclipsée par les stigmates de l'Histoire. Ainsi, échapper au poids de l'Histoire implique une réactualisation de la relation au lieu, qui ne peut aboutir qu'à travers un geste qui réinscrit celui-ci dans le présent d'un quotidien. A ce titre, la course matinale de Bloom, ce Juif qui se rend dans une boucherie juive pour acheter du porc pour son petit-déjeuner, peut souligner une simple coïncidence, mais elle peut aussi exemplifier cette forme d'héroïsme dont Merleau-Ponty parle : c'est-à-dire un engagement constant dans l'actualité du monde.

⁸⁶ Charles Baudelaire, « Of the Heroism of Modern Life » in *Selected Writings on Art and Literature*, trans. P.E. Charvet, pp. 104-107.

2. De la conscience à la corporalité : monologues, miroirs et mystères de l'être

2.1. A la rencontre du soi : le corps dans le miroir

2.1.1. Conscience du corps et blancs du sujet : du corps constitué au corps phénoménal

*S'il est vrai que j'ai conscience de mon corps à travers le monde, qu'il est au centre du monde, le terme inaperçu vers lequel tous les objets tournent leur face, il est vrai pour la même raison que mon corps est le pivot du monde : je sais que les objets ont plusieurs faces parce que je pourrais en faire le tour, et en ce sens j'ai conscience du monde par le moyen de mon corps.*⁸⁷

—Maurice Merleau-Ponty

En abordant *Mrs Dalloway* et *Ulysse*, j'ai commencé par cette question, certes longuement étudiée, de la spatialité de ces romans, car il me semble que celle-ci forme la strate la plus fondamentale et globale des spécificités phénoménologiques de ces deux textes. L'analyse la plus primaire nous fera remarquer que ces romans urbains par excellence présentent leurs villes sous couvert de titres qui font avant tout présupposer l'exposition d'un personnage. *Mrs Dalloway*, anonyme potentielle, voit son individualité dessinée dans des facettes insondées de la ville mythique de Londres qui se déploie au fil de son être-là. Au travers du titre d'*Ulysse*, le héros mythique projette une aura équivoque autour de la ville méconnue de Dublin avant de se retirer dans l'ombre de Bloom, le héros qui, en affirmant sa corporalité, démystifie la ville. Une première coexistence du sujet et du monde physique est ainsi formalisée et suggère déjà que là où Woolf et Joyce se rejoignent n'est pas tant dans le sujet de la représentation, ni même dans leurs stratégies représentatives, mais plutôt dans l'importance accordée à l'articulation spatiale de l'être et de la ville, qui est confirmée par la primauté de l'acte péripatétique. Mais si on peut voir ici le corps comme pivot de l'espace, c'est avant tout parce qu'il fonde l'axe premier de l'articulation du sujet avec un « champ chosique ».⁸⁸ Dans la première partie de ce travail, j'ai montré que si on voit le corps comme repère originaire de l'espace, on est amené à reconsidérer l'opposition entre une

⁸⁷ Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, p. 111.

⁸⁸ J'emprunte cette expression à Edmund Husserl, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*. Trad. Gérard Granel.

réalité « extérieure » perçue (celle de la ville) et une intériorité « constitutive » de cette réalité (celle de la conscience). Dans un deuxième temps, il s'agira pour moi de clarifier que ce recentrement autour de l'expérience de la corporalité ne suggère pas nécessairement une scission plus radicale entre un monde « objectif » (le monde des faits réels) et un point de vue subjectif, ni une filtration totale de la dimension physique à travers cette subjectivité. Dans cette partie, je reviendrai sur cette préconception qui voit le corps associé à l'objet et la conscience au sujet en suggérant que ce sont là deux dimensions de l'être qui prennent source dans l'expérience de la corporalité.

David Trotter résume la visée du roman traditionnel en une phrase : « to extend and revise a shared knowledge of the world which might yet constitute the basis for community ». ⁸⁹ Avec *Ulysse*, Joyce proposait d'étendre et de revoir la forme romanesque, littéraire, et au-delà, selon Trotter, l'ordre symbolique de la construction identitaire : « the stylistic elaborations in the middle episodes expose the limits, not of literary genre, but of the symbolic order in and through which identity is constructed. » ⁹⁰ La fracture de la totalité primordiale, qui d'après Deleuze et Guattari caractérise l'époque moderniste, ne se résume pas à la fragmentation d'une conception du monde globalisante, basée sur la croyance en un mythe de la totalité de l'existence. ⁹¹ L'incertitude qui caractérise l'esthétique de l'époque moderniste est le fait de nouvelles certitudes quant au caractère essentiellement humain et nécessairement construit de la réalité. Joyce et Woolf semblent certes dire que la base commune, loin de reposer sur une connaissance du monde, repose sur ce qui fait qu'il est incessamment changeant, l'expérience individuelle. Mais, en ce faisant, tous deux se confrontent au paradoxe de l'extériorité du corps, car tous deux reconnaissent la nature déterminée de la perspective qui résulte de la simple constatation que si je peux faire le tour de l'objet, je ne peux pas faire le tour de mon corps. La conscience du monde humain est, en ce sens, fondée sur une relecture d'une constatation philosophique classique : que le corps diffère des objets et même de toute autre chose par le simple fait qu'il ne me quitte jamais. Inversement, je ne peux jamais

⁸⁹ David Trotter, « The Modernist Novel », *The Cambridge Companion to Modernism*, p. 72.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 85.

⁹¹ Nous sommes à l'âge des objets partiels, des briques et des restes. Nous ne croyons plus en ces faux fragments qui, tels les morceaux de la statue antique, attendent d'être complétés et recollés pour composer une unité qui est aussi bien l'unité d'origine. Nous ne croyons plus à une totalité originelle ni à une totalité de destination. Nous ne croyons plus à la grisaille d'une façade dialectique évolutive, qui prétend pacifier les morceaux parce qu'elle en arrondit les bords. Nous ne croyons qu'à des totalités qu'à côté. Et si nous rencontrons une telle totalité à côté de parties, c'est un tout de ces parties-là, mais qui ne les totalise pas, une unité de toutes ces parties-là, mais qui ne les unifie pas, et qui s'ajoute à elles comme une nouvelle partie composée à part. » Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-oedipe*, p. 50.

changer de perspective sur mon corps. Dans les mots de Merleau-Ponty : « Jamais il n'est vraiment devant moi [...] je ne peux pas le déployer sous mon regard, il demeure en marge de toutes mes perceptions [...] il est avec moi ».⁹²

Dans *Mrs Dalloway*, parce que le corps est si étroitement lié à l'image social, le lien entre l'identité et l'apparence (la stature et le statut, pourrait-on dire) en fait une source potentielle d'oppression. L'un des désirs profonds de Clarissa est d'avoir de la stature, d'être plus corpulente, de prendre de la place : « Oh if she could have had her life over again ! », s'exclame Mrs Dalloway, « could have looked even differently ! [...] she would have been [...] slow and stately ; rather large ; interested in politics like a man [...] Instead of which she had a narrow pea-stick figure; a ridiculous little face » (9). Si l'inhérence au monde est vue comme un facteur déterminant de l'être, le rapport du corps à son image devient un problème autant ontologique qu'existential. Dans la première partie d'*Ulysse*, le corps en marge de Stephen fait faiblement écho au « Uncle Charles Principle » de Hugh Kenner.⁹³ J'entends par là que si la voix narrative révèle que l'on se situe dans le périmètre d'un personnage auquel elle est accordée, le corps de Stephen, annexé aux marges du champ visuel, signale au lecteur par un blanc physiognomique l'espace de l'être percevant dans lequel il ou elle se situe. Ainsi, le début de « Telemachus », le premier chapitre du livre, fait place à la cérémonie de « stately » Buck Mulligan qui avance solennellement. Cependant, alors même que le texte est tout emplis de la stature de Buck, les bras de Stephen Dedalus, accoudés à l'escalier, nous rappellent notre situation dans ce centre vide du texte et de la tour :

Solemnly he came forward and mounted the round gunrest. He faced about and blessed gravely thrice the tower, the surrounding country and the awakening mountains. Then, catching sight of Stephen Dedalus, he bent towards him and made rapid crosses in the air, gurgling in his throat and shaking his head. Stephen Dedalus, displeased and sleepy, leaned his arms on the top of the staircase and looked coldly at the shaking gurgling face that blessed him, equine in its length, and at the light untanned hair, grained and hued like pale oak. (*U* 1: 9-16)

⁹² Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 119.

⁹³ Hugh Kenner, *Joyce's Voices*, p. 15.

Plus loin, c'est à travers le tissu râpé de sa manchette que Stephen contemple la mer en repensant à sa mère morte. Alors que la direction du regard nous amène ici vers un espace centrifuge qui tendrait à couper Stephen de ce qui l'entoure, le motif récurrent de la manche, qui demeure toujours présente en marge de sa vision et de ses pensées, nous suggère plusieurs choses :

Stephen, an elbow rested on the jagged granite, leaned his palm against his brow and gazed at the fraying edge of his shiny black coat-sleeve. Pain, that was not yet the pain of love, fretted his heart. Silently, in a dream she had come to him after her death, her wasted body within its loose brown graveclothes giving off an odour of wax and rosewood, her breath, that had bent upon him, mute, reproachful, a faint odour of wetted ashes. Across the threadbare cuffedge he saw the sea hailed as a great sweet mother by the wellfed voice beside him. The ring of bay and skyline held a dull green mass of liquid. A bowl of white china had stood beside her deathbed holding the green sluggish bile which she had torn up from her rotting liver by fits of loud groaning vomiting. (*U* 1: 100-110)

A la marge de la manche qui se défait (« fraying edge ») se trouve un cœur inquiet (« fretted heart »). Stephen, amateur de rhétorique, nous fait passer par un effet d'allitération de l'inspection de la manche à l'introspection (inspection du cœur), ce qui par le même effet, fait germer l'intuition que les préoccupations matérielles de Stephen, soucieux par l'usure de ses habits (« fretted» about the « fraying [...] coat-sleeve »), sont également constamment en marge de ce soliloque d'un cœur inquiet (« frayed nerves » pourrait-on dire). Le double élan avec lequel la manche cadre l'espace imaginé dans lequel le corps de la mère morte apparaît à la conscience de Stephen, et l'espace physique de la mer-mère, qui est pour Stephen tout aussi endeuillée que l'habit qu'il porte, tout aussi bilieuse que les crachats de la morte, rappelle la permanence du corps que Stephen rejette dans la marge. La présence du corps tendrait à rappeler qu'on n'a pas ici deux actions distinctes : une action physique (regarder la mer) et une intellectuelle (penser à la mère), bien que Stephen subsume la première en la deuxième, mais plutôt la mère morte et la mer sont deux éléments indissociables dans le champ visuel de Stephen. En somme, Stephen regarde une toute autre mer que la « grande et douce mère » que Buck Mulligan, insoucieux et bien-nourri (« wellfed voice »), regarde. Le corps de Stephen, tout en ancrant le texte dans un espace

horizontal, sert de référence à une stratification de l'espace qui serait l'espace palimpseste de ses intentionnalités. La direction du chapitre est ici esquissée, l'absence de la mère et l'absence d'argent étant deux éléments dans la dépossession de Stephen, deux aspects possibles de son errance et les causes de son inquiétude morale et physique. Ce sont aussi les motifs de rappel de la trahison de la mère (par Stephen), de Stephen (par la mer qui sert les envahisseurs et notamment la puissante flotte des Anglais), et de soi (son manque d'argent le poussant à être « the servant of a servant ») qui sont les causes implicites de l'« agenbite of inwit » qui le ronge. D'ailleurs, ce propos est résumé par Buck avec la concision digne d'un aphorisme : « He kills his mother but he can't wear grey trousers » (*U* 1 : 122). Le grand absent d'*Ulysse*, ce qui est particulièrement ostentatoire dans les scènes d'exposition des personnages, c'est la description physique ; le grand conflit de *Mrs Dalloway*, c'est celui qui oppose le sujet percevant à l'image du corps constitué. Une relecture du corps qui tient compte de ces polarités est le premier signe d'un lien profond entre la conception de l'être et la conception du corps dans ces deux romans.

Le paradoxe du corps est de constituer un centre à la fois inséparable de l'être et inatteignable par lui. Merleau-Ponty reprend l'exemple bien connu de la double sensation auquel Husserl avait déjà eu recours dans sa phénoménologie pour démontrer cette particularité du corps qui est de pouvoir prendre la position du sujet percevant ou de l'objet perçu :

Si je peux palper avec ma main gauche ma main droite pendant qu'elle touche un objet, la main droite objet n'est pas la main droite touchante : la première est un entrelacement d'os, de muscles et de chair écrasé en un point de l'espace, la seconde traverse l'espace comme une fusée pour aller révéler l'objet extérieur en son lieu... En tant qu'il voit ou touche le monde, mon corps ne peut donc être vu ni touché.⁹⁴

La dualité du corps devient alors évidente dans la manière dont le corps est reflété et réfléchi dans le texte. Le motif du miroir déporte la question de la frontière entre le corps perçu et le sujet percevant, entre le corps et l'esprit, à la polarité même du corps. Le miroir est le seul espace où mon propre corps peut se présenter en entier au champ visuel de ma perception. Gerald L. Bruns souligne cette ambiguïté du miroir, qui est d'effectuer la rencontre de soi comme un

⁹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, p. 121.

autre ; c'est, par ce même biais, la rencontre de soi au nombre des choses : c'est-à-dire un entraperçu du corps constitué.⁹⁵ On voit ici qu'une première confusion qui fait voir la corporalité comme « extérieure » néglige la distinction entre le corps constitué, celui que je ne peux voir que dans la glace, cette « chair écrasé[e] en un point de l'espace » que je ne peux toucher qu'en renonçant à sa prise perceptive sur le monde, et le corps phénoménal comme lieu de la perception et des intentions qui structurent la relation d'un sujet à son monde. Elle néglige aussi la profondeur des liens entre l'« intériorité » et la corporalité. Comment est-ce possible que je me reconnaisse dans la glace, sans avoir jamais vu mon image auparavant ? Pourquoi est-il plus difficile pour moi de m'identifier dans une photo où je ne me vois pas clairement, que de reconnaître mon corps filmé en mouvement, même si je ne le vois que de dos ? Comment se fait-il que si j'ai touché, une fois dans ma vie, un morceau de soie, une partie de mon corps qui n'est pourtant jamais entré en contact avec cette étoffe, au contact de la soie, en reconnaîtra les caractéristiques physiques ? Pour Merleau-Ponty, le sujet (c'est-à-dire le corps-sujet avec toutes ses intentions) ne peut jamais réellement être vu dans la glace, car lorsque je me regarde, je me vois toujours cherchant à me voir. Le besoin de se voir prend alors des allures de quête identitaire. Je ne peux considérer mon corps comme faisant partie du monde des choses qu'en renonçant à la capacité de percevoir qui l'inscrit dans le monde. Ainsi, plutôt que de voir le miroir comme la confrontation de l'intériorité d'un sujet à son extériorité, on peut y voir l'imbrication du sujet et du corps dans un inévitable positionnement face au monde: je ne me trouve pas dans le miroir, ce que j'y trouve, c'est la conscience d'être vu et mon identité se mesure à l'aune de cette conscience qui a son fondement dans le monde physique. On peut soutenir avec Bruns que dans les miroirs d'*Ulysse*, ce qui, on le verra, est vrai aussi pour *Mrs Dalloway*, les personnages, loin de s'identifier à leur image, entrent en rivalité avec le corps constitué. Inversement, ce qui est peut-être fondamental, cette rivalité, qui est la marque d'une parenté du corps aux choses et des choses à l'être, constitue une réalité.

Le recentrement de l'espace autour du corps comme repère originaire conteste l'idée du corps comme médiateur entre une conscience (immatérielle) et un monde réel (matériel) à la base de l'opposition d'une dimension « intérieure » de l'être et d'une dimension « extérieure ». Voir le corps comme le pivot de l'espace nous amène aussi à reconsidérer le lien entre la conscience et la corporalité. Pour ce faire, j'ai choisi de confronter deux motifs ou techniques qui consolident les polarités de ces deux dimensions de l'être – à savoir, le miroir, qui confronte l'être percevant à son

⁹⁵ Gerald Bruns, « What's in a Mirror? James Joyce's Phenomenology of Perception », p. 2.

image et à la représentation du corps, et le monologue, où ce qui est perçu devient expression de la conscience d'un être percevant. On verra en quoi à travers les miroirs et monologues ces deux polarités que représentent le sujet et l'objet ne sont pas tant opposées que confondues – leur imbrication remet en question la restriction de la corporalité au rôle de médiateur, ce que Merleau-Ponty reproche à l'intellectualisme comme à l'empirisme, et de la conscience comme principe de constitution rationnel du « réel ».

2.1.2. Le sujet woolfien à l'épreuve de l'image.

Lorsque, de retour dans sa chambre, Clarissa s'aperçoit dans la glace, elle ne se voit pas dès le premier abord, elle voit le visage rose de la femme qui prépare une soirée mondaine (« seeing the delicate pink face of the woman who was that very night to give a party » (31)). Le rythme ternaire de la phrase effeuille les couches de l'identité de Clarissa qui, en se regardant rassembler les fragments de soi (« collecting the whole of her at one point » (31)), doit procéder à une récupération de soi, qui est en vérité une tentative de fusion entre le reflet observé et l'être percevant. Elle voit d'abord le visage de la femme qui se prépare à recevoir (« the woman who was [...] to give a party »), puis Clarissa Dalloway, et finalement elle-même (« herself »). Pour Clarissa, l'image dans le miroir concentre les efforts de l'être qui se définit pour un monde, qui tente de constituer une identité finie, un point de référence qui soit *observable* : l'image dans la glace n'est pas qu'une composition de soi à présenter au monde ou, comme c'est le cas ici, à soi, elle canalise une exigence de la relation au monde qui demande la constitution d'un sujet:

How many million times she had seen her face, and always with the same imperceptible contraction! She pursed her lips when she looked in the glass. It was to give her face point. That was her self – pointed; dart-like; definite. That was her self when some effort, some call on her to be her self, drew the parts together, she alone knew how different, how incompatible and composed so for the world only into one centre, one diamond, one woman who sat in her drawing-room and made a meeting-point. (*MD*, 31-32)

On pourrait voir dans cette assimilation progressive du reflet dans la glace une tendance cartésienne, du moins selon Merleau-Ponty, d'associer l'image à l'artifice d'une dimension physique dont le lien avec l'identité est tissé a posteriori par la pensée.⁹⁶ Mais il semble qu'en réalité, en cette instance, le miroir serve de point de repère pour composer l'être « du dehors ».

Dans « Virginia Woolf and Modernism », Michael Whitworth lit ce passage comme la marque de l'affiliation de l'écrivain à l'idée bergsonienne que l'identité est composée de deux facettes de soi: « In one the mental life : 'narrowed down to a point' to focus on a situation of 'imminent danger' ; in the other, as in states of reverie, it is diffused ».⁹⁷ D'ailleurs, dans *Mrs Dalloway*, une raideur générale trahit la conscience qu'être ne se résume pas à percevoir, c'est aussi être perçu, d'où l'importance d'être en possession de soi ou du moins de pouvoir en donner l'illusion. Dans ce roman, le flux et le reflux syntactique, les séquences digressives, l'exaltation des monologues, est ainsi contré par la rigidité des verbes prépositionnels et des déplacements en général. Dans « Virginia Woolf and the Language of Authorship », Maria Dibattista suggère que derrière cette puissante opposition se trouve une satire de la linéarité: « she directs her most forceful satire at imposed systems of order, whether the 'real and standard things' of Victorian life, the social hierarchies contained in Whitaker's *Table of Precedency* [...] These systems of order are all based either on ideas of linearity or hierarchy of the Victorian 'pyramidal accumulation' ».⁹⁸ Le passage suivant me paraît clairement illustrer ce propos : une syntaxe fastueuse alourdit la description des hommes à l'allure impeccablement ordonnée qui se tiennent devant la fenêtre de « White's ». Ces lignes esquissées pour structurer leurs tenues et leurs gestes, qu'on entend être la trace de la grandeur de leurs lignées généalogiques, mettent à nu la stérilité de leurs actes, qui se résument à tenir leur position. Figés, ils attendent, en se donnant un air d'importance :

Gliding across Piccadilly, the car turned down St James's Street. Tall men, men
of robust physique, well-dressed men with their tail-coats and their white slippers

⁹⁶« Un cartésien ne se voit pas dans le miroir : il voit un mannequin, un « dehors » dont il a toutes raisons de penser que les autres le voient pareillement, mais qui, pas plus pour lui-même que pour eux, n'est une chair. Son « image » dans le miroir est un effet de la mécanique des choses ; s'il s'y reconnaît, s'il la trouve « ressemblante », c'est sa pensée qui tisse ce lien, l'image spéculaire n'est rien *de lui* ». Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p. 39.

⁹⁷ Michael Whitworth, « Virginia Woolf and Modernism » in *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, pp. 160-161.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 155.

and their hair raked back, who, for reasons difficult to discriminate, were standing in the bow window of White's with their hands behind the tails of their coats, looking out, perceived instinctively that greatness was passing [...] At once they stood even straighter, and removed their hands, and seemed ready to attend their Sovereign, if need be, to the cannon's mouth, as their ancestors had done before them. (*MD* p. 16)

Comme le remarque Whitworth : « [Virginia Woolf] repeatedly associates linearity and regimentation with the exclusively male world of the public schools, the army and the empire. These associations link Woolf's rejection of linear form with her critique of patriarchy ». ⁹⁹ Je trouve tout aussi interpellant la manière dont l'escapade de Peter Walsh, qui s'aventure à poursuivre une passante dans les rues de Londres avec le même sentiment de libération qu'un enfant qui s'évade (« like a child who runs out of doors » (45)), avec l'audace de l'aventurier (« he was an adventurer, reckless, he thought, swift, daring » (45)), finit non par s'égarer dans de sombres ruelles sinueuses mais par décrire une ligne plutôt droite qui, pour l'essentiel, longe l'axe principal qui après Trafalgar Square et Piccadilly mène de Regent Street à Portland Place et ensuite à Regent's Park. Ici, c'est en quelque manière, la situation physique et géographique de Peter Walsh dans la ville de Londres qui dénonce la vanité de son positionnement en tant qu'aventurier libre de choisir sa direction : « he [...] stood at the opening of endless avenues down which if he chose he might wander » (44).

Dans une autre perspective, loin d'être employé de manière constante à des fins satiriques, ce mouvement est caractéristique de la représentation de l'être dans l'œuvre en général. Considérons ce moment juste avant le suicide de Septimus, où Rezia rentre avec un bouquet de roses et traverse la pièce pour les mettre dans un vase. Alors que Septimus succombe à ses hallucinations, et renonce à être pour le monde (« but even Holmes himself could not touch this last relic straying on the edge of the world, this outcast, who gazed back at the inhabited regions, who lay, like a drowned sailor, on the shore of the world » (79)), la nette division entre corps constitué et être percevant se dissout : « And Rezia came in, with her flowers, and walked across the room,

⁹⁹ A travers cette description, nous pouvons voir une des innombrables instances dans lesquelles Mrs Dalloway parodie cette conception victorienne que Woolf a souligné dans « The New Biography », à savoir : « life consists in actions only ». Virginia Woolf, « The New Biography », *Selected Essays*, ed. David Bradshaw, p. 96.

and put the roses in a vase, upon which the sun struck directly, and went laughing, leaping round the room » (79). Ici, on a un point de rencontre entre deux effets majeurs du roman qu'il serait peut-être réducteur d'attribuer à la narration de l'« esprit » et du « corps », car ils sont davantage constitutifs de l'articulation du corps perçu par l'autre et du corps percevant : à savoir la rigueur (voire le minimalisme) avec laquelle les déplacements du corps constitué (ou perçu) sont repérés dans le texte (« came in », « walked across », « put... in ») et un mouvement effusif qui rythme la narration de la perception lorsqu'elle émane de soi (« laughing, leaping round the room »).

Parce que l'attention du lecteur de *Mrs Dalloway* est attirée par le lyrisme parfois très élaboré de la psycho-narration, il est possible de ne pas apprécier à quel point le corps, dont la raideur (« stiffness ») est un véritable leitmotiv, est strictement dirigé et contribue à créer une frustration dans le texte. Ce n'est pas que devant son miroir que Clarissa se compose. Lorsqu'elle traverse la rue dès le tout début du roman, elle se raidit sous le regard de Scrope Purvis : « she stiffened a little on the kerb », sous le regard de Hugh Whitbread, elle est mal à l'aise (« oddly conscious [...] of her hat » (5)) ; elle souhaite que les gens aient du plaisir à la voir (« how much she wanted it – that people should look pleased as she came in » (8)) ; elle se tient bien (« that she held herself well was true » (9)) : le corps que Clarissa « porte » (« this body she wore » (9)) semble être en ce sens le corps constitué, c'est-à-dire indissociable de son image. D'ailleurs le verbe employé ici souligne cette tendance qu'aurait Clarissa à vouloir s'affranchir des contraintes de l'image du corps. Septimus, Sally, Doris Kilman, sont marginalisés car ils n'ont que très peu de tenue. Ce que Clarissa retient de sa première rencontre avec Sally, c'est la position dans laquelle elle se tenait : « She sat on the floor – that was her first impression of Sally – she sat on the floor with her arms round her knees, smoking a cigarette » (28). Clarissa le dit clairement, ce qui la fascine chez Sally, c'est sa capacité à se laisser aller : « that quality which, since she hadn't got it herself, she always envied – a sort of abandonment, as if she could say anything, do anything » (28). Lors de ses crises de démence, le corps de Septimus lui échappe : il sursaute (« jumped », « started » (13 ; 19), « jumping up » (21)), lors de ses moments de répit il se tasse (« hunched up » (20)) et son abandon contraste avec la dignité pleine de retenue de Mrs Dalloway lorsque, par exemple, elle regarde passer la voiture (« she wore a look of extreme dignity standing by the flower shop » (14)) et, en se raidissant, semble vouloir reproduire la posture de la Reine qu'elle imagine être le passager (« she stiffened a little » (14)). Le raidissement que la voiture provoque en passant n'est autre que la manifestation physique de la conscience accrue que les passants ont de leur

image ; cette conscience, en plus d'être identitaire, prend une proportion nationale lorsqu'il s'agit de la possibilité d'être vu et donc reconnu par la Reine ou un membre de la famille royale. Savoir bien se tenir, selon Clarissa Dalloway, c'est le sort de la femme anglaise : « abandonment [...] a quality much commoner in foreigners than in Englishwomen » (28). Si les Dublinois de l'Irlande coloniale semblent chercher à évoluer indépendamment et loin de potentiels figures d'autorité (en effet, Bloom et Stephen regardent derrière eux, pour vérifier qu'ils ne sont pas observés), les Londoniens de *Mrs Dalloway*, et c'est là le principal souci de Septimus, sont aussi statufiés que la ville dans laquelle ils évoluent : ils n'arrivent pas à échapper à cette exigence que leur existence soit validée par le regard.¹⁰⁰

Le seul passage descriptif dans *Mrs Dalloway* qui soit entièrement attribuable à un narrateur est celui de Septimus Warren Smith, que sa femme Rezia accompagne chez Sir William Bradshaw, un psychiatre réputé. En traversant la rue, Rezia Warren Smith remarque une vieille femme qui chante et dont l'un des vers de la chanson (« and if someone should see, what matter they ? » (70), agissant comme une prémonition, soulage son angoisse.¹⁰¹ A cet instant, le narrateur, qui se prend au jeu de l'observation canonisé par le roman naturaliste avec une méthode digne du Holmes de Conan Doyle (« to look at, he might have been a clerk, but of the better sort ; for he wore brown

¹⁰⁰ De ce fait, comme Lee R. Edwards l'a remarqué, leur rapport à l'ordre établi est ambig : « Insecurely bounded and ungrounded, Woolf's characters are obsessively preoccupied with the maintenance and collapse of systems that alternately support and threaten their own emotional or even physical integrity : sequences of time, spatial distinctions, categories of knowledge. » « Schizophrenic Narrative » in *Journal of Narrative Technique*, n° 19 (Winter 1989), p. 27.

¹⁰¹ Joseph Hillis Miller a identifié la source de cette chanson, qui est une traduction en anglais d'une composition de Richard Strauss (*Allerseelen*) dont les paroles ont été écrites par Hermann von Gilm. « The phrases quoted in English from the song do not correspond to any of the three English translations I have located, so Woolf either made her own or used another which I have not found. Here is a translation more literal than any of the three published ones I have seen and also more literal than Woolf's version:

Place on the table the perfuming heather.
Bring here the last red asters,
And let us again speak of love,
As once in May.

Give me your hand that I may secretly press it,
And if someone sees, it's all the same to me;
Give me but one of your sweet glances,
As once in May.

It is blooming and breathing perfume today on every grave,
One day in the year is free to the dead,
Come to my heart that I may have you again,
As once in May.

Hillis Miller, « Repetition as the Raising of the Dead in *Mrs Dalloway* », *The J. Hillis Miller Reader*, p. 175.

boots ; his hands were educated ; so, too, his profile » (71)), montre à la fois les limites de la description matérialiste en proposant, avec malice, de dissimuler la folie de Septimus (« was there, after all, anything to draw attention to them, anything to make a passer-by suspect » (71)), et la mauvaise foi de Rezia, qui cherche à se convaincre que la manière dont Septimus se comporte en public est la source du problème et non un symptôme. C'est aussi une instance parodique qui érige le sujet en objet qui est ensuite assimilé par une conscience désincarnée qui lui confère un sens. Au fond, le narrateur illustre le principal sujet de désaccord qui opposa Woolf aux « matérialistes » ; c'est-à-dire, il nous montre comment, dans un exercice descriptif, on peut aisément éviter le sujet : « he was, on the whole, a border case, neither one thing nor the other ; might end with a house at Purley and a motor car, or continue renting apartments in back streets all his life » (71).

Dans *Virginia Woolf and the Real World*, Alex Zwerdling résume le conflit qui opposa Woolf aux « Edouardiens » de son temps.¹⁰² Les attaques de Woolf, qui visaient d'une part la prolifération de détails apparemment indépendants de toute sélection subjective et de l'autre la prédominance du perçu sur le percevant, questionnent le bienfondé d'un « réalisme » qui, en prétendant à l'objectivité, retombe dans une bipolarité dualiste qui réduit le corps à une chose qui est « connue » de l'extérieur et, inversement, l'être à son image.¹⁰³ L'identité que Clarissa cherche à composer en même temps qu'elle se situe dans le miroir n'est pas à considérer comme entièrement factice, plutôt elle n'est qu'une facette, elle relève de la conscience de la dualité qu'implique la corporalité, celle d'être pour l'autre un corps observé, d'avoir un « autre côté » qu'il n'est jamais tout à fait possible de saisir, auquel on ne peut jamais entièrement échapper, et de l'intuition que ce corps que l'on observe, rassemblé en un point, est indissociable pour l'autre du corps propre qui est nécessairement et irrémédiablement « avec » ou « du côté de » l'être percevant

¹⁰² In this brilliant polemical piece Woolf invents a radical disjunction between “the Edwardians” (Arnold Bennett, H.G. Wells, John Galsworthy) and “the Georgians” (Joyce, Forster, Lawrence, Eliot, Strachey, and of course herself) [...] The Edwardians are described [...] as « materialists » -- obsessive observers who cannot keep their eyes off the object and who thus manage to ignore the perceiving subject: [...] “They have laid an enormous stress upon the fabric of things. They have given us a house in the hope that we may be able to deduce the human beings who live there” (CE, I, 332).

¹⁰³ Ces idées sont résumées par Susan Dick dans « Literary Realism in *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse*, *Orlando*, and *The Waves* » : « ‘An Unwritten Novel’ reflects two of Woolf’s finest assumptions about how the realist novel needed to be reformed. First, novelists must be selective. The mid-Victorian novelists, she wrote in a 1910 review, ‘left out nothing that they knew how to say. Our ambition,’ she added provocatively, ‘is to put in nothing that need not be there.’ Second, the choices novelists make should evolve from a shift of focus so that ‘life’ is conveyed not only in its external aspect, but as it is experienced. » Susan Dick, “Literary Realism in *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse*, *Orlando*, and *The Waves*” in *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, p. 50.

qui s'observe. En ce sens, la volonté d'échapper au corps ne peut que contribuer à inscrire les personnages dans un conflit existentiel qui repose sur la corporalité.¹⁰⁴

A un moment ou un autre, tous les personnages principaux du roman se trouvent confrontés à leur reflet et conséquemment à une réflexion sur leur apparence. Lorsque Peter Walsh sort de son entretien avec Clarissa, frustré d'être encore sous l'influence de Clarissa, malgré le fait qu'il lui ait avoué qu'il était amoureux d'une autre femme, on voit toute l'absurdité du schisme entre cet homme insuffisant, réduit à un costume, qu'il voit s'avancer vers lui (« this effigy of a man in a tail-coat with a carnation in his button-hole » (41)) alors que s'avance vers lui son reflet tout aussi incomplet (« and there he was, this fortunate man, himself, reflected in the plate-glass window of a motor-car manufacturer in Victoria Street » (41)) et la manière dont il se perçoit, comme essentiellement authentique (« only one person in the world could be as he was, in love » (41)). Dans la surface réfléchissante de la vitrine, c'est toute l'Inde, son district colonial, Peter lui-même, qui sont englobés par le lustre de la capitale qui a effectué la révolution automobile. En cette instance, tout comme les images imbriquées de l'Inde coloniale et de l'Empire offrent une double perspective, le reflet de Peter Walsh expose son caractère illusoire, mais par la même instance, Peter contribue à composer le reflet, qui n'est peut-être pas tant le fait de la manière dont il se présente dans la vitre, que de la manière dont il se voit se présenter à l'éventuel observateur.

Doris Kilman, la tutrice d'Elizabeth Dalloway, a une conscience aiguë de cette double identité : elle ressent son corps comme un fardeau, une source d'humiliation. Malgré elle (du moins, c'est ainsi qu'elle le justifie), elle envie l'apparence soignée de Clarissa Dalloway et son aisance en société :

It was the flesh that she must control. Clarissa Dalloway had insulted her. That she expected. But she had not triumphed; she had not mastered the flesh. Ugly, clumsy, Clarissa Dalloway had laughed at her for being that; and had revived the fleshly desires, for she minded looking as she did beside Clarissa. Nor could she

¹⁰⁴ L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l'« autre côté » de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même. C'est un soi, non par transparence, comme la pensée, qui ne pense quoi que ce soit qu'en l'assimilant, en le constituant, en le transformant par la pensée – mais un soi par confusion, narcissisme, inhérence de celui qui voit à ce qu'il voit, de celui qui touche à ce qu'il touche, du sentant au senti – un soi donc qui est pris entre des choses, qui a une face et un dos, un passé et un avenir. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p. 19

talk as she did. But why wish to resemble her? Why? She despised Mrs Dalloway from the bottom of her heart. (*MD*, 109)

Peter Walsh, Mrs Dalloway et Doris Kilman luttent tous avec l'image dans le miroir, Clarissa pour la maintenir, Peter pour la crédibiliser et Doris Kilman pour la surmonter. Pour Doris Kilman, la première indignité est de ne pas pouvoir être vue autrement, ou plutôt la contrainte de présenter au monde un corps qu'elle juge repoussant et qui constitue, pour elle, la source de son isolement et d'une profonde solitude:

[...] Beginning with this indignity – the infliction of her unlovable body which people could not bear to see. Do her hair as she might, her forehead remained like an egg, bald, white. No clothes suited her. She might buy anything. And for a woman, of course that meant never meeting the opposite sex. Never would she come first with anyone. (*MD*, 109)

Lorsqu' Elizabeth Dalloway, qui représente une de ses seules sources de réconfort, s'éloigne d'elle, la maladresse et le mal-être physique de Doris Kilman, qui tente de fuir les magasins où tout ce qui l'environne est un rappel au corps voire au corps féminin (« petticoat », « accouchement sets and baby linen », « commodities », « hams », « drugs », « flowers », « stationery » (113)), sont accentués par la vision de son corps qui fuit dans le miroir où elle se regarde s'enfuir : « she lurched ; saw herself thus lurching with her hat askew, very red in the face, full length in a looking-glass » (113). La figure dans le miroir paraît comme le dernier passage que Doris Kilman doit franchir dans une phrase qui, juxtaposant plus d'une vingtaine de segments et d'unités syntactiques, reporte douloureusement le moment où elle réussit enfin à trouver la sortie. Cette difficulté est appuyée par la lourde progression des phrases verbales, compléments et segments adverbiaux qui qualifient ses déplacements:

She got up, *blundered off* among the little tables, *rocking slightly* from side to side, and somebody came after her with her petticoat, and she *lost her way*, and *was hemmed in* by trunks specially prepared for taking to India; next *got among* the accouchement sets and baby linen... *she lurched*; saw herself thus *lurching*

*with her hat askew, very red in the face, full length in a looking-glass; and at last came out into the street. (MD, 113)*¹⁰⁵

De tels passages, qui mêlent une narration « pure » à la troisième personne du singulier, en quelque sorte un point de vue « extérieur », à une longue succession de verbes à forte valeur descriptive, sont rares dans *Mrs Dalloway*. Ici, Miss Kilman ploie sous la pression de la perception, l'être percevant s'efface pour laisser place à l'image obnubilante du corps qui semble la poursuivre, dressant déjà devant elle le portrait qu'elle rencontrera dans le miroir. Hantée par son image, Miss Kilman fuit l'espace féminisé des magasins pour chercher refuge dans le sanctuaire de la cathédrale de Westminster, où une position recueillie lui permet de retrouver un sentiment d'égalité lorsque, levant leurs mains devant leurs visages en signe de prière, les croyants sont dépouillés de leur statut social et même de leur sexe (113).¹⁰⁶ Parallèlement, Miss Kilman, en gardant les mains devant son visage (« but Miss Kilman held her tent before her face »), adopte cette stratégie d'évitement ancestrale qui prend sa source dans le paradoxe du corps observant-observé et qui consiste à se persuader que tant que l'on ne voit pas, on ne peut pas être vu. Miss Kilman offre dans ce sens une interprétation très matérielle de la devise « tous égaux devant Dieu » en impliquant que l'égalité est le fait d'une coïncidence gestuelle et finalement que l'Eglise ne libère pas autant des différences qu'elle ne fournit un prétexte pour les dissimuler.

On peut de la sorte mettre en perspective le détachement que Clarissa prétend ressentir à l'égard de son corps, qui peut être vu comme le fait de la puissante imbrication, dans *Mrs Dalloway*, de l'identité, du corps phénoménal et du corps observé : en somme, de l'être percevant et de son image. Clarissa le dit elle-même, ce qu'elle voit comme une désincarnation résulte du sentiment d'être invisible, mal représentée et mal perçue, car réduite à Mrs Richard Dalloway :

But often now this body she wore (she stopped to look at a Dutch picture), this body, with all its capacities, seemed nothing – nothing at all. She had the oddest sense of being herself invisible; unseen; unknown; there being no more marrying,

¹⁰⁵ C'est moi qui souligne.

¹⁰⁶ Que les « Army and Navy Stores » soient présentés comme un espace féminin, où Doris Kilman et Elizabeth boivent le thé et achètent des sous-vêtements, a quelque chose d'ironique. « In 1918, the Army and Navy Stores Ltd., which had begun business in 1871 as a co-operative run by a group of army and navy officers to sell provisions at discount to service families, opened its premises in Victoria Street, Westminster, to the general public. » Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Note de référence, p. 181.

no more having of children now, but only this astonishing and rather solemn progress with the rest of them, up Bond Street, this being Mrs Dalloway; not even Clarissa any more; this being Mrs Richard Dalloway. (*MD*, 9)

Il apparaît clair ici que, pour Clarissa, la question de la désincarnation est intimement liée à la structure politique d'une société dans laquelle elle ne peut tenir que très peu de rôles, celle de la mère (et encore, Clarissa ne peut plus avoir d'enfants), et celle de la femme de Richard Dalloway. S'ensuit un rapport conflictuel au corps qui, paradoxalement, montre toute l'importance de la corporalité dans l'œuvre, comme fondement de l'expérience, de ces moments qui sont constitutifs de la réalité, mais aussi comme fondement et frontière de la relation à l'autre et de sa place dans la société. Lorsqu'elle entreprend d'écrire la conscience comme une réaction aux stimuli du monde physique, Woolf ouvre un lien entre intériorité et corporalité.

2.1.3. *Stoom, Blephen et le duologue joycien.*

Le fantôme du miroir conteste le « fantôme dans la machine » cartésien qui néglige la singularité du corps qui est d'être à la fois au « nombre des choses » et la seule « chose » qui ne me quitte jamais, qui est toujours en marge de la perception, qui fait que, même lorsque je m'observe dans la glace, ce que je vois, ce n'est pas « un objet avec toutes les perspectives intentionnelles », c'est-à-dire un être observé, mais un être qui s'observe, qui double mon intention par le renvoi d'un simulacre de l'intention.¹⁰⁷ Ainsi, lorsque Stephen observe son visage dans le miroir que Buck

¹⁰⁷Dans *The Concept of Mind*, le philosophe Gilbert Ryle attribue le dualisme de Descartes, qui avait déjà pris ses racines dans la philosophie de Galilée, à une erreur de catégorie qui oppose un être physique à un être mental alors que les catégories physiques et mentales sont tout au moins des dimensions d'un même étant. Tout comme Merleau-Ponty, il soutient que les divisions intellectualistes et mécanistes opèrent une réduction infondée du corps et de l'esprit, l'une des premières contradictions étant la stricte consignation du mental à une dimension « intérieure » et du physique à une dimension « extérieure » et l'oubli conséquent de la valeur simplement métaphorique de ces divisions. A propos de l'âme, Merleau-Ponty écrit : Car cet espace de son corps qu'elle étend aux choses, ce premier ici d'où viendront tous les là, comment le sait-elle ? Il n'est pas comme eux un mode quelconque, un échantillon de l'étendue, c'est le lieu du corps qu'elle appelle « sien », c'est un lieu qu'elle habite. Le corps qu'elle anime n'est pas pour elle un objet entre les objets, et elle n'en tire pas pour elle un objet entre les objets, et elle n'en tire pas tout le reste de l'espace à titre de prémisses impliquées. Elle pense selon lui, non selon soi, et dans le pacte naturel qui l'unit à lui sont stipulés aussi l'espace, la distance extérieure. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p. 53.

Mulligan a pris à une servante, l'acte de se regarder prend la forme d'une question identitaire irrésolue. Dans une autre perspective, en écrivant *Dubliners*, qu'il voulait être le miroir des Dublinois et de l'Irlande et qui est, rappelons-le, une des sources génétiques d'*Ulysse*, Joyce a clairement montré que scruter son image constitue une première étape dans la conscience de soi et que (dé)fonder une image collective constitue une première étape dans la conscience de la nation.

A l'instar du verre fracturé (« cleft by a crooked crack » *U 1* : 135-136), le corps dans le miroir trahit le dédoublement de l'être, scindé entre la conscience d'être observable pour l'autre (« as he and others see me ») et l'incapacité à se trouver pour soi dans l'image. Stephen ne trouvera pas de réponse dans le miroir car le miroir ne peut que lui renvoyer le simulacre fallacieux de la manière dont il se voit perçu par l'autre ou celui, non moins incertain, de sa recherche de soi. Autrement dit, dans le reflet, il ne voit pas Stephen qui se trouve, mais dans le Stephen de Buck, un Stephen qui se cherche encore :

— Look at yourself, he said, you dreadful bard.

Stephen bent forward and peered at the mirror held out to him, cleft by a crooked crack, hair on end. As he and others see me. Who chose this face for me? This dogsbody to rid of vermin. It asks me too. (*U 1*: 134-137)

Plus qu'un référent de la similarité, le miroir devient l'instrument de la désillusion, une désillusion qui porte le doute sur la scission du soi entre l'intériorité d'une conscience et l'extériorité d'un corps. Très concrètement, le mystère qu'opère le miroir tient à l'inversion du point de référence d'un monde physique qui donne l'illusion que je me situe hors de mon corps. L'illusion est double car, par la même instance, le miroir tend à donner la réplique de ce qui, logiquement, se situe hors du champ visuel ; il renvoie donc au corps en même temps qu'il propose de le dépasser. Parallèlement, cette illusion du dépassement du corps est ce qui permet d'envisager le dépassement du sujet ; dans l'œuvre de Joyce notamment, le miroir est rarement l'allié du narcissique, il sert plutôt à invalider le solipsisme du sujet. Si dans le miroir, le portrait d'un personnage se complète, cela tient à la représentation de ses intentions, à la confrontation de la manière dont il ou elle se perçoit à la manière dont il/elle est perçu, bien plus qu'à la description de son physique. On peut penser au reflet de Gabriel qui se surprend dans la glace dans « *The Dead* », à cet étrange mélange de fascination et de dégoût que semble montrer Stephen lorsqu'il scrute

longuement son image dans le miroir sans que l'on en ait même un aperçu, au double reflet de Master Dignam pour qui l'habit de deuil est à la fois une source d'attention (« do they notice I'm in mourning ? Uncle Barney said he'd get it into the paper tonight » *U 10*: 1158-1159) et le signe d'une inquiétude plus insidieuse. Comme le col de sa chemise qui ne veut pas rester en place (« his collar sprang up again and he tugged it down. The blooming stud was too small for the buttonhole of the shirt, blooming end to it » *U 10*: 1155-1157), les images du corps de son père défunt traversent malgré lui l'esprit du jeune Dignam (« his face got all grey instead of being red like it was and there was a fly walking over it up to his eye » *U 10*: 1161-1162). Ainsi, les deux Dignams du miroir, celui de gauche (« That's me in mourning [...] sure, the blooming thing is over » *U 10* : 1138-1139) et celui de droite (« his cap awry, his collar sticking up » *U 10* : 1139-1140) traduisent la confusion du deuil avec délicatesse et profondeur en montrant, à gauche, un Dignam qui tente de lisser l'événement par la rhétorique, en conflit avec un Dignam, à droite, dont l'apparence débraillée combat cette mise en ordre trop facile. Ce que le « blooming stud » de la chemise a à dire au sujet de Dignam, c'est que si l'enterrement est fini (« the blooming thing is over »), le deuil qu'il porte est loin de l'être.

Dans les miroirs d'*Ulysse* et de *Mrs Dalloway*, le sujet est confronté à une possibilité des plus troublantes, celle d'être constitué en partie par la perception de l'autre et, inversement, celle d'incarner un ou une autre. Si Doris Kilman souffre tant à l'idée de perdre Elizabeth, c'est que la belle jeune fille représente pour celle-ci à la fois une occasion de s'approprier tout ce qu'elle-même ne sera jamais, et de pouvoir, à travers son regard, devenir quelqu'un d'autre, une autre femme que celle que les femmes de la haute société comme Mrs Dalloway méprisent. Perdre Elizabeth équivaut ainsi à perdre une partie de soi, et pire encore, à la perdre à Mrs Dalloway, car plus Elizabeth devient le reflet de sa mère (« my Elizabeth » p. 48, « her Elizabeth » p. 108), moins elle se prête à la réalisation de Doris Kilman :

She was about to split asunder, she felt. The agony was so terrific. If she could grasp her, if she could clasp her, if she could make her hers absolutely and for ever and then die; that was all she wanted. But to sit here, unable to think of anything to say; to see Elizabeth turning against her; to be felt repulsive even by her – it was too much; she could not stand it. The thick fingers curled inwards.
(*MD*, 112)

Notons que c'est à cet instant que la fille de Clarissa, qui a toujours été « Elizabeth », devient « Elizabeth Dalloway ». Son allégeance, rendue manifeste par le nom, apparaît d'autant plus à travers la qualité impersonnelle de son discours, dont le pronom impersonnel rappelle les formalités discursives de Clarissa (« one had to pay at the desk » (112)), la formalité bienséante de ses gestes (« bowing her head very politely »), et sa posture (« perfectly upright » (111)).

Dans « What's in a mirror? James Joyce's Phenomenology of Perception », Gerald L. Bruns remarque :

On the question of mirrors, Joyce may be compared with Yeats, who said that "Man is nothing until he is wedded to an image," where image means not self-image but image or incarnation of another. A mirror in this case would produce, not a likeness of the original, but what the original secretly embodies: namely, an identity or meaning from another world [...] So much of Joyce's work (as Kenner thought) seems a parody of Yeats's theory [...] But perhaps it is also an exploration of Yeats's metaphysics from within the frame of everyday life, where counterparts run the gamut back-and-forth from the mythical-ironic to the trivial-heroic.¹⁰⁸

Stephen, qui scrute son image dans le miroir (« peering eyes » *U* 1 : 141-142) que lui tend Buck Mulligan, montre sa méfiance pour cette image qui ne lui appartient pas autant qu'elle appartient à l'autre qui le regarde (« As he and others see me » *U* 1 : 136). L'image de Stephen est, pour lui, monnayée par des traîtres comme Buck Mulligan à des usurpateurs (ici l'Anglais Haines), avides de folklore et de pittoresque, au même titre que l'art de son pays ou ses paysages : « I told him your symbol of Irish art. He says it's very clever. Touch him for a quid, will you? A guinea, I mean, » dit Buck Mulligan dans « Telemachus », puis : « That's folk, he said very earnestly, for your book, Haines. Five lines of text and ten pages of notes about the folk and the fishgods of Dundrum. Printed by the weird sisters in the year of the big wind » (*U* 1 : 290-291; *U* 1 : 365-167) Plus loin, Haines dit à Stephen:

¹⁰⁸ Gerald Bruns, « What's in a Mirror? James Joyce's Phenomenology of Perception », p. 3.

— I intend to make a collection of your sayings if you will let me.

Speaking to me. They wash and tub and scrub. Agenbite of inwit.
Conscience. Yet here's a spot.

— That one about the cracked lookingglass of a servant being the symbol of Irish art is deuced good.

Buck Mulligan kicked Stephen's foot under the table and said with warmth of tone:

— Wait till you hear him on Hamlet, Haines.

— Well, I mean it, Haines said, still speaking to Stephen. I was just thinking of it when that poor old creature came in. (*U* 1: 480-189)

En fait, Stephen fuit une image qui le lie malgré lui aux images génitrices du père et de la nation et qui est un affront à la volonté qu'il pourrait avoir de réaliser son autoportrait (« you're your father's son » : « Proteus »). Pour Bruns, cet autre, la partie de soi qui m'échappe et qui est déterminée par autrui, s'attache néanmoins à l'original et participe à le définir. D'une autre manière, le miroir conteste la conception d'un sujet imperméable, car c'est en prenant conscience de mon corps comme un autre que je peux, à mon tour, me reconnaître en lui. Ce n'est pas par hasard que Stephen, qui a la réputation d'être désincarné, est également plus replié sur soi et, au fond, malgré son mépris de l'homme dans le miroir (ou peut-être précisément à cause de cela), bien plus narcissique que Bloom, son contrepoint incarné.

Le miroir apparaît parce que je suis voyant-visible, parce qu'il y a une réflexivité du sensible, il la traduit et la redouble. Par lui, mon dehors se complète [...] Le fantôme du miroir traîne dehors ma chair, et du même coup tout l'invisible de mon corps peut investir les autres corps que je vois. Désormais mon corps peut comporter des segments prélevés sur celui des autres comme ma substance passe en eux, l'homme est miroir pour l'homme.¹⁰⁹

En ce sens, le miroir, bien loin de justifier la scission de l'être entre intériorité d'une conscience et extériorité d'un corps, ne polarise pas l'être (entendu dans le sens cartésien) mais la corporalité.

¹⁰⁹ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, pp. 33-34.

Dans les mots de Merleau-Ponty, si « mon corps est au nombre des choses [...] et sa cohésion est celle d'une chose », « puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même [...], elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps ». ¹¹⁰

Aussi, il est tout à fait justifiable que l'humanité de Bloom se traduise d'une manière ultime et primordiale par sa faculté à endosser des rôles, à se faire le miroir des autres. Dans « Skinscapes in Lotus-Eaters », Maud Ellmann a d'ores et déjà commenté cette malléabilité de Bloom, une qualité qui le rend capable de s'identifier au chat dans « Calypso » dont il adopte en passant le point de vue (« Height of a tower ? No, she can jump me » *U* 4 : 29) aussi bien qu'à Molly (« She didn't like her plate full » *U* 4 : 11-12) et qui, pour Maud Ellmann, le pousse à outrepasser les frontières du genre masculin ou féminin. Bruns attribue cela à une qualité métaphorique qui structure les personnages d'*Ulysse* :

Imagine metaphor as a form of life rather than as a form of logic. The truth about metaphor that we can learn from Joyce is that it is a way of making sense of things (and people) at ground level – as they go by, for everything in Joyce's fiction is motion. Metaphor is perhaps just a way of dealing with the temporality of existence. It is more phenomenological than logical, rhetoric, or poetical. Joyce's characters are metaphorical just in the sense that they experience themselves and others – and their world – now one way, now another, as situations change, with nothing ever setting fixedly into place. ¹¹¹

Loin de menacer son identité, cette souplesse est ce qui protège Leopold Bloom, le Juif non-juif, l'étranger irlandais, des caricatures qui menacent l'identité. Dans « Lotus Eaters », Bloom imite la démarche de la jeune domestique qu'il a croisé chez le boucher avant d'incarner Henry Flower, un alias qu'il a lui-même créé, pour Martha. Dans « Nausicaa », il se demande ce qu'une femme ressent pendant ses règles, puis spéculer sur le nombre de femmes qui les ont ce jour de juin à Dublin : « Near her monthlies, I expect, makes them feel ticklish. I have such a bad headache today [...] How many women in Dublin have it today? » (13 : 777-778). Plus loin, Bloom adopte le

¹¹⁰ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 19.

¹¹¹ Gerald Bruns, *op. cit.*, p. 13.

regard de Gerty et de Molly, pour recomposer le reflet d'un corps d'homme dans l'oeil de la femme. Reflet qui, comme celui du visage de Clarissa, est contrôlé (« didn't let her see me in profile ») :

Liked me or what? [...] Saw something in me. Wonder what. Sooner have me as I am than some poet chap with bearsgrease, plastery hair lovelock over his dexter optic. [...] Didn't let her see me in profile. Still, you never know. Pretty girls and ugly men marrying [...] Besides I can't be so if Molly. (*U* 13: 829-837)

Dans « Lestrygonians », il compatit avec Mrs Purefoy qui accouche : « three days imagine groaning on a bed with a vinegared handkerchief round her forehead, her belly swollen out. Phew ! Dreadful simply... Kill me that would... Life with hard labour » (*U* 8 : 373-377) Non content d'incarner « l'homme [...] miroir pour l'homme », Bloom nous pousse sans cesse à nous demander si l'homme peut être un miroir pour la femme, un fantasme qui est réalisé dans « Circe ». Notons, en passant, que c'est également par le biais du langage que cette inversion s'opère, lorsque Bloom adopte le « O » cryptogrammatique qui caractérise le discours de Molly, mais aussi celui des barmaids de « Sirens » :

DR DIXON : (READS A BILL OF HEALTH) Professor Bloom is a finished example of the new womanly man. His moral nature is simple and lovable. Many have found him a dear man, a dear person. He is a rather quaint fellow on the whole, coy though not feeble-minded in the medical sense [...] He is about to have a baby [...]

BLOOM : O, I so want to be a mother. (*U* 15: 21911-91932)

Suzette Henke suggère que c'est cette question que pose Bloom, plus que les inversions de genre que l'on peut retrouver, par exemple, dans l'épisode « Circe », qui dissout les stéréotypes fondateurs de l'opposition simpliste du féminin et du masculin :

Power relations, culturally inscribed in Edwardian consciousness, remain surprisingly stable, as phallogocentric authority passes from male to female in a sexual drama that articulates, but never criticizes, the psychosexual scripts that dominate 1904 Dublin. Even the new womanly man acting out the “feminine” vulnerability of his epicene nature gives voice to iterations of female helplessness, subservience, and sexual humiliation. It is only within the heterogeneous representation of Bloom’s masculine-feminine, active-passive character that gender identity becomes dynamic and reversible.¹¹²

On peut, avec Henke, citer Shoshana Felman lorsqu’elle écrit : « Masculinity is not a substance, nor is femininity its empty complement, a *heimlich* womb... Femininity inhabits masculinity, inhabits it as otherness, as its own disruption. Femininity, in other words, is a pure difference, a signifier, and so is masculinity. »¹¹³ Par ailleurs, le nom de Bloom suscite un véritable florilège de répliques de soi : Bloom est Virag du nom de son père et le nom-source signifie fleur en Polonais ; Bloom le Dublinois anglicise son patronyme (« Flower ») pour courtiser une Martha dont le nom est un dérivé de Molly. D’autres imbrications, telles que la proximité de Milly et Molly et de Rudy, le fils que Bloom a perdu, et Rudolph, le père de Bloom qui est lui aussi décédé, montrent que la distorsion de l’être dans ses multiples aspects est l’une des plus puissantes sources de création du texte. C’est ainsi qu’*Ulysse* met en place un énorme réseau circulatoire qui brasse et re-brasse les composantes de l’identité et qui confronte la quête de l’identité à l’idée d’une possible impersonnalité. C’est également au travers de telles prémisses que les attaques du citoyen sur l’identité et la nationalité de Bloom dans « Cyclops » perdent toute légitimité.

La rencontre de Stephen et de Bloom peut être considérée comme le principal effet-miroir d’*Ulysse*. Dans cette optique, John Rickard a remarqué que les derniers épisodes d’*Ulysse* offrent beaucoup d’exemples d’hybridité nationale et ethnique.¹¹⁴ La plupart sont résumés par Sy Huang dans « Neither Fish nor Flesh: Hybridity as an Alternative in James Joyce’s *Ulysses* » :

¹¹² Suzette Henke, *James Joyce and the Politics of Desire*, p. 110.

¹¹³ Shoshana Felman, *What Does a Woman Want?: Reading and Sexual Difference*, p. 65.

¹¹⁴ John Rickard, « ‘A quaking sod’: Hybridity, Identity, and Wandering Irishness », *James Joyce and the Fabrication of an Irish Identity*, ed. Michael Patrick Gillespie, pp. 83-110.

Taking “Ithaca” for example, we see Bloom “prepare a collation for a gentile” and the pair speak Hebrew and Irish to each other. From the Homeric analogy, we conveniently get to know that Bloom as Odysseus is the father figure to Stephen Telemachus, which is evidenced in his sincere fatherly care for Stephen from “Oxen” on [...] Apart from this, *Ulysses* does suggest numerous minor clues for the kinship between Stephen and Bloom : the cloud they both see, Stephen [and Bloom’s] dream of the Orient, their figures to be married by Father Maher, their interchangeable names – “Stoom” and “Blephen,” and “theirhisnothis fellowfaces.”¹¹⁵

Watson ajoute : « the sense that Joyce is hinting at some deep kinship between the two is mediated in hundreds of other ways ».¹¹⁶ Les échos persistants entre les personnages principaux forment une structure fondamentale essentiellement symétrique qui rappelle que Stephen et Bloom constituent un premier exemple de la manière dont le livre dissout systématiquement les antinomies qu’il construit. Pour reprendre l’exemple du nuage qui menace Stephen et Bloom dans « Telemachus » et « Calypso », si celui-ci sert à montrer la contingence spatiale des deux hommes, en faisant cela, il effectue également un retour implicite vers Stephen, à travers Bloom, ce qui est évident dans la manière dont la phrase de Bloom recycle celle de Stephen :

Stephen, still trembling at his soul’s cry, heard warm running sunlight and in the air behind him friendly words. (*U* 1: 282-283)

Quick warm sunlight came running from Berkeley Road, swiftly, in slim sandals, along the brightening footpath (*U* 4: 240-243)

Ce même nuage réapparaîtra dans le pénultième épisode d’*Ulysse* (« the reappearance of a matutinal cloud (perceived by both from two different points of observation, Sandycove and Dublin) at first no bigger than a woman’s hand » *U* 17: 40-42). J’ébauche déjà ici l’idée que le point de référence, s’il est toujours incarné, dépasse toujours en quelque sorte le soi. C’est une idée sur laquelle je

¹¹⁵ Shan-Yun Huang, « Neither Fish nor Flesh: Hybridity as an Alternative in James Joyce’s *Ulysses* », p. 14.

¹¹⁶ George J. Watson, *Irish Identity and the Literary Revival : Synge, Yeats, Joyce and O’Casey*, p. 226.

reviendrai pour tenter de cerner la particularité du monologue intérieur, souvent considéré comme la forme ultime de la subjectivité (et de l'intériorité), dans nos deux textes. Pour l'instant, je me contenterai de dire que si à certains moments les perceptions de Bloom ont un air de déjà-vu, c'est qu'*Ulysse* fonde l'être sur le principe que le « je » émerge de la confusion de ses polarités, de la confrontation de l'essence à une différence inhérente, et dans une certaine mesure, de la possibilité que « je [soit] un autre ». Ceci dit, pour Homi K. Bhabha, l'autre est toujours d'abord en soi : « the 'other' is never outside or beyond us ; it emerges forcefully, within cultural discourse, when we think we speak most intimately and indigenously 'between ourselves' ». ¹¹⁷ Ainsi, le miroir dans *Ulysse* est toujours contrapuntique; la rencontre de Bloom et de Stephen, dans laquelle la chair constitue le lien le plus fondamental (« silent, each contemplating the other in both mirrors of the *reciprocal flesh* of theirhisnothis fellowfaces »), si elle fait miroiter la perspective d'une résolution, est en même temps l'occasion d'une confrontation des extrêmes au travers de leur réduction à des effets rhétoriques (« Jewgreek is greekjew. Extremes meet »), un fait sur lequel l'épisode « Ithaque » semble insister.

Dans *James Joyce, Ulysses and the Construction of Jewish Identity*, Anthony Julius compare Leopold Bloom à d'autres personnages juifs tels que Isaac of York dans *Ivanhoe*, Augustus Melmotte dans *The Way We Live Now* et le Daniel Deronda de Eliot. ¹¹⁸ La première différence entre ces personnages, et peut-être aussi la plus fondamentale, concerne la description de leur apparence. A l'instar de Dublin, Leopold Bloom n'a pas de physique bien déterminé qui puisse l'assigner à la catégorie de « Juif ». Si l'on considère la description que Scott fait d'Isaac dans *Ivanhoe*, cette distinction apparaîtra clairement :

His features, keen and regular, with an aquiline nose, and piercing eyes; his high and wrinkled forehead, and long grey hair and beard, would have been considered as handsome, had they not been the marks of a physiognomy peculiar to a race which, during those dark ages, was alike detested by the credulous and prejudiced vulgar, and persecuted by the greedy and rapacious nobility, and who, perhaps

¹¹⁷ Homi K. Bhabha, *Nation and Narration*, p. 4.

¹¹⁸ Anthony Julius, *James Joyce, Ulysses and the Construction of Jewish Identity*, eds. Neil R. Davidson, Anthony Julius, introduction.

owing to that very hatred and persecution, had adopted a nation character in which there was much, to say the least, mean and unamiable.¹¹⁹

L'analyse que Julius fait d'*Ivanhoe* est, pour moi, particulièrement pertinente ; elle fait ressortir par contraste la particularité de l'identité (ici juive mais ailleurs profondément plurielle, corporelle et personnelle) de Leopold Bloom, une particularité qui peut s'étendre à la représentation de la subjectivité dans *Ulysse* en général :

We have seen Isaac, or read of him, countless times before. He has a Jew's physiognomy. And this physical presence, necessarily unchanging, is the sign of his unchanging character. He is a given, just like his body. He could no more alter his character than grow a third arm or shorten his nose. His identity is as fixed as the arrangement of his limbs.¹²⁰

Ulysse laisse en quelque sorte à Leopold Bloom (ainsi qu'au lecteur) le soin de combler les blancs de sa physionomie, de s'identifier ou non à un sous-texte composé de rites halachiques et d'arguments anti-sémites qui suggère, dans l'ensemble, les représentations de la figure du Juif dans l'Europe du dix-neuvième siècle, ce qui me pousse, par inférence, à affirmer que Joyce oppose à une image du corps en proie aux forces orthodoxes de l'Histoire, la Religion, la Science et même la Nation, qui prétendent former l'identité en donnant sens à l'apparence, une identité physique et personnelle initialement vécue. En négociant les symboles de l'identité, Joyce redonne sa place à la relation corps-monde dans la définition de soi.¹²¹ Le citoyen de « Cyclops » brasse beaucoup de vent, mais finalement ne fait que démontrer que ses oppositions radicales résultent d'un aveuglement dont la logique associative de Bloom (qui concilie identité juive et nationale) montre aisément la faille. La catégorisation intransigeante du citoyen lui fait courir le risque de devenir une caricature du blasphémateur hérétique qu'il dénonce :

¹¹⁹ Sir Walter Scott, *Ivanhoe*, Ch. 5, p. 19.

¹²⁰ Anthony Julius, *James Joyce, Ulysses and the Construction of Jewish Identity*, eds. Neil R. Davidson, Anthony Julius, p. xiii.

¹²¹ Exotic fruits, confused recollections of Passover texts and rituals, anti-semitic taunts, spectral apparition of neighbourhood patriarchs, the immolated Agendath Nethaim prospectus and cryptic references to Mosaic curses – are all part of an important pattern of association in *Ulysses*. Joyce uses Bloom's Jewish heritage to precipitate and to mediate the frustration of a hero who lives as an exile in his own land, house and bed. R. J. Shork, « Kennst du das Haus Citrons, Bloom ? », *JJQ*, vol. 17, n° 4, p. 417.

— Mendelssohn was a jew and Karl Marx and Mercadante and Spinoza. And the Saviour was a jew and his father was a jew. Your God [...]

—Whose God? says the citizen.

—Well, his uncle was a jew, says he. Your God was a jew. Christ was a jew like me.

Gob, the citizen made a plunge back into the shop.

—By Jesus, says he, I'll brain that bloody jewman for using the holy name. By Jesus, I'll crucify him so I will. (*U* 12: 1804-1812)

D'un autre côté, comme l'a remarqué Richard Ellmann: « whenever resemblances become especially close, Joyce warns us that he is working with near-identities, not perfect ones, approximating each other at some remove, as a left glove resembles a right ». ¹²² Le double motif du miroir et du contrepoint complique l'identité des personnages d'une manière toute joycienne : en même temps que deux choses (ou deux sujets) sont opposées, elles sont confondues, une subtilité qui trouvera son paroxysme dans *Finnegans Wake* et qui a été brillamment commentée dans l'introduction de *Semicolonial Joyce* :

This strategy of evoking and simultaneously complicating oppositions is entirely characteristic of Joyce's writing and of his attitude to political and ethical issues. Philosophically he could be said to have been both a separatist and a unionist, thinking constantly in terms of oppositions and that which dissolves (or reverses) oppositions. He even extended this preference for undecidability or hybridity to the very opposition between separation and union as distinct principles of thought (as well as practical policies), so that even these terms cannot finally operate in isolation from each other. To identify points of difference, for Joyce, is to articulate a kind of connection. ¹²³

¹²² Cité dans *Semicolonial Joyce*, p. 58.

¹²³ Marjorie Howes and Derek Attridge, *Semicolonial Joyce*, p. 2.

Cette dernière phrase résume bien la logique d' « Ithaque », épisode qui tente une confrontation parfois radicale et souvent comique de Stephen et de Bloom qui a l'effet de saper les fondements de l'identité et de l'identification en même temps qu'elle dresse la liste des preuves qui justifient la complémentarité des personnages. « Ithaque » procède avec ironie au diagnostic d'un grand nombre de dichotomies qui composent *Ulysse* : la relation narrateur-lecteur (et leurs caricatures respectives), l'art et la science, la science et la religion, l'hétérodoxe et l'orthodoxe, l'existence et la non-existence, l'hydrophobe et l'hydrophile, les modes passifs et actifs, les Juifs et les Gentils, l'hébraïque et le celtique, le passé et l'avenir, le corps et l'esprit, pour n'en citer que quelques unes. Cependant, avant d'être opposés, Stephen et Bloom sont inscrits dans un duumvirat légitimé par leur itinéraire commun, qui est décrit dès le premier paragraphe, et par un pronom commun (« both »). Ce premier lien peut paraître illusoire au vu des innombrables divergences entre Stephen et Bloom, exposées par la suite, mais le cours parallèle de leur promenade constitue en soi un événement exceptionnel. *Ulysse* est peuplé de promeneurs solitaires, les scènes qui réunissent les itinéraires de plusieurs personnages, tels que la promenade de Stephen, Buck et Haines dans « Télémaque » ou la procession funéraire de « Hadès », sont rares et servent plutôt à montrer la distance de Stephen et l'exclusion de Bloom qu'un moment d'intimité partagée. A en croire le narrateur d'« Ithaque », jusque là Bloom n'a connu (ou ne peut se rappeler) que six instances de ces promenades nocturnes (« nocturnal perambulations »). Qu'il puisse se rappeler les dates de chacune de ces occurrences témoigne de leur importance pour lui et leur énumération illustre l'une des stratégies d'opposition les plus fructueuses d'« Ithaca ». Elle consiste à valider une émotion poignante (ici une profonde solitude) avec le minimum de risques de tomber sous le joug d'une subjectivité sentimentale en la traduisant dans un langage factuel (ici une déduction scientifique) :

What reflection concerning the irregular sequence of dates 1884,1885,1886,1888,1892,1893,1904 did Bloom make before their arrival at their destination?

He reflected that the progressive extension of the field of individual development and experience was regressively accompanied by a restriction of the converse domain of interindividual relations. (*U* 17: 60-66)

Selon Declan Kiberd, la froide dissection de la narration, qui fonctionne comme un catéchisme ou, dans les mots de Joyce, comme un interrogatoire scientifique, bien qu'elle puisse nous faire regretter le monologue intérieur, illumine beaucoup de points d'ombre que le monologue n'aborde pas, plus particulièrement elle permet la rencontre de Bloom et de Stephen en termes d'une comparaison simultanée qui se veut à la fois cosmique et « réciproque ». La méthode d'« Ithaque » consiste en grande partie à rendre le familier étrange, en opérant un écart déstabilisant et profondément comique entre un phénomène familier et un langage scientifique. De la sorte, une paraphrase alambiquée introduit une distance dans la communication de l'information la plus triviale : par exemple, que Molly compte sur ses doigts : « In calculating the addenda of bills she frequently had recourse to digital aid » (*U* 17 : 681-682). Cette méthode a des répercussions plus vastes sur la représentation de l'identité. Comme le montre l'emploi de la double négation dans une forme affirmo-négative (« theirhisnothis fellowfaces ») pour identifier Stephen et Bloom, l'être court le risque de voir son individualité noyée dans la somme des contradictions. Declan Kiberd l'a souligné, en évoquant l'androgynie de Bloom, dont la main est à la fois active et passive, masculine et féminine : « To have so many contradictory attributes is almost like having none at all. Yet compared with the cosmic significance of such all-encompassing attributes, identity may seem a puny thing, well lost ». ¹²⁴ Si « Ithaque » insiste sur la structure méticuleuse au fondement d'*Ulysse*, il semble que ce soit surtout pour mieux affirmer que l'orthodoxie, en s'appuyant sur l'opposition, n'apporte aucune réponse valable. Lorsque les questions d'« Ithaque » tentent une réduction de la différence, elles tombent dans un circuit de répétitions qui, bien qu'il soit démonstratif d'un profond enlèvement politique, culturel et identitaire, compliquent la question avec une rhétorique parasitée qui la ramène à la similitude (« sameness »):

What, reduced to their simplest reciprocal form, were Bloom's thoughts about Stephen's thoughts about Bloom and Bloom's thoughts about Stephen's thoughts about Bloom's thoughts about Stephen?

He thought that he thought that he was a jew whereas he knew that he knew that he knew that he was not (*U* 17: 427-531).

¹²⁴ Declan Kiberd, *Ulysses and Us: The Art of Everyday Living*, p. 251.

Après tout, le miroir repose sur une simplification absurde – faire admettre que deux versions symétriquement opposées d'une même chose sont identiques ; pour Gerald Butts, cette confusion de la différence constitue une des premières difficultés de la représentation de la subjectivité dans *Ulysse*.¹²⁵ Pour Robert Scholes, cette forme de récupération est l'un des principes fondateurs des personnages d'*Ulysse* : « as his career progressed, [Joyce] accepted less and less willingly the notion of characters bounded by their own skins, and of actions that take place at one location in space-time, and then are lost forever ».¹²⁶

A la fin de « Nausicaa », Bloom trace trois mots dans le sable à l'aide d'un bâton : « I. [...] AM. A. » et les efface aussitôt (*U* 13 : 1258-1264). De nombreuses hypothèses pourraient justifier son silence : il est possible que Bloom ne trouve pas de mots pour se définir, qu'il ne sache pas quoi écrire, il est possible aussi qu'il ait trop de choses à écrire, qu'il ne veuille pas les formuler, ou qu'il considère qu'il n'en vaut tout simplement pas la peine. Comme la phrase dont il est l'auteur et qui veut le définir, Bloom est un sujet ouvert aux variables, un défini qui demeure inachevé. Dans Nighttown (« Circe »), confondu par un jury qui semble autant provenir de la conscience de Bloom qu'il ne lui échappe, Bloom adopte la stratégie inverse. Celui qui dans « Nausicaa » se montre réticent à finir sa phrase, dresse une liste de fins possibles et contestables dans le rêve éveillé de « Circe », où chaque définition devient une déformation et une réduction de soi :

I am wrongfully accused (*U* 14: 762-763)

Puis...

I am a man misunderstood. I am being made a scapegoat of. I am a respectable married man, without a stain on my character. I live in Eccles Street. My wife, I am the daughter of a most distinguished commander (*U* 14: 773-776)

I'm as staunch a Britisher as you are, sir (*U* 14: 793)

¹²⁵ « When I claim that Joyce posits in *Ulysses* a theory of identity which is based on possibility, I mean that his characters are deliberately ineffable to the extent that they cannot be formulaically defined. One of the most obvious difficulties of the novel is the manner in which Stephen Dedalus and Leopold Bloom can have so much in common, yet be completely different characters ». Gerald Michael Butts, *Between Two Roaring Worlds : Personal Identity in James Joyce's Ulysses*, thesis submitted to University of Montreal, p. 11.

¹²⁶ Robert Scholes, « *Ulysses: A Structuralist Perspective* », *JJQ*, vol. 10, n° 1 (Fall 1972), p. 246.

I am the inventor, something that is an entirely new departure. I am connected with the British and Irish press (*U* 14: 802-804)

Ces deux exemples montrent Bloom aux prises avec la différenciation, l'expression de soi comme authentique et l'assimilation, l'expression de soi à travers l'identification. Dans « Authenticity and Identity » Vincent Cheng revient sur la conception de l'identité irlandaise, trop souvent réduite à une expression de l'altérité, et propose de la reconsidérer sous l'angle d'une identité culturelle et discursive. Il cite :

So is there an “Irish spirit?” Rather than endorse any such notion of an inherent Irishness, I would prefer to cite Stuart Hall’s definition of “cultural identity”: “Far from being grounded in a mere ‘recovery’ of the past, which is waiting to be found, and which once found, will secure our sense of ourselves into eternity, identities are the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past” (“Cultural Identity,” 70). Such a definition allows for analyses of the discursive processes by which identities are formed in response to real-world situations and political contingencies.¹²⁷

En ce sens, pour Joyce, le mouvement nationaliste et le « Celtic Revival » mené par Yeats, en voulant fonder une identité irlandaise distincte de l'Empire, ne pouvaient que desservir l'Irlande, car pour distinguer l'Irlande des autres nations en général, et de l'Angleterre en particulier, elle devait porter un regard sentimental sur son passé et en ré-instituer les traditions comme représentatives de l'identité nationale. L'Irlande était donc doublement menacée par la mythification de son passé et par l'amputation de son avenir. Or, pour Luke Gibbons, si l'on prend une approche plus phénoménologique de l'identité irlandaise, les circonstances qui avaient formé la société irlandaise du début du vingtième siècle l'ouvraient, au contraire, à une modernité précoce :

Irish society did not have to await the twentieth century to undergo the shock of modernity: disintegration and fragmentation were already part of its history so

¹²⁷ Vincent Cheng, « Authenticity and Identity », *Semicolonial Joyce*, p. 256.

that, in a crucial but not always welcome sense, Irish culture experienced modernity before its time. This is not unique to Ireland, but is the common inheritance of cultures subjected to the depredations of colonialism.¹²⁸

Ce que « Ithaque » dit d'une part, c'est que la façon la plus synthétique d'exprimer son identité est peut-être de dire « je suis un autre », mais ce que l'épisode met en œuvre d'autre part, c'est la confusion de cette stratégie d'identification, lorsque l'altérité nous ramène nécessairement à la réciprocité voire la similarité. Pour échapper à une conception stérile de l'impersonnalité qui serait une réduction à l'anonymat et de l'altérité qui ne serait qu'une manifestation suprême de l'authenticité et de l'unicité du sujet (« an irresistible urge to define oneself (one's national identity) in terms of one's specific distinctiveness [...] in terms of one's specific « otherness »), qui selon Vincent Cheng, fait du nationalisme un discours aussi réducteur que le discours impérialiste, je propose de prendre l' « autre » et l' « ailleurs » pour ce qu'ils sont initialement, c'est-à-dire des points de référence dans un monde physique qui émanent de la conscience que si je peux faire le tour de l'objet, il y a nécessairement un ailleurs, et que si je peux apercevoir mon corps dans la glace sous un angle auquel je n'ai pas autrement accès, il y a nécessairement un autre.¹²⁹ Comprendre la réciprocité comme le nécessaire recours à l'autre comme point de référence de l'identité, c'est peut-être justement poser les prémisses d'une identité culturelle, c'est-à-dire d'une identité qui prend forme au contact du monde et au fil des expériences.

Partant de l'idée du corps comme médiateur de l'espace, le « moyen » par lequel la conscience du sujet est articulée avec un champ chosique, je suis arrivée à l'idée de la corporalité comme origine de l'imbrication du sujet et de l'objet. Dans *Ulysse*, dans *Mrs Dalloway*, l'image du corps est toujours profondément imbriquée avec l'être percevant. En d'autres mots, le miroir ne sert pas à montrer un personnage, mais à montrer ce que cela implique à un niveau ontologique, existentiel et identitaire lorsque ce personnage s'observe, perçoit son image. La menace de voir son

¹²⁸ Luke Gibbons, *Transformations in Irish Culture*, p. 6.

¹²⁹ Vincent Cheng, *op.cit.*, p. 242.

individualité et son identité absorbée dans un monde où elle n'a pas sa place, se devine déjà dans l'effort que Clarissa déploie pour maintenir son image. De la sorte, la quantité de passages monologiques qui lui est attribuée met également l'accent sur le silence que Clarissa observe, ce qui souligne le lien entre l'effacement de la voix, l'effacement du corps et la dévalorisation de l'image. Rappelons que Hugh Whitbread, qui est aussi imposant qu'il est éloquent, sera celui à qui Lady Brutton fera appel pour écrire la lettre qu'elle doit adresser au *Times*. Quant à Stephen dans « Telemachus », il offre un bon exemple de comment des paramètres sociaux, matériels et émotionnels imbuent le monologue en même temps que la perception de l'environnement physique. Dans cet interface de l'image et du monologique se trame une continuité des dimensions intérieures et extérieures de l'être. En effet, si la représentation de l'être passe le plus souvent par l'expression de ce que celui-ci perçoit, alors le motif du miroir montre la perception de soi et la représentation de l'autre comme imbriquées. Pareillement, ces blancs physiognomiques que j'ai commenté soulignent une chose : la réticence à dissocier l'image de l'être percevant dans ces romans suggère non seulement le refus de faire la scission entre le sujet et son corps, mais aussi l'insistance sur la polarité même du corps. Cette ambivalence du corps, qui est indissociablement percevant et perçu, en fait le lieu de la rencontre originaire du sujet et de l'objet. L'image montre l'identité menacée par un solipsisme qui fait abstraction de la scission entre celui qui perçoit et l'image dans le miroir, le monologue par l'amplification démesurée de cet écart. Ce n'est certes pas une coïncidence si Stephen est pareillement hanté par une forme d'Histoire qui consolide une image de la nation et par l'image de son corps. Ce n'est peut-être pas si paradoxal que Bloom soit une figure de la maturité, non car son identité est plus stable que celle de Stephen, mais justement car elle n'est pas menacée par sa assimilation à l'autre. Joyce dira d'ailleurs que ce qui l'intéresse chez Bloom, contrairement à Stephen, c'est qu'il n'a pas de forme figée. Lorsqu'à la fin de « Lotus Eaters », Bloom se projette contemplant son corps dans l'eau du bain, il projette la fusion du corps percevant et du corps perçu lorsque le visuel, celui qui observe son corps flotter dans l'eau, se confond avec le sensoriel, celui qui ressent son corps flotter dans l'eau. A l'impossibilité de constituer une identité, de définir ce qu'il est, Bloom, l'être incarné par excellence, répond en affirmant l'inévitabilité de l'être.

2.2. Les dissolutions du soi : monologues et champ phénoménal

2.2.1. « The homelette in the poele », le monologue intérieur, et l'extraction du sujet

Si l'image dans le miroir souligne un lien entre intériorité et corporalité, on verra que le monologue, bien plus que de réduire la dimension physique au solipsisme d'un sujet désincarné, joue sur l'externalisation de l'intériorité pour construire une identité narrative. Pour Merleau-Ponty,

l'essence de l'être-au-monde repose sur l'articulation d'une inhérence vitale et d'une intention rationnelle qui s'étend bien au-delà de la limite objective du corps : chacune des choses qui composent le monde autour de nous les contient en elle, garde la trace de la perception et intègre à sa signification l'expérience de la corporalité : « une roue de bois posée sur le sol n'est pas pour la vision ce qu'est une roue portant un poids ». ¹³⁰ Ainsi, la constitution d'un champ phénoménal tend à rappeler que l'intentionnalité d'un monde dirigé envers les choses et non envers l'espace qui les entoure est responsable d'une vision du monde comme divisé en choses, où « la perception se laisse oublier au profit de l'objet qu'elle fonde ». ¹³¹ Les réflexions de Merleau-Ponty sur la perception s'accompagnent toujours de la mise en garde de la relapse intellectualiste, qui a peut-être poussé tant de critiques à faire valoir avant tout dans l'écriture de la conscience, et plus particulièrement dans les techniques du « monologue intérieur » et du « stream of consciousness », une écriture quasi-exclusive de la subjectivité, et par incidence, de l'intériorité. Lorsque, en 1890, William James définit cette notion de flux de la conscience, il semble effectivement le faire avec l'intention de mettre en avant la partition de l'être (« a thoroughgoing dualism ») :

It supposes two elements, mind knowing and thing known, and treats them as irreducible. Neither gets out of itself or into the other, neither in any way *is* the other, neither makes the other... Consciousness, then, does not appear to itself chopped up in bits... a river or a 'stream' are the metaphors by which it is most naturally described. In talking of it hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life. ¹³²

Cette définition, ainsi que les allusions au songe cartésien mises au jour par Sicker dans « Shades of Descartes : An Approach to Stephen's Dream in *Ulysses* », permettent à Steven Bond dans « Joyce, Beckett and the Homelette in the Poêle », de faire une analyse de l'influence cartésienne sur l'*Ulysse* de Joyce et même de l'appuyer comme l'un des principes philosophiques fondamentaux de Joyce : ¹³³

¹³⁰ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 78.

¹³¹ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 85.

¹³² William James, *The Principles of Psychology*, p. 239.

¹³³ « From our point of view, however, it is not the biographical overlap but the similar philosophical considerations that are of note. These were partly minimized in Sicker's account, as he failed to note some further references to

James Joyce's adaptation of the stream of consciousness as a literary device in *Ulysses* likewise serves to divorce the inner realm of his protagonists from the world of known objects... The stark division Joyce draws between the inner and outer worlds has proven ideal fodder for twentieth-century examinations of alterity... A more philosophical conception of the divide is evidenced in Rabaté's contention that one goal of *Ulysses* 'is to bridge the gap between self and world, inner and outer values that Galileo and Descartes had opened under our feet.'¹³⁴

Bond appuie son analyse sur une citation de *Finnegans Wake* dans laquelle, selon lui, la « poêle » (qui prend pour référence le poêle à côté duquel Descartes s'est endormi en méditant sur sa philosophie) et l'« homelette » filent une allusion qui sert à repérer l'influence du songe cartésien dans la constitution du sujet dans *Ulysse* : 'Mon foie, you wish to ave some homelette, yes, lady ! Good, mein leber ! Your hegg he must break himself. See, I crack, so, he sit in the poele, umbedimbt!' (FW 59 : 30-32). S'il m'est donné de voir comment le dualisme cartésien a pu influencer l'opposition entre l'intellectualisme de Stephen dans les trois premiers épisodes d'*Ulysse* et le matérialisme de Bloom à partir de l'épisode « Calypso », ce que la structure même du roman, qui élabore leur rencontre, cette citation de *Finnegans Wake*, et même celle de Jean-Michel Rabaté, semblent tous confirmer, c'est que l'influence cartésienne dans *Ulysse* sert surtout de fondation à la subversion du dualisme, que les frontières entre les dimensions intérieures et extérieures de l'être ont surtout de remarquable qu'elles sont éminemment fissurées et submersibles. Après tout, c'est Joyce qui, le premier, l'affirmait : « In my book the body lives in and moves through space and is the home of a full human personality [...] if they [the Dubliners in *Ulysses*] had no body they would have no mind [...] it's all one. »¹³⁵

L'omelette, renvoie à l'« hommelette » de Lacan, dont la subjectivité est indéfinie avant qu'il ne casse sa coquille en s'exposant à l'autre.¹³⁶ De ce fait, Bond voit cette omelette comme

Descartes' dreams in *Ulysses* which allow us to conclude more confidently that it is ultimately theoretical questions of subjectivity that are of concern to Joyce ». Steven Bond, « Joyce, Beckett, and the Homelette in the *Poêle* », p. 5.

¹³⁴ Steven Bond, « Joyce, Beckett, and the Homelette in the *Poêle* », pp. 1-2.

¹³⁵ Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses*, p. 21.

¹³⁶ Lors d'un de ses séminaires, Jacques Lacan a présenté le concept de l'« hommelette » en ces termes : « Je vais vous parler de la lamelle. Si vous voulez accentuer son effet de canular, vous l'appellerez l'hommelette. Cette hommelette, vous allez le voir, est plus facile à animer que l'homme primordial, dans la tête duquel il faut toujours que nous

l'extraction du sujet du monde, par sa différentiation avec l'objet. Néanmoins, ce n'est qu'en cassant sa coquille que le sujet prend substance, au contact du monde extérieur. Notons que dans cette phrase de *Finnegans Wake*, par un effet du langage, le « I » qui se fissure donne naissance au « he ». Le poêle, évocateur de la poêle qui meuble presque à elle seule la cuisine de Bloom, devient un foyer odysseéen et un lit pour cette étrange omelette qui élide sa place en tant qu'objet (comme le montre son absence en tant que complément d'objet direct dans « I crack »), qui est parfois une substance (« some homelette »), parfois hybride (« hegg »), et qui est résolument un sujet (« he »).¹³⁷ S'il y a, en quelque sorte, extraction du sujet avec l'avènement d'un « he », assis dans la poêle, celui-ci ne perd pas son ambiguïté en participant à la fabrication de l'omelette. L'omelette de Joyce, c'est l'homme qui s'écoule hors des barrières de la matière (la coquille), du genre (l'homme « femmelette »), de la langue (à la fois « homme » et « home »), du langage et enfin de la relation sujet-objet (le « hegg » ou « he-egg ») : c'est l'homme-demeure devenu l'œuf dans le foyer de la poêle. Si j'ai voulu dépasser la tentante réduction de la perception, et même du point de vue, à la subjectivité, on doit comprendre ce que le champ chosique, c'est-à-dire la composition matérielle du monde et de ses phénomènes « objectifs » soi-disant « finis », a de particulier dans *Ulysse* et, dans une autre mesure, dans *Mrs Dalloway*, et comment celui-ci participe à la constitution d'un sujet.

Si on considère la définition de William James de « stream of consciousness », on ne peut concéder son application en tant que telle à l'*Ulysse* de Joyce ou à *Mrs Dalloway*. Une des premières intentions de ces romans semble être de rétablir le mystère des choses, de contester le fait que l'on puisse « connaître » un monde objectif en dénonçant le fait que les mathématiques et la science naturelle ne peuvent prétendre connaître que la chose constituée à laquelle elles ont

mettions un homoncule pour le faire marcher. Chaque fois que se rompent les membranes de l'œuf d'où va sortir le fœtus en passe de devenir un nouveau-né, imaginez un instant que quelque chose s'en envoie, qu'on peut faire avec un œuf aussi bien qu'un homme, à savoir l'hommelette, ou la lamelle. » A propos de l'hommelette de Lacan, Bond fait la remarque suivante: « In sum, for Lacan and Zizek, the 'hommelette' or 'lamella' is an amorphous mass, which grasps self-consciousness via its relationship to the other. This Lacanian 'hommelette' stands diametrically opposed to the unquestionable self-knowledge of the Cartesian Cogito, which is divorced from those external objects under the rubric of which any formulation of the 'other' must be contained. If we can reasonably trace Joyce's 'homelette' to a Cartesian source, the portmanteau in this instance serves rather to extricate self from world and not to bring the two together. » Jacques Lacan, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Livre XI du *Séminaire de Jacques Lacan*. Steven Bond, *op. cit.*, p. 17.

¹³⁷ Le mot de la fin situe l'œuf « umbedimbt » dans la poêle : nous pouvons y lire le « bed » anglais circonscrit par la préposition « um » qui en fait le tour, mais aussi un potentiel « embedded » enseveli dans un « unbedingt » devenu incertain. Notons que ce mot intransigent, dont le sens le plus commun est « nécessairement » ou « absolument » est devenu à la fois obscurci (si nous prenons la liberté de voir apposé au mot un ancien préfixe d'origine germanique : be-dimmed) et hybride.

soustrait ses interactions subjectives et sa place dans un monde vécu.¹³⁸ Aussi, si je suis réticente à employer le mot « transcendance » car il véhicule l'image de la prévalence de l'esprit sur le corps, toute chose est néanmoins ouverte à un dépassement de soi, car toute relation aux choses est enrichie d'une corporalité ouverte sur les possibles postulés par la perception.¹³⁹ Selon AnnKatrin Jonsson:

Intentionality indicates a relation with the object that always bears within itself an implicit meaning, and consequently it becomes impossible to grasp the meaning of a thing in a single perceiving act, if ever. Merleau-Ponty found that when we look at a thing the possibility to 'perceive' its so-called horizons is there because we inhabit space and time through our body, through our mobility. Since space itself, existing independently of a 'psycho-physical subject,' does not possess a *here* or a *there*, an *inside* or an *outside*, these words are meaningful only through our experience as embodied subjects.¹⁴⁰

Dans la perspective de cette théorie de Merleau-Ponty, une grande partie de l'écriture de la conscience exprime cette relation de l'être à son monde et du corps à un champ chosique. La métaphore du flux de la conscience, peut-être plus porteuse que la définition que James en fait, veut certainement décrire un mouvement incessant de la pensée qui s'oppose à la fixité des choses dans un monde qui lui est extérieur, mais le cours de l'eau, s'il sculpte la matière, amasse en ce

¹³⁸ Le dualisme prend ainsi racine avec la conception d'une physique naturelle qui voit la nature comme un « monde-des-corps » régi par un ensemble de lois mathématisables auquel le corps est assigné du fait de son évidente appartenance au domaine du sensible. L'explication qu'en fait Husserl dans sa *Crise des sciences européennes* est relativement succincte : « Galilée, dans le regard qu'il dirige sur le monde à partir de la géométrie et à partir de ce qui apparaît comme sensible et est mathématisable, fait abstraction des sujets en tant que personnes, porteuses d'une vie personnelle [...] De cette abstraction résultent les choses purement corporelles, mais prises cependant comme des réalités concrètes et thématisées dans leur totalité comme formant un monde. On peut bien dire que c'est seulement avec Galilée que l'idée d'une nature en tant que *monde-des-corps réellement séparé et fermé sur soi* vient au jour. Ce fait – concurrentement avec la mathématisation, devenue trop vite une évidence – produit comme conséquence une causalité naturelle close sur elle-même, dans laquelle tout événement reçoit une détermination univoque et a priori » (Husserl souligne). Edmund Husserl, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendentale*, pp. 67-68.

¹³⁹ « S'il existe quelque chose comme une structure transcendantale, c'est-à-dire quelque chose comme une manière prédéterminée de se rapporter aux choses, d'en faire l'expérience pour les comprendre et les faire nôtres, alors il faut dire qu'elle est cette sensibilité commune, cette structure du partage, déjà présente et active dans le phénomène perceptif. » Ronald Bonan, *Merleau-Ponty*, p. 32.

¹⁴⁰ AnnKatrin Jonsson, *Relations: Ethics and the Modernist Subject in James Joyce's Ulysses*, pp. 56-57.

faisant une multitude de particules dont les conglomérats ne laissent ni le lit de la rivière intact, ni l'eau pure.

Pour Dorrit Cohn, la représentation réaliste de la vie intérieure résulte, en soi, en une entreprise paradoxale : « narrative fiction attains its greatest “air of reality” in the representation of a lone figure thinking thoughts she will never communicate to anyone ». ¹⁴¹ Dans *Transparent Minds*, Cohn définit trois techniques de représentation de la conscience dans le cadre d'une narration à la troisième personne du singulier : « psycho-narration : the narrator's discourse about a character's consciousness », « quoted monologue : a character's mental discourse », et « narrated monologue : a character's mental discourse in the guise of the narrator's discourse ». ¹⁴² Elle distingue également deux types de monologue intérieur ; l'un se construit au cœur de la narration, qui en fournit le contexte, il est également soumis aux interférences d'une voix narrative plus ou moins explicite (« a narrative technique for presenting a character's consciousness by direct quotation of his thoughts in a surrounding narrative context »), l'autre, qui constitue la narration en soi, semble produire le personnage sans médiation extérieure : cette technique se rapproche davantage d'une narration à la première personne du singulier (« a narrative genre constituted in its entirety by the silent self-communion of a fictional mind »). Dans *Mrs Dalloway*, Woolf n'emploie que très peu le monologue intérieur au sens strict : la narration alterne pour la plus grande part entre ce que Cohn appelle « psycho-narration » et « narrated monologue ». Il y a, de ce fait, dans *Mrs Dalloway*, l'interférence d'une voix narrative qui constitue un sujet unifiant (ou une sorte d'immanence esthétique) d'autant plus insidieuse qu'elle passe aisément inaperçue. Dans « Contrepoints joyciens », André Topia a commenté cette différence entre les monologues joyciens et woolfiens :

Le texte de Virginia Woolf part de la discontinuité et de la multiplicité du réel pour tenter de lui imposer sinon un ordre, du moins une surface ordonnée. Au contraire le texte joycien a pour point de départ une loi très organisée et contraignante qu'il s'agit d'actualiser dans un texte fragmenté. Ainsi, la véritable origine est dans une loi qui lui est extérieure et non dans un sujet unifiant. Chez

¹⁴¹ Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, p. 7.

¹⁴² Dorrit Cohn, *ibid.*, p. 14.

Virginia Woolf tout revient constamment à un sujet unifiant qui fournit des passerelles, des liaisons imperceptibles, sous formes d'associations d'idées.¹⁴³

Quant à *Ulysse*, Ben Kimpel a fait le décompte des monologues intérieurs et a pu affirmer : « 783 pages of *Ulysses*, about 160 are direct interior monologue ». ¹⁴⁴ Il va de soi que dans cette œuvre réputée pour son exploration de la narrativité, Joyce a eu recours à toutes ces formes, le « stream-of-consciousness » dans sa forme la plus pure et la plus rare (c'est-à-dire au sens ou Dorrit Cohn l'emploie), sans narration qui le contextualise, étant réservé au monologue intérieur de Molly qui, tissant sa tapisserie de mots, se matérialise (« Pénélope »).

Dans *The Concept of Mind*, Gilbert Ryle s'attaque au dualisme cartésien qui repose, pour lui, sur un certain nombre d'idées reçues. Ce que Ryle reproche surtout au cartésianisme est une erreur de principe ou une « erreur de catégorie » qui résulte de l'oubli que les dimensions « intérieure » et « extérieure » de l'être sont avant tout des simplifications métaphoriques.¹⁴⁵ Cette idée que le corps est un réceptacle pour l'esprit, est ce qu'il appelle, de manière radicale, le mythe de Descartes ou « the Ghost in the Machine » :

Such in outline is the official theory. I shall often speak of it, with deliberate abusiveness, as 'the dogma of the Ghost in the Machine'. I hope to prove that it is entirely false, and false not in detail but in principle [...] It is, namely, a category-mistake. It represents the facts of mental life as if they belonged to one logical type or category (or range of types or categories), when they actually belong to

¹⁴³ André Topia, « Contrepoints joyciens », *Poétique*, n° 27, p. 355.

¹⁴⁴ « Stephen's monologue (counting both first and third person monologues) occupies about three and a half pages (over one sixth) of Telemachus, four pages (almost one third) of "Nestor," all but fifty sentences of the fourteen pages of "Aeolus," nine pages (over one fourth) of "Scylla and Charibdis," and somewhat over a page of "Wandering Rocks." Bloom's occupies ten pages (five eighths) of both "Calypso" and "Lotus-Eaters," over thirteen pages (almost half) of "Hades," over three pages of "Aeolus," twenty-four of the thirty-three pages of "Lestrygonians," one third of a page of "Wandering Rocks," nine pages (one fourth) of "Sirens," and almost all of the last fifteen pages of "Nausicaa." Molly's occupies the whole of "Penelope[s]" (fourty-five) pages. Thus, of 783 pages of *Ulysses*, about 160 are direct interior monologue. » Ben Kimpel, « The Voices of *Ulysses* », p. 285.

¹⁴⁵ « It is customary to express this bifurcation of [a person's] two lives and of his two worlds by saying that the things and events which belong to the physical world, including his own body, are external, while the workings of his own mind are internal. This antithesis of outer and inner is of course meant to be construed as a metaphor, since minds, not being in space, could not be described as being spatially inside anything else, or as having things going on spatially inside themselves. But relapses from this good intention are common and theorists are found speculating how stimuli, the physical sources of which are yards or miles outside a person's skin, can generate mental responses inside his skull, or how decisions framed inside his cranium can set going movements of his extremities. » Gilbert Ryle, *The Concept of Mind*, p. 12.

another [...] The belief that there is a polar opposition between Mind and Matter is the belief that they are terms of the same logical type.¹⁴⁶

Si je fais ici appel à Ryle, c'est pour mettre en perspective une conception du monologue « intérieur » qui a pu creuser l'écart entre l'écriture du corps et de l'esprit et contribuer finalement à affirmer la division de l'être. Dans « Monologues antérieurs », Régis Salado a identifié ce problème dans des termes semblables :

Parce qu'elle promet de faire voir comment les choses se passent « à l'intérieur » et qu'elle postule simultanément que le discours ou la pensée d'un seul y sont à saisir, la formulation « monologue intérieur » a été et demeure largement productrice d'illusion [...] on vérifiera que les monologues intérieurs, ni monologiques, ni expressifs d'une intériorité classique, œuvrent à bousculer les relations entre identité, conscience, et langage.¹⁴⁷

Il me semble que, encore une fois, ce que Woolf et Joyce polarisent à travers l'emploi de ces techniques, ce n'est pas l'être, mais la corporalité. Il existe une longue histoire de théories modernistes ainsi que féministes, dont beaucoup sont résumées par Michèle Barrett et Anne Phillips dans *Destabilizing Theory : Contemporary Feminist Debates*, qui exposent les dangers de la rationalisation du mouvement des Lumières, qui prônait paradoxalement l'avènement d'un sujet transcendantal voire universel (et néanmoins politique) dont le bien-fondé était au mieux discutable:

¹⁴⁶ Gilbert Ryle, *ibid.*, pp. 16-22.

¹⁴⁷ Régis Salado écrit : « Cette proposition va en fait à l'encontre de la « doxa » majoritaire dans la critique joycienne, selon laquelle le monologue intérieur vient pour l'essentiel nourrir le « réalisme psychologique » du roman ». Michael Groden, dans son *Ulysses in Progress*, exprime de façon synthétique cette position qui nous semble simplificatrice : « To a large extent it is a novel in the traditional sense : it features three major characters, Leopold and Molly Bloom and Stephen Dedalus, and it introduces a technical device, the interior monologue, that contributes to the illusion of verisimilitude in these characters [...] The original monologue technique, even with its built-in homeric parallels, is basically concerned with character, verisimilitude, and a continuing human story involving three main characters (one present only in Bloom's mind throughout most of the book) and many subsidiary ones » (p. 13-14 et 16). Régis Salado, « Monologues antérieurs, Propositions pour la lecture des formes de monologue intérieur dans *Ulysse* », in « *Ulysse* » à l'article, pp. 161-164.

If we consider the constellation of ideas that goes to make up the figure of 'Enlightenment' thought, we can identify a notion of a powerful and self-conscious political subject, a belief in reason and rationality, in social and political progress, in the possibility of grand schemes of social reform.¹⁴⁸

On peut imaginer ce que cela aurait d'intéressant pour une femme telle que Woolf (qui était fréquemment sujette aux hallucinations et internée à plusieurs reprises) et un exilé tel que Joyce, qui essayait de réveiller la conscience de son pays (conscience morale mais également conscience de soi), de présenter ces espaces méconnus que représentaient la psychologie féminine et l'Irlande des Dublinois, par exemple, non pas à travers la cohérence d'une image (ou d'un corps perçu auxquels ils étaient trop souvent réduits par des forces normatives qui leur étaient extérieurs) mais dans leur relation au monde (celui d'un sujet percevant avec ses propres intentions).¹⁴⁹ En quelque sorte, la frustration que Woolf éprouvait envers le « réalisme » de Bennett, Galsworthy et Wells, concernait les *diktats* du réel qu'ils légitimaient.¹⁵⁰ Dans « Woolf's Feminism and Feminism's Woolf », Laura Marcus écrit : « One of the issues implicitly posed by [Woolf] is how to think the question of women as embodied beings outside the reductive terms of much of the biology and anthropology of her day. »¹⁵¹ Je ne veux pas par là réduire le point de contention qui oppose Woolf

¹⁴⁸ Michèle Barrett, Anne Phillips, *Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates*, introduction.

¹⁴⁹ Dans « Virginia Woolf and Psychoanalysis », Nicole Ward Jouve fait une analyse lucide et intrigante des rapports entre la santé mentale de Woolf et la naissance de la psychanalyse freudienne. Elle écrit : « There are diverging versions of the severity, frequency and nature of Woolf's mental illness [...]: manic depression? Cyclothymia (i.e., periodic breakdowns interspersed with long periods of sanity)? Hysteria? Schizophrenia? In her vigorous biography, in what is clearly a rebuff to hard terminology or the search for single causes, Hermione Lee states: "Virginia Woolf was a sane woman who had an illness. [...] Her illness is attributable to genetic, environmental, and biographical factors. It was periodic and recurrent" ». Nicole Ward Jouve, « Virginia Woolf and Psychoanalysis », in *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, p. 247. Hermione Lee, *Virginia Woolf*, p. 175.

¹⁵⁰ Woolf écrit dans « Professions for Women » (un essai de 1931 dans lequel elle introduit son interprétation du concept « Angel in the House ») : « What is a woman ? I assure you, I do not know. I do not believe that you know. I do not believe that anyone can know until she has expressed herself in all the arts and professions open to human skill ». Virginia Woolf, « Professions for Women », cité par Laura Marcus dans « Woolf's Feminism and Feminism's Woolf », in *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, p. 214.

¹⁵¹ Laura Marcus cite comme exemple un passage de *A Room of One's Own*, où Woolf représente de manière satirique l'aspiration (voire l'obsession) de la littérature à vouloir cerner la nature de la femme : « her narrator, pursuing the topic of 'Women in Fiction' in the British Library, quails before the volume of literature on the topic of women : "Have you any notion how many books are written about women in the course of one year ? Have you any notion how many are written about men? Are you aware that you are, perhaps, the most discussed animal in the universe?" ». Puis, on croirait entendre Xénophon dans son *Economique*, où l'idée d'une nature (physique et mentale) différente entre l'homme et la femme justifie la répartition des rôles : « The book has somehow to be adapted to the body, and at a venture one would say that women's books should be shorter, more concentrated, than those of men, and framed so that they do not need long hours of steady and uninterrupted work [...] And yet, I continued, approaching the bookcase

à certains de ses contemporains, ni sa conception du réel, à une prolongation du débat féministe, si enrichissant soit-il. Plutôt, je veux montrer que Woolf, en tant que femme et en tant que figure publique féminine (et relativement engagée dans le mouvement d'émancipation de la femme), pouvait être particulièrement sensible aux enjeux politiques et sociaux qui sous-tendent cette conception du réel.

L'un des arguments de *Mrs Dalloway*, illustré à travers le cas de Septimus, est que la folie est tout à fait réelle pour celui qui en fait l'expérience. Alex Zwerdling attire notre attention sur le fait qu'une grande partie de *Mrs Dalloway*, dont les événements ont lieu en 1923, soit cinq ans après la première guerre mondiale, soit consacrée à l'effet psychologique de la guerre. Cinq ans peuvent nous paraître très peu, dans une société où le traumatisme d'après-guerre est largement reconnu, mais on peut imaginer qu'il y avait là quelque chose d'étonnant pour l'Angleterre des années 30, au sortir de sa première expérience d'une guerre mondiale. Zwerdling nous rapporte que ce n'était pas inhabituel que les premiers symptômes de stress post-traumatique se manifestent longtemps après le retour des vétérans à la vie civile. En 1922, un comité de guerre fût chargé d'une enquête sur la psychose post-traumatique (« shell shock »). Le rapport soumis au Parlement est résumé ainsi par Zwerdling:

It [...] insists that often « shell-shock » is indistinguishable from cowardice or insubordination, and argues that these breakdowns are usually the product of a “congenital or acquired predisposition to pathological reaction in the individual concerned.” The recommendations for treatment are a blend of persuasion and coercion. The medical officer “brings into play all the moral suasion he can, appealing to the patient’s social self-esteem to make him co-operate and put forth a real effort of will. If moral suasion fails, then recourse may be had to more forcible methods, and according to certain witnesses even threats were justified in certain cases.”¹⁵²

again, where shall I find that elaborate study of the psychology of women by a woman ». Laura Marcus, “Woolf’s Feminism and Feminism’s Woolf”, p.220. Virginia Woolf, *A Room of One’s Own*, p. 71.

¹⁵² Alex Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World*, p. 30.

C'est précisément la position qu'adoptent Holmes et Bradshaw vis-à-vis de Septimus : « Sir William [...] had to support him police and the good of society, which, he remarked very quietly, would take care, down in Surrey, that these unsocial impulses, bred more than anything by the lack of good blood, were held in control » (86). Lorsque Septimus, incapable d'échapper à cette logique, ne voit pas d'autre solution que de se jeter par la fenêtre, la première réaction de Holmes est de s'exclamer : « The coward ! » La parenté profonde entre Clarissa, dont l'instabilité est suggérée de multiples façons dans le texte, et Septimus, confronte l'identité à la force assertive d'un discours officiel qui la déjoue. Dans ses structures latentes, *Mrs Dalloway* est un roman bien plus sombre qu'il n'y paraît, car il présuppose que l'être est menacé, certes par un discours officiel, mais au fond, par la conception même du réel.

Ainsi, Woolf exprime sa frustration en ces termes : « [Bennett] says that it is only if the characters are real that the novel has any chance of surviving. Otherwise, die it must. But, I ask myself, what is reality? And who are the judges of reality? A character may be real to Mr. Bennett and quite unreal to me. »¹⁵³ De cet exemple, je forme l'idée que, dans un certain sens, les techniques du monologue intérieur et du flux de la conscience permettent de contrer la prédétermination d'un sujet subalterne, qui serait l'objet des intentions du narrateur ou du lecteur, et qui aurait une identité et une apparence déjà constituées, en faisant justement appel à l'expérience de la corporalité pour rétablir une identité inachevée. A la fin de « Nausicaa », je l'ai déjà mentionné, Bloom, protéiforme, choisit de graver son identité dans du sable. Il écrit trois mots : « I. AM [...] A. » et les efface aussitôt, avant qu'ils ne soient emportés par la marée. Bloom, en même temps qu'il entreprend la narration furtive de son identité, illustre ce propos de Paul Ricoeur dans *Temps et récit* : que « l'identité narrative ne cesse de se faire et de se défaire ».¹⁵⁴ Il sous-entend de la sorte que la seule constante de l'être c'est la somme de ses relations variables aux phénomènes. La question est de savoir si ce qui a été traduit comme l'écriture de l'intériorité, d'une subjectivité absolue en retrait par rapport au monde physique, ne peut pas être lu comme une tentative de rétablir la relation discursive du sujet et du monde.

¹⁵³ Virginia Woolf, « Mr Bennett and Mrs Brown », *Collected Essays*, ed. Leonard Woolf, vol. 1, pp. 319-337.

¹⁵⁴ Selon AnnKatrin Jonsson : « Narrative identity acknowledges that the self emerges through an encounter with the outer world and with the other in this world – identity as ipse or selfhood – which, unlike identity as idem, 'implies no assertion concerning some unchanging core of the personality.' Identity understood as a narrative negotiates or links idem and ipse, and the subject is thereby understood 'both as a reader and the writer of its own life' ». *Relations*, pp. 58-59. Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome 3, p. 446.

2.2.2. *Psycho-narrations et monologues narrativisés : de la narrativité au sujet unifiant dans Mrs Dalloway*

A-t-on raison d'affirmer que *Mrs Dalloway* est essentiellement monologique ? Dans son sens étymologique le plus concret, dans « monologue », on lit « un seul discours » (*monos* ; *logos*). A la définition du monologue intérieur que propose son inventeur, Edouard Dujardin, dans *Le Monologue intérieur*, publié en 1931, je préfère celle de Gérard Genette qui, en s'appuyant sur une définition de Joyce, fait surgir de manière nette et précise, la particularité narratologique de cette forme¹⁵⁵ :

[...] Le lecteur se trouverait installé dès les premières lignes dans la pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se substituant complètement à la forme usuelle du récit, nous apprendrait ce que fait le personnage et ce qui lui arrive. On a peut-être reconnu dans cette description celle que faisait Joyce [...] de ce que l'on a assez malencontreusement baptisé le « monologue intérieur », et qu'il vaudrait mieux nommer discours immédiat : puisque *l'essentiel, comme il n'a pas échappé à Joyce, n'est pas qu'il soit intérieur mais qu'il soit d'emblée* (« des les premières lignes ») *émancipé de tout patronage narratif*, qu'il occupe d'entrée de jeu le devant de la « scène ».¹⁵⁶

Pour ce qui est de *Mrs Dalloway*, si le narrateur n'est certes pas omniscient, il est néanmoins omniprésent. En fait, le roman est particulièrement redevable au « patronage narratif », qui construit le réel comme un motif d'intuitions et de réactions sensibles qui nous apparaissent valides car elles sont en premier lieu intersubjectives. A tel point qu'une grande question qui se pose à la lecture de l'œuvre, est de savoir si on peut l'assigner à cette forme d'écriture connue sous le nom de « stream of consciousness ». C'est un débat de longue haleine qui repose d'abord sur un

¹⁵⁵ Edouard Dujardin proposait la définition suivante : « Discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial de façon à donner l'impression tout-venant ». Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur*, ed. Carmen Licari, pp. 229-230.

¹⁵⁶ Gérard Genette, *Figures III*, p. 193 (c'est moi qui souligne).

problème de terminologie. D'aucuns voient le « stream of consciousness » comme un genre littéraire qui comprend, entre autres, la technique du monologue intérieur. A cette définition s'opposent d'autres qui voient le « stream of consciousness » comme une technique en soi qui se distingue des formes de monologue intérieur.¹⁵⁷ Si j'en fais mention, c'est justement car ce débat attire notre attention sur la place très particulière du narrateur dans *Mrs Dalloway*, qui tient le lecteur et le personnage à une distance presque imperceptible du réel auquel il prétend le faire accéder.

Une grande différence entre *Ulysse* et *Mrs Dalloway* est très simple à concevoir, mais elle concerne toute la structure narratologique des monologues: dans *Mrs Dalloway*, il y a presque toujours une médiation narrative subtile mais visible, qui filtre les monologues, soit sous la forme d'un nom ou d'un pronom à la troisième personne (Mrs Dalloway, Clarissa Dalloway, Septimus Smith...), d'un verbe d'introduction (« it [...] seemed to her », « feeling as she did », « she asked herself » (1-2)), soit sous la forme, tantôt d'une unité stylistique (rythme, syntaxe, sémantique, analogie...), tantôt d'un commentaire, qui glose les impressions et sensations d'un personnage. Plus encore, à travers ces effets, l'instance narrative établit un discours unifiant, intra-monologue et inter-monologue qui fait jouer la subjectivité particulière d'un personnage en contraste ou en corrélation avec la présence de l'intersubjectivité. Ce n'est pas pour autant dire qu'il n'y a pas de médiation narrative dans *Ulysse*, ce qui relèverait d'une analyse aussi naïve qu'incohérente ; il serait peut-être plus judicieux de dire que si la médiation narrative de *Mrs Dalloway* établit une constante, celle d'*Ulysse* est protéiforme ; si, dans *Mrs Dalloway*, le narrateur équivaut en quelque sorte à la narration, dans *Ulysse*, la distinction de ces deux éléments est essentielle.¹⁵⁸ Selon Dorrit Cohn :

¹⁵⁷ « Robert Humphrey, Melvin Friedman, Frederick Hoffmann, Wayne Booth [...] either say or imply that stream of consciousness should designate a literary genre which subsumes interior monologue and several other possible things [...] Laurence Bowling and Erwin Steinberg both contend that stream of consciousness is a rare technique different from interior monologue, and that each term can be defined precisely. » James Naremore, *The World Without a Self*, pp. 60-61. Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modernist Novel*. Melvin Friedman, *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*. Frederick Hoffmann, *Freudianism and the Literary Mind*. Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Laurence Bowling, "What is the Stream of Consciousness Technique?" in *PMLA* n°65, pp. 333-345. Erwin Steinberg, *JJQ* n° 6 (Spring 1969), pp. 185-200.

¹⁵⁸ Dans « *Ulysses* : The Narrative Norm », Karen Lawrence fait cette remarque perspicace : « [...] Steinberg and other critics interested in the early chapters of *Ulysses* seem to me to have erred in assuming that if the narrator is not an unreliable character in the story [...], then the narrative can be trusted. Frank Kermode writes [...] that "we have bothered too much about the authority of the narrator and too little about that of the narrative," and this distinction between the authority of the narrator and the narrative is an extremely important one for the reading of *Ulysses* ». Karen Lawrence, « *Ulysses* : The Narrative Norm », *James Joyce, A Collection of Critical Essays*, ed. Mary T.

In narrated monologues, as in figural narration generally, the continued employment of third-person references indicates, no matter how unobtrusively, the continued presence of a narrator. And it is his identification – but not his identity – with the character's mentality that is supremely enhanced by this technique.¹⁵⁹

La distinction entre un narrateur omniscient et un narrateur omniprésent me semble importante pour deux raisons : la première étant que le narrateur omniprésent est toujours subordonné à l'expérience de la perception, qu'elle soit subjective ou intersubjective, le fait d'une conscience unique ou collective, la seconde étant qu'il ou elle n'est pas une instance de connaissance (épistémologique), mais de présentation (ontologique) : il vise à rendre présent le réel.

Joan Bennett a relevé le fait qu'il est impossible d'isoler le portrait d'un seul personnage en particulier dans les romans de Virginia Woolf.¹⁶⁰ Voilà, sans doute, la raison pour laquelle E. M. Forster disait d'elle : « she could seldom so portray a character that it was remembered afterwards on its own account, as Emma is remembered, for instance, or Dorothea Casaubon, or Sophia and Constance in *The Old Wives' Tale* ». ¹⁶¹ Si on peut se fier à cette remarque de Chantal Lacourarie, qui dit que « les caractéristiques qui différencient les Modernistes concernent surtout leur intérêt pour l'être humain, sa profondeur, la division de ses perceptions, sa complexité, son moi confus en somme », alors il est possible de voir ce qui est une potentielle contradiction (ou du moins un paradoxe) du monologue dans *Mrs Dalloway*, notamment qu'il est le lieu privilégié de la confusion des subjectivités.¹⁶²

Les techniques du monologue dans *Mrs Dalloway*, contribuent à filtrer, contraster et imbriquer plusieurs discours. Ainsi, le discours de Septimus fait surface dans le monologue de Rezia où il prend beaucoup de place (56-57). Aussi, il est intéressant de voir à quel point, si on

Reynolds, p. 124. Frank Kermode, « Novels: Recognition and Deception », *Critical Inquiry* 1 (Septembre 1974): 117. Kermode fait cette remarque au sujet de *The Good Soldier* de Ford.

¹⁵⁹ Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, p. 112.

¹⁶⁰ The method is cumulative and it is therefore impossible to isolate from her books a portrait which epitomizes a particular character, either through means of description or dramatization. Joan Bennett, *Virginia Woolf: Her Art as a Novelist*, p. 27.

¹⁶¹ E.M. Forster, « Virginia Woolf by E.M. Forster », *The Bloomsbury Group: A Collection of Memoirs, Commentary and Criticism*, ed. Stanford Patrick Rosenbaum, p. 211.

¹⁶² Chantal Lacourarie, *Virginia Woolf: L'écriture en tableau*, p. 94.

isole un passage du monologue de Rezia, celui-ci peut paraître réversible, peut être attribué à Septimus, si l'on considère qu'il inclut Rezia dans une forme de co-conscience : « Suddenly he said, 'Now we will kill ourselves,' when they were standing by the river, and he looked at it with a look which she had seen in his eyes when a train went by, or an omnibus » (56). Il me semble que cet effet, que je fais ici ressortir artificiellement en éditant le texte, n'est pourtant pas sans être fondé d'abord sur une logique interne du monologue woolfien : c'est-à-dire que la possibilité d'une co-conscience ou d'une conscience multiple sous-tend systématiquement le texte de *Mrs Dalloway*, et notamment les monologues. Mais encore, considérons ce passage, dans lequel la conscience de Septimus est imbriquée, en quelque sorte mise en abîme par la conscience de Rezia. Le passage, qui traduit en réalité les pensées de Rezia, isolé du contexte, pourrait très bien nous présenter un discours qui confronte Septimus à lui-même ou bien le discours de Septimus filtré par le narrateur : « He would argue with her about killing themselves; and explain how wicked people were; how he could see them making up lies as they passed in the street. He knew all their thoughts, he said; he knew everything. He knew the meaning of the world, he said » (57). Dans cette instance, le monologue devient polyphonique; loin de circonscrire de manière bien déterminée la conscience d'un personnage, il pose la question de la source du discours et de la confusion des frontières de l'être.

Il a aussi pour effet de redoubler la conscience de soi d'un personnage en l'explicitant. L'expérience dans *Mrs Dalloway*, semble ainsi intensifiée par la réflexivité qu'implique la représentation d'un être qui a constamment conscience de ses propres pensées, sensations et émotions.¹⁶³ Dans le sens où la structure donne continuellement prévalence à une forme d'émerveillement devant la réalité, cristallisé par un moment d'être dont l'évènement récurrent frise l'a-temporalité, dans sa dialectique de l'esthétique et de l'ontologique, Woolf est parfois plus proche de Kierkegaard, qui pense l'existence en termes d'un émerveillement devant un acte d'être, que de Heidegger, pour qui, avant d'être dans un monde où il y a d'abord l'homme, « nous sommes dans un monde où il y a d'abord l'être ».¹⁶⁴ Ceci apparaît d'autant plus clairement quand le monologue narrativisé est encadré par des instances de psycho-narration : « But this question of love (she thought, putting her coat away), this falling in love with women. Take Sally Seton ; her

¹⁶³ Walter Allen, *The English Novel: A Short Critical History*, p. 336.

¹⁶⁴ Autrement dit, « ce qui est » (sujet, supôt, subsistance, individualité) et « ce qu'il est » (essence, forme, quiddité, nature) est subsumé par « son acte d'être » (l'être, principe de donation de forme, d'essence, de quiddité).

relation in the old days with Sally Seton. Had not that, after all, been love? » (28). Dans ce sens, et c'est le sens où Virginia Woolf l'emploie, le monologue narrativisé est une technique complexe et souple qui permet d'entretenir l'incertitude et la multiplicité du personnage dans la présentation même de sa pensée la plus intime :

Both its dubious attribution of language to the figural mind, and its fusion of narratorial and figural language charge it with ambiguity, give it a quality of now-you-see-it, now-you-don't that exerts a special fascination.¹⁶⁵

On trouvera de multiples exemples pour illustrer ce propos car, après tout, le procédé de sape ou « tunnelling process » que Woolf disait avoir inventé et mis en œuvre dans *Mrs Dalloway* (dont l'image de Clarissa se tenant en haut des escaliers à Bourton, vêtue d'une robe blanche, constitue un exemple), repose sur la possibilité que la présentation d'un personnage soit effectuée et approfondie à travers l'écriture des perceptions d'un autre.

Plus intrigant encore, est peut-être la manière dont ces motifs d'écriture semblent s'écouler hors des marges de l'« intériorité » propre pour interroger le lien entre le fait réel et la perception (« fact and vision »). En effet, Cohn remarque : « cloaked in the grammar of narration, a sentence rendering a character's opinion can look every bit like a sentence relating a fictional fact ».¹⁶⁶ C'est le cas, par exemple, lorsque Septimus voit que Rezia a enlevé sa bague et l'interprète comme étant la fin de leur mariage et le signe qu'elle l'a quitté : « He dropped her hand [...] alone (since his wife had thrown away her wedding ring ; since she had left him), he, Septimus, was alone » (57). Ici, le contexte nous indique que ce n'est que l'opinion de Septimus, car sa femme Rezia vient de lui dire qu'elle a enlevé sa bague car elle était devenue trop grande : « 'My hand has grown so thin,' she said ; 'I have put it in my purse,' she told him » (57). Néanmoins, cette ambiguïté se trouve généralement exacerbée dans le cas de Septimus, où narration factuelle et hallucinations s'entremêlent :

There was Brewer at the office, with his waxed moustache, coral tie-pin, white slip, and pleasurable emotions – all coldness and clamminess within, – his

¹⁶⁵ Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, p. 107.

¹⁶⁶ Dorrit Cohn, *ibid.*, p. 106.

geraniums ruined in the War [...] In the street, vans roared past him; brutality blared out on placards; men were trapped in mines; women burnt alive; and once a maimed file of lunatics being exercised or displayed for the diversion of the populace (who laughed aloud) ambled and nodded and grinned past him, in the Tottenham Court Road, each half apologetically, yet triumphantly, inflicting his hopeless woe (p. 76).

D'ailleurs, comme Hillis Miller l'a remarqué, l'emploi généralisé du passé dans le roman réduit la perspective temporelle et l'écart entre la voix narrative et les personnages, car toutes les actions passées s'écoulent sur un même plan temporel.¹⁶⁷ Plus généralement, du fait de l'ambiguïté de la narration, le point de vue se trouve contaminé de telle sorte qu'il devient difficile de distinguer entre un fait « réel » ou extérieur au sujet et la perception du sujet. Le premier passage du livre qui aborde Clarissa d'un point de vue extérieur est, de la sorte, tout aussi ambigu. La toute première phrase du passage : « she stiffened a little on the kerb, waiting for Durnall's van to pass » (1), pourrait tout aussi bien être attribuée à Clarissa qui se raidit qu'à Scrope Purvis qui l'observe. Dans la phrase qui suit, un verbe d'introduction indique clairement que la phrase « a charming woman » est à attribuer à ce dernier, mais la phrase n'est pas finie qu'elle devient de nouveau source d'ambiguïté. Est-ce Scrope Purvis qui la compare à un oiseau (« a touch of the bird about her ») ou est-ce Clarissa qui poursuit ses ruminations (elle vient de penser « what a lark ») ou encore est-ce le narrateur qui induit ce lien entre l'instabilité de Clarissa et le moment précédant l'envol ? La remarque qui suit est encore plus problématique : « and grown very white since her illness ». La narration l'inscrit dans une phrase qui, à son début, rapporte sans aucun doute une pensée de Scrope Purvis (« Scrope Purvis thought her »), mais cette remarque sur la pâleur de Mrs Dalloway va ressurgir sous une forme quasi-identique dans le monologue intérieur de Clarissa qui, une fois rentrée chez elle, retirée dans sa chambre, se demande si, en la revoyant, Peter Walsh remarquera qu'elle a vieilli : « That she had grown older ? Would he say that, or would she see him thinking when he came back, that she had grown older? It was true. Since her illness she had turned almost white » (31). Mais ici aussi, une nouvelle ambiguïté se pose, du fait de la forme narrativisée du monologue: est-ce Clarissa qui se fait la réflexion qu'elle a pâli, ou est-ce un commentaire du

¹⁶⁷ Joseph Hillis Miller, « Virginia Woolf's All Soul's Day: The Omniscient Narrator in *Mrs Dalloway* », *Fiction and Repetition: Seven English Novels*.

narrateur ? Bien plus important que la résolution de ce problème, est le doute que la narrativisation des monologues soulève en tissant cette tapisserie de mots et de motifs quant à l'existence d'un lien profond et intuitif qui fonctionne comme le sol perceptif unifiant dans lequel toute subjectivité, y compris l'instance narrative elle-même, est inscrite.

2.2.3. Les hors-sujet d'*Ulysse* : des agents inanimés à l'épiphanie consubstantielle

Dans un article consacré à *Ulysse*, Jennifer Levine fait la remarque suivante:

'Aeolus' is an interesting section to look at [...] If you think of the six preceding chapters as conduits to character – to Stephen Dedalus and Leopold Bloom in particular – 'Aeolus' is immediately striking because it seems to turn its back on both of them.¹⁶⁸

Dans cet épisode, qui a lieu dans les bureaux de presse où Bloom est employé, et qui se présente sous forme de fragments séparés par des gros titres, les monologues de Bloom et de Stephen, avec lesquels le lecteur a eu le temps de se familiariser au cours des six premiers épisodes du livre, sont subitement noyés sous le bruit des machines. Si cette mécanisation tend à jeter de la distance entre le lecteur et les personnages, tout en reproduisant fidèlement les effets de cette vélocité mécanique et moderne sur la réplique de la voix et la distribution des discours (Bloom est, après tout, publiciste), il me semble qu'elle met également l'accent sur un aspect notable d'*Ulysse*, déjà esquissé dans les premiers épisodes, et qui va en s'intensifiant dans les épisodes centraux du roman : à savoir, que la cacophonie des choses attire l'attention sur l'interaction entre le sujet et un monde inanimé. Bien souvent, la narration d'*Ulysse* donne voix aux objets. Dans « Telemachus », Stephen désigne le miroir de Buck avec amertume : « It is a symbol of Irish art. The cracked looking-glass of a servant » (*U* 1 : 146); sa canne, en l'interpellant, produit un son aigu qui rappelle le fardeau de l'« agenbite of inwit » qu'il traîne dans son sillage : « trailing his ashplant by his side. Its ferrule followed lightly on the path, squealing at his heels [...] Steeeeeeeeeephen » (*U* 1 :

¹⁶⁸ Jennifer Levine, « Ulysses », *The Cambridge Companion to James Joyce*, pp. 132-133.

627-629); la clé manifeste sa présence par le bruit imposant qu'elle fait en tournant dans la serrure (« the key scraped round harshly twice » *U* 1 : 327); qui plus est, elle est encombrante : « He put the huge key in his inner pocket » (*U* 1 : 530) ; dans la chambre de Molly, les objets, lascifs, prennent leurs aises : son livre affalé avoisine les courbes du pot de chambre : « The book, fallen, sprawled against the bulge of the orange-keyed chamberpot » (*U* 4 : 329-330) ; le chapeau de Bloom, complice, dissimule la lettre de Martha, et la théière paraît aussi embarrassée par les phrases maladroitement qu'elle produit que par sa forme : « its hump bumped » (*U* 4 : 297). En fait, *Ulysse* pullule d'objets qui étirent la subjectivité des personnages avec laquelle, à certains moments, ils semblent rivaliser. Si « Aeolus » nous fait tourner le dos à Stephen et à Bloom, c'est aussi en accordant une perspective aux objets que l'épisode nous permet de faire le tour du sujet.

La première phrase de l'épisode « Hadès » est à bien des égards semblable à la première phrase d'*Ulysse*. La narration joue à une forme d'annonce en dressant un portrait syntactique et sémantique d'un personnage secondaire. La phrase qui introduit Martin Cunningham, par exemple, développe des clauses moins amples que celle qui présente Buck Mulligan ; moins opulente, elle est aussi plus ponctuée et pointilleuse ; dans l'articulation de ses segments, elle assoit néanmoins le personnage avec adresse : « Martin Cunningham, first, poked his silkhatted head into the creaking carriage and, entering deftly, seated himself » (*U* 6 : 1-2). Ce sont là deux formes manifestes de cérémonie : si Mulligan dirige la messe du matin, Cunningham annonce une procession plus mortifère, dans laquelle Bloom (« Mr Bloom »), délaissé, semblerait-il, par l'instance narrative, occupe la dernière place : « Mr Bloom entered and sat in the vacant place » (*U* 6 : 9)). Mais à peine la place vacante comblée par Bloom, voilà que le narrateur trébuche sur sa phrase : « He pulled the door to after him and *slammed it tight till it shut tight* » (*U* 6 : 9-10). Ici, l'épiphore maladroitement, qui paraît suspecte dans une succession de phrases habiles narrées à la troisième personne du singulier, pourrait nous amener à supposer la narration contaminée par Bloom ; elle pourrait, dans ce cas, marquer une quantité de choses, dont la conscience latente d'un décalage entre la dignité qu'exigent les circonstances et l'état indigne de la voiture, l'empressement que Bloom pourrait vouloir montrer à bien exécuter cette tâche, ou encore la finalité du geste, teinté de la satisfaction d'être venu à bout d'une portière qui lui résiste. Quoiqu'il en soit, deux choses transparaissent déjà : en premier lieu, la narration, qui passe d'une narration à la troisième personne au monologue intérieur, est soumise à une fluctuation incertaine entre le monologue de Bloom, hanté par les ombres des figures qui passent (celle du cercueil d'un enfant qui lui rappelle

son fils mort-né, mais aussi celle de Blazes Boylan qui va rejoindre Molly un peu plus tard), et une narration factuelle hantée par la subjectivité de Bloom ; en second lieu, en tant qu'expérience du monde, le dialogue entre l'être et l'inanimé permet à la subjectivité de se manifester.

En notant ceci, je ne fais qu'extrapoler les potentielles implications phénoménologiques d'un argument déjà esquissé par Hugh Kenner dans *Joyce's Voices* :

[...] The first three Bloom episodes, culminating in « Hades », exhibit an economical weaving of inner and outer, the brisk notations of Bloom's thought and the wonderfully compact narration glinting against one another.¹⁶⁹

Ce dialogue entre le monologue de Bloom, autrement dit, la narration de ses pensées, et la narration même, c'est-à-dire le point de vue ou la focalisation « externe » du narrateur, se poursuit tout au long de l'épisode. Revenons à ce début de chapitre. Du fait de l'hybridité qui s'amorce, le doute s'installe sur l'origine du discours ; l'adverbe « seriously », qui vient s'introduire dans une phrase entièrement neutre à cette exception près, donne au regard de Bloom une qualité sinon affectée, du moins quelque peu consciente de son effet : « He passed an arm through the armstrap and looked seriously from the open carriage window at the lowered blinds of the avenue » (*U 6 : 9-11*). C'est à ce moment que le monologue intérieur de Bloom reprend pour se focaliser sur une vieille femme qui regarde passer le cortège : « one dragged aside : an old woman peeping ». De la même manière que le texte passe d'une narration apparemment impersonnelle à la troisième personne au monologue intérieur de Bloom, les apparences cérémonieuses des premières phrases se fissurent ; parallèlement à l'entrée dans la voiture, s'effectue une entrée en matière qui oppose le rite funéraire à la mort qui, pour Bloom, évoque d'abord la détérioration du corps : « Wash and shampoo. I believe they clip the nails and the hair [...] Unclean job » (*U 6 : 19-20*). Bloom, à propos duquel Richard Ellmann a noté qu'il a pour habitude d'anatomiser les cérémonies religieuses (« the rites of confession, communion, and extreme unction, by rejecting chastity, by repudiating the false idealization of both woman and of country ») anatomise à titre égal la dégradation des corps et des formalités religieuses qui entourent les obsèques.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Hugh Kenner, *Joyce's Voices*, p. 73.

¹⁷⁰ Richard Ellmann, « The Consciousness of Joyce », *Modern Critical Views*, ed. Harold Bloom, p. 68.

Ce qui intéresse Kenner dans cet article, c'est de mettre au jour l'entrelacement de deux voix, deux textures linguistiques bien distinctes :

[...] Bloom and narration receive equal time, equal emphasis. As we have come to expect, the textures are kept distinct : *pickeystone, squatted, taw, cunnythumb* – four unique words in two lines – and the elegantly enjambed construction « a wise tabby, a blinking sphinx, » these are narrator's mannerisms ; « Pity to disturb them » is unmistakably Bloom's (and the uncertain referent of « them » – child or cat? – is James Joyce's). So it is in “Calypso,” “Lotus Eaters,” “Hades.” ...¹⁷¹

Partant de cette analyse, je voudrais en dévier néanmoins pour voir dans quelle mesure, dans « Hades », un élément inanimé (à savoir, la voiture), parcourant l'entre-deux narratologique qui relie Bloom au « narrateur », relie le sujet à l'objet, pour mieux véhiculer la subjectivité de Bloom.

« Hades » est hanté par de nombreux absents ainsi que par les ombres des vivants que la voiture croise en chemin ; tout aussi remarquable est la présence accordée à la voiture, devenue le véhicule « passeur » des gens de Dublin qu'elle transporte au c(h)œur des morts de Dublin (d'après le schéma Linati, le cœur est l'organe de l'épisode), dont la voix, manifeste dès l'entrée en scène de Martin Cunningham (« creaking carriage » *U 6 : 2-3*), prête déjà ses accents à l'élaboration de la subjectivité. Une voiture, roulant sur les routes pavées caractéristiques du début du vingtième siècle, devait très certainement produire un bruit infernal, d'autant plus si les bandages des roues étaient en fer ou en acier, et les suspensions métalliques devaient rendre les chocs particulièrement perceptibles aux passagers. La manière dont la voiture est animée n'a cependant rien de neutre ; sa personnification, rien de strictement « réaliste ». La voiture est dotée de son épithète homérique, à l'instar de « stately » Buck Mulligan et « silkhatted » Martin Cunningham, et c'est son chant grinçant qui va accompagner Bloom tout au long de ce trajet qui occupe, à quelques pages près, la moitié de l'épisode. Dans le silence de l'attente (« all waited. Nothing was said » *U 6 : 21*), le monologue de Bloom jaillit et, dans le même moment, la narration rapporte le bruit de la voiture qui démarre. Graphiquement, ce double élan, cadré par la répétition (« all waited »), est nettement visible. Le monologue, qui rapporte le discours que Bloom ne prononce pas, et la focalisation

¹⁷¹ Hugh Kenner, *op.cit.*, p. 84.

« externe », qui rapporte le bruit que produisent les roues de la voiture, esquissent sur la page leur pas de deux :

All waited. Nothing was said. Stowing in the wreaths probably. I am sitting on something hard. Ah, that soap in my hip pocket. Better shift it out of that. Wait for an opportunity. (*U 6* : 21-23)

All waited. Then wheels were heard from in front, turning : then nearer : then horses' hoofs. A jolt. Their carriage began to move, creaking and swaying. Other hoofs and creaking wheels started behind. The blinds of the avenue passed and number ten with its craped knocker, door ajar. At walking pace. (*U 6* : 24-28)

A certains moments, la narration « externe » produit des phrases à consonances monologiques, dont le style télégraphique ou l'absence de sujet permet un point de comparaison avec les phrases saccadées de Bloom. Il semblerait que ce soient des phrases qui constituent un tournant, c'est-à-dire, qui pourraient concrétiser le point de rencontre entre l'activité de la voiture et la perception de Bloom : notons « a jolt », « at walking pace », « quicker » (*U 6* : 30) ... Aussi, au fur et à mesure que la voiture se lance, son action est qualifiée par une personnification de plus en plus accentuée, qui marque le bruit croissant de sa course : « the wheels rattled rolling » (*U 6* : 30-31) , « the crazy glasses shook rattling » (*U 6* : 31), « the carriage swerved » (*U 6* : 38), « lurched » (*U 6* : 46), « rolled on noisily with chattering wheels » (*U 6* : 47). Plus loin, son discours rivalise avec celui de Simon Dedalus : « He cried above the clatter of the wheels » (*U 6* : 69). Le début de cet épisode consacré au royaume des morts est ainsi marqué par une sonorité vigoureuse. La cadence du cortège est précipitée, Martin Cunningham nous apprend qu'ils ont dix minutes de retard. De même, les pensées de Bloom, à ce stade, ne sont pas tant occupées par la mort de son fils que par l'idée qu'il aurait pu vivre : « If little Rudy had lived. See him grow up. Hear his voice in the house [...] How life begins » (*U 6* : 75-81), « I could have helped him on in life » (*U 6* : 83), « Life. Life » (*U 6* : 90).

Le trajet semble comporter un point de passage. Sorte de croisée des mondes, le « grand canal » est l'un des quatre fleuves de Dublin à l'effigie des quatre fleuves des Enfers (Styx, Acheron, Cocytus, Pyriphlegethon) que la voiture rencontre sur son chemin (« the Dodder », « the

Grand and Royal Canals » et « the Liffey ») et marque le premier point d'arrêt (« the carriage halted short » *U* 6 : 115). Passé les eaux, le ciel s'assombrit et Bloom subit l'affront du crachin dublinois (« a raindrop spat on his hat » *U* 6 : 129), les roues de la voiture perdent leur mobilité, empreintes d'une rigidité cadavérique (« stiff wheels » *U* 6 : 140) qui les réduit au silence. Le bruit des roues laisse place au silence contrapuntique d'un chœur de voix absentes. Bloom entraperçoit le chapeau de paille de Blazes Boylan, qui organise la tournée de Molly et, pour ne pas accorder plus de réalité à ce spectre, il pratique une forme de censure et comble l'ellipse implicite du monologue en procédant à l'examen scrupuleux de ses ongles. Les noms des chanteurs absents (« J.C. Doyle », « John MacCormack » et « Madame » Bloom) se mêlent aux noms des morts de Dublin (« Smith O'Brien », « Tweedy », « O'Callaghan », « Parnell » et « Rudy ») et si le monologue de Bloom donne voix à Molly, dont l'absence lui pèse, en l'imaginant chanter pour Boylan « vorrei et non vorrei » de l'opéra de Mozart, les roues de la voiture reprennent une deuxième trame musicale, plus populaire et latente, qui est une variation sur le thème de l'autre absence qui hante les pensées de Bloom, celle des morts méconnus par un Dublin dont le cœur est le siège d'un cimetière catholique.

Dans « Hadès » les morts comme les vivants ont leurs secrets. Dans la voiture, le monologue de Bloom glose les éléments elliptiques d'une conversation qui passe la mort sous silence, en confrontant une ritualisation cléricale de la mort à une panoplie de faits divers. Ignatius Gallaher, Simon Dedalus, la femme de Martin Cunningham, sont des ivrognes. Bloom, Molly et Boylan sont adultères, et Mr Power, dont la rumeur veut qu'il entretienne aussi une maîtresse, aime à le sous-entendre. Tous, à l'exception de Bloom, ont des dettes. Ils conviennent que leur ami Dignam est mort d'une attaque, alors qu'ils doivent tous savoir, à l'instar de Bloom, qu'il est mort d'un excès de boisson. Ainsi, la conduite bruyante et chaotique de la voiture, qui participe au cortège funéraire traditionnel dont la fonction est d'exorciser l'indignité de la mort, se rit dans un premier temps des convenances des passants qu'elle dirige. Cette focalisation, loin d'être arbitraire, trahit les tensions latentes du texte entre le deuil tel que le ressent Bloom pour son fils mort-né et son père suicidé et tel qu'il est consacré par l'Eglise catholique qui voit dans le premier cas un accident de la nature et dans le second un sacrilège. Le bruit des roues sur les pavés (« rattle ») porte aux oreilles de Bloom le refrain clandestin et populaire des morts passés sous silence, car jugés insignifiants ou honteux : « Rattle his bones. Over the stones. Only a pauper. Nobody owns »

(U 6: 332-333). La balade populaire, suggérée par le bruit très concret des roues frappant les pavés, concrétise un déplacement des signes qui sous-tend le dialogue du monologique et du narratif :

[...] le tissage sémantique opéré par Joyce désolidarise relativement le plan linguistique et le plan référentiel, les êtres et objets présentés dans le texte étant susceptibles d'échanger les signes qui semblaient d'abord les caractériser individuellement. Il résulte de ce flottement dans le processus d'identification que sont affectés à la fois le plan référentiel (sujets et objets du roman sont marqués par une certaine instabilité), et la valeur des signes eux-mêmes (la signification par connotation n'est plus très sûre).¹⁷²

C'est ainsi que la consubstantialité devient le véritable maître mot d'*Ulysse*. S'il est nettement plus difficile de repérer des épiphanies dans *Ulysse* que dans *Dublinois*, peut-être est-ce car le roman résiste à la prévalence d'un moment central dans le récit, et tend à montrer que l'importance de chaque événement du quotidien ne tient pas à une classification selon une valeur inhérente mais dans sa relation à l'ensemble. Il me semble que les moments épiphaniques d'*Ulysse* sont imperceptibles, car ils ne prétendent à rien de plus que de réveiller les liens qui situent l'être dans le monde. L'avènement consubstantiel du sujet et de l'objet court-circuite néanmoins le problème de la subjectivité, puisque, selon Régis Salado, « l'artiste y joue pour la première fois sa disparition en se faisant l'enregistreur du réel manifesté ».¹⁷³

Dans *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Stephen donne la définition suivante de l'épiphanie :

This is the moment which I call epiphany ... [W]hen the relation of the parts is exquisite, when the parts are adjusted to the special point, when we recognise that it is that thing which it is. Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany...

¹⁷² Régis Salado, « Monologues antérieurs, Propositions pour la lecture des formes de monologue intérieur dans *Ulysses* », *Ulysse à l'article, Joyce aux marges du roman*, eds. Daniel Ferrer, Claude Jacquet, André Topia, p. 171.

¹⁷³ Régis Salado, *ibid.*, p. 180.

L'épiphanie « conserverait alors de religieux la notion de lien, un lien que la lecture réactive par delà les changements subis dans le temps. »¹⁷⁴ Considérons la théière de Bloom dans « Calypso » qui n'est pas sans rappeler les bottes de Gabriel dans « The Dead » :

[Bloom] turned from the tray, lifted the kettle off the hob and set it sideways on the fire. It sat there, dull and squat, its spout stuck out. Cup of tea soon. Good. Mouth dry. (*U 4* : 12-14)

Dans la première phrase, l'objet « kettle » est absorbé par l'action à laquelle il participe : faire le thé. Luke Gibbons a remarqué que Joyce a cette particularité, qu'il partage avec Virginia Woolf, de reconstruire l'espace (ou les espaces) en portant attention aux blancs de l'histoire, aux petits gestes qui font le mystère du quotidien. Pareillement, les actions habituelles sont composées à leur tour d'un ensemble de petits gestes passés sous silence par des gloses certes nécessaires. Joyce choisit de dire que Bloom met la théière sur le feu au lieu de nous dire que Bloom fait du thé, comme il choisit de nous dire comment Buck tient sa lame de rasoir au lieu de nous dire que Buck se rase. Ce commentaire sur le silence du quotidien permet à la théière de se réaliser dans une sorte d'épiphanie car le deuxième mouvement du texte (« It sat there, dull and squat, its spout stuck out »), qui repose sur sa dialectique avec le premier (« lifted the kettle off the hob and set it sideways on the fire » *U 6* : 12-13), nous présente la « rencontre primordiale » de Bloom, du texte, et du lecteur, avec cet élément de son environnement matériel. Inversement, l'étrangeté de la théière telle qu'elle est perçue tient dans sa correspondance au corps qui en est la référence. Bloom réalisant la présence de la théière, c'est Bloom réalisant son mal-être-au-monde, son inadéquation, dans un espace matériel. Par ailleurs, si on se réfère à Joseph Allen Boone, l'association entre « teapot » et l'organe sexuel de Bloom est récurrente dans l'épisode « Circe » ; elle est déjà suggérée par l'image de Bloom regardant son membre flotter mollement comme une fleur dans l'eau du bain dans l'épisode « Lotus Eaters ». ¹⁷⁵

¹⁷⁴ Régis Salado, *ibid.*, p. 182.

¹⁷⁵ « “Circe’s” relentless textualization of sexuality and subsequent emptying out of any “real” sexual content also characterizes the innuendos that cluster around the floating signifier, “teapot,” in the flirtatious but inconclusive dialogue of Bloom and Mrs. Breen: “BLOOM: I’m teapot with curiosity ...; MRS BREEN: [*gushingly*] Tremendously teapot! London’s teapot and I’m simply teapot all over me” (363). Later Bella/o will identify the “teapot” with Bloom’s

He saw his trunk and limbs riprippled over and sustained, buoyed lightly upward, lemonyellow : his navel, bud of flesh : and saw the dark tangled curls of his bush floating, floating hair of the stream around the limp father of thousands, a languid floating flower. (*U 5* : 568-572)

« Père de milliers », mais père sans fils, le voyage de Bloom est déjà entamé. La solitude de cet Ulysse moderne, exilé de Pénélope, sans héritier, dont l'horizon du désir est réduit à la promesse d'une tasse de thé, apparaît clairement. Les liens entre le sujet et le champ des choses qui l'entourent sont donc caractérisés, chez Joyce, par une réversibilité qui manifeste leur parenté profonde. Plus qu'un simple appareillage naturaliste, la sphère « objective » d'*Ulysse*, permet de contourner le solipsisme qui menace les formes monologiques du discours, en introduisant un écart hors-sujet où pointe une dérision qui n'est jamais dénuée de sympathie. La tragédie du quotidien est tempérée par un comique magnanime car le sujet, qui se voit dans l'objet, participe à la désagrégation de l'intégrité du moi que, selon Salado, « préservaient, voire construisaient, les textes purement monologiques de Dujardin et de Schnitzler ».¹⁷⁶ D'ailleurs, le comique, dans l'acceptation que propose Mikhail Bakhtine, tient à cette réversibilité de l'humain et de l'objet. De la sorte, « *Ulysse* laisse entendre, à la place du sujet éclipsé, la litanie des prosopopées » au moyen de laquelle les épisodes « Aeolus », « Lestrygonians », « Wandering Rocks » et « Circe », qui en effectuent la radicalisation, préparent l'autonomie sémiotique croissante du texte.

Ce pas de la réversibilité des sujets, caractéristique de *Mrs Dalloway*, à une conception excentrée de la subjectivité, est effectué par Merleau-Ponty dès lors qu'il postule l'anonymat de la perception et « la généralité du sentir » comme base de l'existence. Derrière cette idée, il y a la conviction que « le sensible possède une signification originellement intersubjective ».¹⁷⁷ Merleau-Ponty conçoit la subjectivité comme un déplacement de soi : « l'ego n'occupe plus le cœur du système dans lequel il est englobé mais, au contraire, n'en constitue qu'un segment, un pôle ;

male signifier – “Where’s your curly teapot gone ... cockyolly?” (441) – which, linguistically present (“cock-yolly”) but reputedly anatomically absent (“where’s [it] gone?”), becomes, like the empty or hollow “phallic design” on the wall, another displacement of the sexual ». Joseph Allen Boone, *Libidinal Currents: Sexuality and the Shaping of Modernism*, pp. 451-452.

¹⁷⁶ Régis Salado, *op.cit.*, p. 186.

¹⁷⁷ Ronald Bonan, *Merleau-Ponty*, p. 71.

comme le foyer d'une ellipse qui serait le monde sensible et dont l'autre foyer serait précisément occupé par l'autre »¹⁷⁸ :

Entre ma conscience et mon corps tel que je le vis, entre ce corps phénoménal et celui d'autrui tel que je le vois du dehors, il existe une relation interne qui fait apparaître autrui comme l'achèvement du système.¹⁷⁹

Dans « Nausicaa », en bon (pacifiste ? curieux ? emblème messianique ? humaniste ? phénoménologue ?) amateur de sciences appliquées, Bloom exprime ce qui semble être, pour lui, une philosophie de vie : « Look at it other way round. » Bloom, à l'instar d'*Ulysse*, qui fait la compilation de ses départs, détours et retours, effectue sa révolution dans le sens le plus concret du terme : c'est-à-dire, il fait le tour des choses. Faire le tour témoigne très certainement d'une approche relativiste (parallactique), reposant sur une multiplication des points de vue maintes fois relevée dans les innombrables approches d'*Ulysse*. Néanmoins, on a peut-être moins commenté les glissements du point de vue hors de la sphère des agents humains, voire animés qui, dans ses dépassements du sujet, témoigne d'une conception très heideggérienne de l'être. Dans « Calypso », Bloom entreprend d'enseigner à Molly ce qu'est la métémpsychose (« the transmigration of souls »), mais son exposé est interrompu par l'odeur de son petit-déjeuner qui brûle dans la poêle. Le mot ressurgit dans « Nausicaa », lorsque Bloom remarque une chauve-souris qui vole au-dessus de sa tête et se demande, de manière caractéristique, à quoi il doit ressembler pour celle-ci : « Ba. What is that flying about ? Swallow ? Bat probably. Thinks I'm a tree, so blind. Have birds no smell ? Metempsychosis » (*U* 13 : 1117-1118). Parce qu'*Ulysse* laisse volontiers Bloom à l'intimité de sa pensée, le discours de Bloom fourmille d'associations apparemment fortuites et d'approximations qui sont les bribes du bric-à-brac culturel et pseudo-scientifique qu'il collectionne. Bloom, dont les figures mathématiques des recettes de Larry O'Rourke, qu'il entreprend de calculer dans « Calypso », s'envolent à la vue des saucisses de chez Dlugacz's, est trop impliqué dans le *hic et nunc* pour être sérieusement préoccupé par la question de la métémpsychose, ou du moins par la réponse à cette question et à toutes les autres questions qu'il a pu se poser jusqu'ici. Mais le mot « métémpsychose » dans la bouche de Bloom, perd son aura

¹⁷⁸ Ronald Bonan, *ibid.*, p. 69.

¹⁷⁹ Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, p. 409.

mystique et métaphysique (ce qui intéresse Bloom ce n'est pas tant la conservation des âmes que la possibilité d'incarner l'autre : « Have birds no smell ? » demande-t-il, puis « Wonder where he lives ? » U 13 : 1120) en même temps qu'il signale le contrepoint d'une réalité plus concrète qui étire les frontières du corps, et avec elles, celles de la subjectivité – ce qui transparaît dans les multiples inversions d'*Ulysse*.

Dans cette partie, on a vu comment le monologue loin de soumettre la dimension physique à la menace d'une dimension subjective, déréalise l'opposition radicale entre le sujet et autrui et entre le sujet et l'objet. Dans *Mrs Dalloway* l'idée d'un « monologue » (*monos logos*) est invalidé par la multiplicité (voire l'unicité) des voix qui s'y imbriquent. Dans *Ulysse*, le monologue établit un discours avec la dimension matérielle qui, dans une certaine mesure, le déréalise. La confrontation du miroir (où l'on suppose que l'être est externalisé) et du monologique (où l'on suppose qu'il est internalisé) permet de contester l'idée que l'être est scindé entre les choses qu'il perçoit par le moyen de son corps et une conscience qui interprète cette dimension extérieure du réel. Plutôt que de voir l'image comme la représentation de cette dimension extérieure de l'être, de l'objet et du corps, et le monologue comme l'expression de la dimension intérieure de l'être, d'un sujet et d'une conscience, je veux voir la confusion de ces deux dimensions, du percevant et du perçu, comme résultant de l'expérience de la corporalité. Cette ambivalence ressort dans la manière dont Merleau-Ponty définit le corps : « toujours autre chose que ce qu'il est, toujours sexualité en même temps que liberté, enraciné dans la nature au moment même où il se transforme par la culture, jamais fermé sur lui-même et jamais dépassé ». ¹⁸⁰ Ainsi, une ontologie de la chair pratique-elle une dissolution originaire des partitions entre le sujet et le monde dans lequel il vit, en avançant l'idée que la subjectivité résulte d'un positionnement du corps entre les choses qui ne prend sens qu'au regard d'une certaine parenté entre le corps et l'objet. Dans le monologue, le sujet exprime ce positionnement, sa relation aux choses, mais cette relation, il ne peut la comprendre et se la représenter que parce que les objets du monde physique font sens pour lui en même temps

¹⁸⁰ Maurice Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception*, p. 240.

qu'ils expriment sa différence. En ce sens, le monologue constitue l'autre polarité de l'image, c'est-à-dire il condense la façon dont l'être, étant toujours expression de ce qu'il voit, contribue à définir les conditions de sa représentation. On voit déjà par là comment le monologue peut justement devenir le lieu de la problématisation du sujet et de l'objet dans la conception de l'être en instituant un réel qui n'opposerait pas une conscience constituante aux choses matérielles, pour qu'elles soient « connues » par elle, mais qui verrait le sujet comme une déhiscence qui exprime cette institution dialectique du corps et du monde.

3. Le corps au cœur du langage

131

3.1. Le langage non-référentiel : paradoxe du médium devenu matière première du réel

3.1.1. De la différence du réel au langage réalisé

Se demander si le monde est réel, c'est ne pas entendre ce qu'on dit.

— Maurice Merleau-Ponty

C'est un fait notoire (et néanmoins frappant) que ces deux romans, qui se proposent de représenter le « réel », se veulent sinon ostensiblement artificiels, du moins ouvertement textuels. De par son lyrisme et son unité stylistique, *Mrs Dalloway* frise périodiquement le genre poétique et *Ulysse*, lors de sa parution en 1922, semblait outrepasser très nettement les limites du romanesque. David Trotter rend bien compte de la perplexité qu'ont pu éprouver les premiers critiques d'*Ulysse* à ce sujet :

Was *Ulysses* the last word in modern novels? Or the first word in modern poems? Some critics regretted that as a novel it ends after “Scylla and Charybdis,” others that as a poem it does not begin until “Wandering Rocks.”¹⁸¹

Il est également intéressant de penser que si Woolf a vu dans la forme poétique une nouvelle manière d'appréhender le réel, le fait qu'*Ulysse* ait pu être perçu tantôt comme un roman, tantôt comme un poème, peut être vu, en partie, comme une conséquence de son recours à des formes parodiques qui ont pour effet d'exacerber sa relation avec le langage et avec la littérature. En effet, si l'esthétique des deux romans ne constitue certainement pas un point de convergence (le lyrisme qui informe le style de *Mrs Dalloway* marque peut-être même la plus grande différence entre les deux œuvres), les deux romans ont néanmoins en commun ceci de remarquable qu'ils donnent préséance au langage : *Mrs Dalloway* comme événement de la forme dans l'informe, qui recrée le

¹⁸¹ David Trotter, « The Modernist Novel », *The Cambridge Companion to Modernism*, p. 85.

moment en le déplaçant hors du récit, *Ulysse* comme matière première du texte.¹⁸² C'est ainsi que les effets parodiques, qui s'intensifient à partir de la seconde moitié d'*Ulysse*, rendent manifeste une relation entre littérature et langage qui court autrement le risque d'être prise pour acquise : « few novels draw attention so brazenly to their own artifice, while few poems advance with such self-dismissiveness towards symbolism ». ¹⁸³

Dans son introduction à *James Joyce and the Difference of Language*, Laurent Milesi note cette évolution dans les approches d'*Ulysse*, sans doute emblématique de l'évolution interne à ce roman, qui construit un univers mimétique avant de poser la question de l'inadéquation du langage à fonder celui-ci :

Generations of Joyce scholars and readers have gradually shifted from an earlier focus on the mimetic powers and programme of/in Joyce's fictional language [...] to an awareness of the assumptions underlying such a naive belief in language's illusory mimetic and organic ability, including the ability to be the spearhead of fictional experimentation.¹⁸⁴

Le voyage que Bloom entreprend est redoublé malgré lui, sur un plan extra-diégétique, par un voyage narratologique et linguistique : pour emprunter cette expression à Karen Lawrence, c'est une véritable « Odyssée des styles ». ¹⁸⁵ D'une autre manière, la représentation de la journée de *Mrs Dalloway* est enrichie par une strate narrative parallèle qui n'est pas tant au-delà qu'« en-deçà » du récit des « faits » et qui cherche à recueillir les expériences, sensations et perceptions des personnages, ce à quoi j'ai fait référence auparavant comme le « sujet unifiant » du roman. Qui plus est, c'est dans ce dédoublement du récit, sur lequel je reviendrai ultérieurement, que Woolf entend nous faire approcher au plus près de la perception du « réel » :

¹⁸² « To read a piece as a poem is to assume, first of all, that it uses language in special ways and is not to be taken literally (in contrast to the putative transparency of 'scientific', or 'objective', or 'ordinary' language). These distinctions are by no means unproblematic. They have been disputed with considerable force on the grounds that all language is figurative, and that no utterance is free of intentions. For my purposes here, however, I will allow poetry its metaphorical privilege in order to highlight what many readers of *Ulysses* have found so striking: the liberties it takes with ordinary syntax and ordinary diction, its intense play with language, its metaphorical rather than narrative logic, its symbolism, its dense allusiveness. » Jennifer Levine, « Ulysses », *The Cambridge Companion to James Joyce*, p. 128.

¹⁸³ David Trotter, *op.cit.*, p. 85.

¹⁸⁴ Laurent Milesi, *James Joyce and the Difference of Language*, p. 9.

¹⁸⁵ Karen Lawrence, *The Odyssey of Style in "Ulysses"*.

I go on to suppose that the shock-receiving capacity is what makes me a writer [...] a shock is at once in my case followed by a desire to explain it [...] I make it real by putting it into words. It's only by putting it into words that I can make it whole [...] I seem to be discovering what belongs to what; making a scene come right; making a character come together. From this I reach what I might call a philosophy; at any rate, it is a constant idea of mine; that behind the cotton wool is a hidden pattern [...] we are the words; we are the music; we are the thing itself. And I see this when I have a shock.¹⁸⁶

Ceci dit, ces deux tendances ne sont pas aussi irréconciliables que l'on pourrait le croire. En portant l'attention sur le langage à la base de la construction mimétique, l'auteur réalise un mimétisme proprement phénoménologique, car le langage, qui est au fond à la fois ce qui conserve et ce qui actualise la relation de l'être au monde, en plus d'être le seul objet de perception « réel » du texte, garde la trace de l'ouverture de la chose en tant que signe à des significations multiples.¹⁸⁷

Chez Joyce comme chez Woolf, la représentation du réel, qui engendre toujours la différence du réel (sa mise à distance linguistique), laisse place à la prolifération de ses négatifs. Aussi, le « moment d'être » woolfien, qui caractérise sa conception du « réel », est-il à la fois un déplacement de la présence au monde hors du monde « extérieur » et une recreation analogique de cette présence dans un espace « intérieur », qui s'appuie sur la capacité du langage à évoquer voire à constituer un corrélatif objectif pour la perception. En ce qui concerne Joyce, le négatif procède d'un écart entre la fonction représentative du langage et sa fonction comme substance, sa matérialité. Le lieu du récit ou lieu de la parole, n'étant autre que le langage, est « tournant et insaisissable ». Pour Giovannangeli, c'est la caractéristique du « texte de jouissance » que Roland Barthes définit comme un texte intransitif :

¹⁸⁶ « A Sketch of the Past » est un essai autobiographique de Woolf, écrit en 1939. Virginia Woolf, « A Sketch of the Past », *Moments of Being: A Collection of Autobiographical Writing*, ed. Jeanne Schulkind, pp. 64-160.

¹⁸⁷ « Comme entre les choses « comparées », on suppose entre les mots et le sens, un rapport de correspondance extérieure. Il y a le sens (idéalisé, ou chose *étée*) et il y a le mot – Et comme on doit comprendre qu'il n'y a pas des choses comparées (la maison et l'habitant, le langage et l'Être), mais l'une est l'autre, qu'elles sont dans le rapport de l'être été à l'être étant, de même il faut apercevoir la parole comme signification, ouverture de l'Être ». Maurice Merleau-Ponty, *Notes de Cours, 1959-1961*, p. 126.

En jouant sur le respect de l'unité de temps et de l'unité de lieu, le récit se déroule dans le quotidien – mais presque rien ne se produit là où le récit se déroule à proprement parler. Tel est le propre du texte de jouissance: « Vous voulez qu'il arrive quelque chose et il n'arrive rien car ce qui arrive au langage n'arrive pas au discours ». Le texte de jouissance impose donc le langage à la place de l'histoire : « l'interstice de la jouissance se produit dans le volume des langages, dans l'énonciation, non dans la suite des énoncés ».¹⁸⁸

En outre, comme David Trotter l'a souligné : « the technique which supervenes on parody, in *Ulysses* and a number of other modernist novels, is a process of psychic and textual additiveness (a proliferation of virtual realities) ».¹⁸⁹

D'ailleurs, dans une telle perspective, on peut formuler l'idée que le recours systématique aux techniques de « monologue intérieur » amplifie la conscience de la contiguïté entre la position de l'être-au-monde et le fait de formuler à soi cette existence dans le monde. C'est un point sur lequel Dorrit Cohn insiste lorsqu'elle revient sur le concept de « stream-of-consciousness » dans l'écriture de Joyce et notamment sur la définition qu' Erwin Steinberg a proposé dans *The Stream of Consciousness and Beyond in Ulysses* :

Since Steinberg conceives of this technique as a 'simulation' of pre- or non-verbal psychic phenomena, he understands the words of a typical Bloomian monologue as 'symbolic printed analogues of Bloom's visceral sensations', rather than as direct quotations of Bloom's internal language. His non-verbal conception of the stream-of-consciousness, in other words, blinds him to Joyce's primary purpose in choosing the quoted-monologue technique over the other available techniques for depicting the inner life, namely to record his characters' verbal responses to their experience.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Jean Louis Giovannangeli, *Détours et retours, Joyce et Ulysses*, p. 204. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, pp. 21-23.

¹⁸⁹ David Trotter, *op. cit.*, p. 94.

¹⁹⁰ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 86.

Cette idée peut aisément être étayée par le travail d'Edward Sapir, qui voit les phonèmes comme intrinsèquement symboliques et les sons comme étant naturellement expressifs.¹⁹¹ Autrement dit, en même temps que le langage est discursif, il possède également une dimension figurale. Benoît Tadié fait à ce sujet une remarque très intéressante, dans « Joyce and Contemporary Linguistic Theories », lorsqu'il écrit que les verbes « universels » prennent leurs racines dans la corporalité : « there is no such thing as a pure copola, no such original conception ; our very word *exist* means 'to stand forth,' to show oneself through a definite act. 'Is' comes from the Aryan root *as*, to breathe. 'Be' is from *bhu*, to grow. »¹⁹² Pour le phénoménologue, le langage, avant d'être producteur de sens, signifie quelque chose pour les sens, peut être perçu en et pour lui-même. Ou plutôt, en tant qu'elle peut être un objet pour la perception, la matérialité du langage comme « signe » influe directement sur le signifié.

Stephen, qui urine face à la mer dans « Proteus », devient producteur de phonèmes et inversement l'écriture de ces phonèmes, comme un discours formulé pour soi, devient l'occasion d'un retour du langage au phénomène, c'est-à-dire à un effet matériel :

Listen: a four-worded wavespeech: seesoo, hrss, rsseeiss, ooos. Vehement breath of waters amid seasnakes, rearing horses, rocks. In cups of rocks it slops: flop, slop, slap: bounded in barrels. And, spent, its speech ceases. (*U 3* : 456)

Le mouvement des eaux donne lieu dans ce cas à une lecture doublement symbolique. A la fois allitératif et anagrammatique, phonétique et graphique, le discours des vagues évoque le son de l'eau qui s'écoule alors même qu'il suggère la métamorphose des phonèmes en figures. Les allitérations de consonnes fricatives alvéolaires sourdes et rhotiques (« hrss », « rsseeiss ») et de fricatives bilabiales sourdes (« ooos »), sont consonantiques avec les figures qu'elles évoquent (« seasnakes », « horses »), qui semblent de ce fait y prendre racine, alors même qu'elles sont suggérées visuellement par des approximations anagrammatiques (dans « seesoo, hrss » ou « hrss, rsse » on voit apparaître le mot « horse », par exemple, mais on entend également le mot « sea »).

¹⁹¹ Edward Sapir, « La Réalité psychologique des phonèmes », *Journal de psychologie normale et pathologique*, n° 3 (1933), pp. 247-265.

¹⁹² Benoît Tadié, « Joyce and Contemporary Linguistic Theories », *James Joyce and the Difference of Language*, ed. Laurent Milesi, p. 48.

Ici, la substance des mots est aussi malléable, protéiforme, que l'eau qu'elle tend à représenter, le flux et reflux de la marée déforme et reforme les mots à partir d'une substance sonore, qui constitue la matière première, commune et implicite du segment. Mais ce discours est également restrictif. Sur un plan phonétique, la production de consonnes fricatives demande une obstruction ou un resserrement du chenal respiratoire qui gêne l'écoulement de l'air. Par conséquent, ces quatre mots issus de la mer produisent une sonorité sifflante, sourde et restreinte qui, au fond, correspond davantage au faible filet d'eau que Stephen produit en soulageant sa vessie (« to make water ») qu'à l'ample mouvement des flots de la mer où il afflue. Le discours diminutif des vagues (« wavespeech ») est représentatif de la tendance de Stephen à apposer sa signature sur les choses en leur attribuant une valeur symbolique et individuelle. Mais, en ce faisant, la retranscription concrétise un lien implicite entre mimesis et symbolisme inhérent au langage. Il apparaît très clairement dans ce passage que les mots que l'on peut considérer comme « non-référentiels », c'est-à-dire qu'ils ne renvoient pas directement à un sens ou à un objet réel, sont peut-être justement plus directement référentiels car ils renvoient directement au corps. Cet aspect diminutif de la mer, c'est en l'entendant qu'on le saisit. Le discours de la mer, comme le discours du chat dans « Calypso », est tout l'inverse d'onomatopéique, car il sous-entend que la faculté perceptive qui lie le corps au langage libère les signes de la fonction qui leur est assignée. Pour Benoît Tadié, on a là ce que, depuis Saussure, l'on appelle des *hypogrammes* car les mots qui composent ces discours ont le pouvoir de générer d'autres mots et de renvoyer à d'autres signes : « they can be seen as matrices and signs of other words ».¹⁹³ En ce sens, une grande partie d'*Ulysse* peut être qualifié d'hypogrammatique. Libres de se recycler (« hrss » mais aussi « rsseeiss ») et réarrangés sans cesse, les mots, en s'affranchissant des conventions du langage, retrouvent leur « texture », leur valeur en tant qu'expérience perceptive. De plus, Stephen, en lisant les objets qui l'entourent (« Signatures of all things I am here to read »), s'expose à une lecture de son propre discours sur la dimension physique : dans ces moments, le langage transparaît comme le lieu où l'être et le monde expriment nécessairement leur contingence.

D'une autre manière, la perception subit une contamination sémiotique. Le langage n'a pas la fonction d'une médiation transparente de la chose, plutôt il complique la médiation de la chose

¹⁹³ Benoît Tadié, « Joyce and Contemporary Linguistic Theories », *James Joyce and the Difference of Language*, ed. Laurent Milesi, 2003, p. 53.

par sa propre présence en tant que figure.¹⁹⁴ Dans les mots de Beckett : « Joyce's writing is not about something ; it is that something itself ». ¹⁹⁵ C'est peut-être là que Joyce se rapproche le plus de Merleau-Ponty, dans ce que sa représentation du réel, qui repose sur des relations qui se font et se défont sans cesse, peut avoir de structurel (la première relation « réalisée » étant celle du langage et de la substance, la première représentée celle de l'être et du monde). Pour Joyce comme pour Merleau-Ponty, l'être « est du côté de la parole et non du côté de *ce dont* on parle ». ¹⁹⁶ C'est dans ce sens que les mécanismes du langage forment l'être alors même qu'ils forment son expérience du monde. De même que Rimbaud dans la *Lettre du Voyant* formule l'idée d'un langage nouveau pour la poésie, basé non pas sur le « je pense » cartésien et romantique, mais sur l'acceptation de la possibilité qu'« on me pense », Merleau-Ponty accède à l'idée d'un retour à l'être à travers sa relation au langage : non plus dans le sens de « je parle » mais dans le sens où « on me parle » :

Ce n'est pas l'homme qui parle, ou qui a le langage, c'est le langage qui parle en lui. Ceci [est] à comprendre non dans le sens de la causalité et du *Grund* intérieurs au monde et au *Seiend* ; l'opération [*logos*] ne se fait pas d'une *Eröffnung* [ouverture] d'un champ dont le sens n'est pas contenu dans l'homme comme étant, du champ du *Sein*. « Die Sprache spricht, nicht der Mensch. Der Mensch spricht nur, indem er geschicklich der Sprache entspricht » [...] Le langage est « die Herrin des Menschen » – « Der Mensch spricht erst und nur, insofern er der Sprache entspricht, indem er auf ihren Zuspruch hört » [...] ¹⁹⁷

Denis Donoghue fait état de cet argument dans un article intitulé « Is There a Case against *Ulysses*? » pour réfuter les allégations de Fredric Jameson, qui reproche à *Ulysse* de privilégier la subjectivité, et de Leo Bersani, qui y voit une idéologie ontologique conservatrice : « Eumaeus [...]

¹⁹⁴ « The fact that language necessarily employs physical signifiers which have their own complex interconnections (on a purely material level), and connections with the worlds of meaning, feeling and action, together with the fact that the meanings conveyed by an item of language always depend on its context, and that contexts are variable and inexhaustible – these facts result in an ever present possibility that an utterance, written or spoken, will convey more than could be understood in terms of a model of 'intention' or 'communication' ». Derek Attridge, « Language, Sexuality and The Remainder », *James Joyce and the Difference of Language*, pp. 132-133.

¹⁹⁵ Cité dans Thomas Docherty, « Joyce and the Anathema of Writing », *James Joyce and the Difference of Language*, p. 121. Samuel Beckett, « Dante ... Bruno. Vico.. Joyce », *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*. ed. Samuel Beckett et al, p. 14.

¹⁹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Notes de cours, 1959-1961*, p. 123.

¹⁹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Notes de cours, 1959-1961*, p. 133.

makes much of the fact that individuality need not be construed as inaugural, but as issuing from an assemblage of possibilities embodied in a language ». ¹⁹⁸ Dans ce sens, contingente à la représentation mimétique de l'expérience dans le texte, dans la manière dont le langage met en question la « réalité » déferée de cette même expérience, se réalise une potentielle expérience du texte :

The destruction of experience [...] is not total in Joyce, despite what 'linguistic' or 'discursal' criticism would encourage us to believe. Rather, the destruction of the empirical experience is the condition on which Joyce founds the possibility of the experience – our experience – of the text; and in that experiencing of the text, Joyce produces what we might properly call *the possibility of reading for the first time*. ¹⁹⁹

Joyce soumet bien souvent l'ordre rationnel et conventionnel des mots à une désorganisation qui a pour but de trouver l'ordre qui reproduira au mieux l'expérience perceptive et sensorielle du personnage en provoquant le plus d'effets pour le lecteur. Ainsi, il a pu consacrer toute une journée de travail laborieux à la composition de deux phrases :

'I have been working hard on it all day', said Joyce
'Does that mean you have written a great deal', I said.
'Two sentences', said Joyce... [...] 'I have the words already. What I am seeking is the perfect order of the words in the sentence. There is an order in every way appropriate ...'

Ces deux phrases de l'épisode « Lestrygonians », qui traduisent le désir de Bloom dans ses nuances psychologiques et sa réalité physique, les voici : « Perfume of embraces all him assailed. With hungered flesh obscurely, he mutely craved to adore » (*U* 8 : 638-640).

¹⁹⁸ Denis Donaghue, « Is there a Case against *Ulysses*? », *Joyce in Context*, eds. Vincent J. Cheng, Timothy Martin, p. 38.

¹⁹⁹ Thomas Docherty, *op. cit.*, p. 123.

Ce que ces deux phrases ont de notable, et qui est très caractéristique de la syntaxe d'*Ulysse*, c'est la destitution du sujet comme entité rationnelle de coordination de l'action et la mise en exergue de l'objet et du complément comme porteurs, ici de la sensualité, ailleurs de la dimension sensorielle. C'est cette suggestion d'une pensée émanant de la chair, une pensée du corps, qui rend ce langage du désir si puissant. Grâce à cette orchestration, « perfume of embraces », qui fonctionne comme l'attaque de la phrase, traduit de manière syntactique l'assaut du parfum sur les sens de Bloom. Katie Wales a noté à propos de la syntaxe d'*Ulysse* en général :

Even with low-key examples the effect of word-order variation is subtly disquieting. It has often been noted, for example, that the narrative voice even from the earliest episodes is marked by sentences with a (Subject – Verb –) Adjunct – Object order, rather than the more usual – Object – Adjunct order in English.²⁰⁰

Ainsi la première phrase de « Calypso » (« Mr Leopold Bloom ate with relish the inner organs of beasts and fowls » *U* 4 : 1) : « both the manner of eating, and what exactly Bloom is eating, are carefully drawn to our attention ». Wales voit dans des phrases telles que la suivante : « She poured in a teacup tea, then back in the teapot tea » (*U* 11 : 108), outre une volonté de montrer la manière dont une « barmaid » maniérée peut verser du thé, un principe général de défamiliarisation : « the mannered language mirrors a potentially mannered action of a barmaid 'with manners' » (*U* 11 : 92).²⁰¹ Il me semble qu'il est aussi intéressant de noter comment l'inversion produit le parallélisme de cette phrase et, à travers l'épiphore allitérative, son effet musical. Notons, par exemple, la manière dont le dimètre crétique (les deux pieds successifs « teacup tea » et « teapot tea »), de par sa simple mélodie, dont un autre exemple serait « La-di-dah », peut traduire le fait que la « barmaid » en versant joliment le thé, fait une démonstration destinée à ceux qui la regardent, joue en quelque sorte à faire le thé. C'est également ainsi que le langage interfère dans toutes les représentations du réel dans le texte.

Ce que Fritz Senn a appelé les « dislocations » d'*Ulysse* sont bien trop variées et nombreuses pour que je puisse ici faire justice à l'inventivité linguistique du roman. De ces

²⁰⁰ Katie Wales, *The Language of James Joyce*, 1992, p. 111.

²⁰¹ Katie Wales, *ibid.*, pp. 112-113.

quelques exemples, il découle néanmoins l'idée que l'être constitue un objet de représentation inadéquat pour le langage, car il se manifeste *en tant que* langage, il habite le langage. Dans les mots de Merleau-Ponty :

Il n'y a pas d'énoncés, de représentations de l'être, ne veut pas dire [que] l'être est indicible dans le sens d'un transcendant qui en soi serait adéquation [mais] veut dire [que] l'énoncé, la représentation sont par principe hors d'état de dire l'Être, étant des productions de l'Être, des particularisations de l'Être. L'Être habite *bewohnen* le langage, il en est le moteur, et c'est pourquoi il n'est pas atteint par [le] langage comme objet, le langage est *gewöhnlich* [dans le sens où il peut être investi ou habité].²⁰²

Au sujet de *Finnegans Wake*, Beckett a dit : « writing to be looked at and listened to » et une partie d'*Ulysse*, du moins, annonce l'écriture du *Wake*. Qui plus est, c'est en lisant Joyce que Fritz Senn a noté : « what a foreign reader [...] tends to notice much more is that words are words, the only prime reality in literature ». ²⁰³ Le projet d'*Ulysse* ne consiste pas tant à dénoncer l'inaptitude du langage à représenter le réel, qu'à énoncer un postulat selon lequel il n'y a pas de « réel », de substance, de présence, dans un texte, plus immédiatement accessible que celui des mots qui le composent (on verra que c'est peut-être là le principe selon lequel Molly se réalise). Pareillement, c'est l'idée du langage comme lieu primordial de l'être que Merleau-Ponty formule dans son œuvre.²⁰⁴ Les textes critiques les plus sensibles, ici un article de Derek Attridge, perçoivent cette distinction entre la fonction du langage comme matière du texte et la fonction du langage comme médium de la représentation du réel, non comme une nécessaire contradiction, mais plutôt comme une dialectique essentielle à sa construction :

²⁰² Maurice Merleau-Ponty, *Notes de cours, 1959-1961*, p. 130.

²⁰³ Fritz Senn, « Foreign Readings », p. 44.

²⁰⁴ « Il n'y a pas d'énoncés, de représentations de l'être, ne veut pas dire : l'être est indicible dans le sens d'un transcendant – qui en soi serait adéquation – veut dire : l'énoncé, la représentation sont par principe hors d'état de dire l'Être, étant des productions de l'Être, des particularisations de l'Être. L'Être habite *bewohnen* le langage, il en est le moteur, et c'est pourquoi il n'est pas atteint par [le] langage comme objet, le langage est *gewöhnlich* [à entendre dans le sens où le langage constitue un lieu *habitable*]. » Maurice Merleau-Ponty, *Notes de cours, 1959-1961*, p. 130.

Contrary to the assumption governing the realist tradition – that to draw attention to the language as such is to divert attention away from the reality it is attempting to represent – Joyce showed that an even stronger sense of the physically and emotionally real can be created in language that foregrounds its own materiality.²⁰⁵

On peut dire qu'avec Léopold Bloom, et avec Joyce, le roman entreprend le glissement de la représentation de l'expérience de l'être à la présentation de l'expérience du langage.

3.1.2. Le chant des sirènes : vers une expérience du langage

« Sirènes » est sans doute l'épisode le plus représentatif de la contingence de la matérialité du langage (souvent jugé « non-référentiel ») et de la corporalité dans *Ulysse*, aussi voudrais-je m'y appuyer pour analyser la manière dont la représentation dans ce roman est intimement liée à l'expérience perceptive. Qui plus est, cette expérience perceptive trouve son équivalent le plus substantiel dans les phénomènes physiques et matériels du langage qui la composent. Notons d'abord que la désintégration ou fragmentation du corps et la modulation des mots et morphèmes sont les effets les plus souvent relevés dans les analyses de cet épisode. Ces effets, on peut les lire comme une modulation synchronique de la structure formelle et « rationnelle » du corps et des mots :

The 'Sirens' episode insists that neither language (in its materiality) nor the body (in its physicality) can be seen as merely secondary and subservient to a nonmaterial, transcendent, controlling principle, whether that principle is called 'meaning' or 'the self'.²⁰⁶

²⁰⁵ Derek Attridge, *op. cit.*, p. 137.

²⁰⁶ Derek Attridge, « Joyce's Lipspeech : Syntax and the Subject in "Sirens" », Morris Beja, *Centennial Symposium*, pp. 59-65, Chicago, 1986.

Dans un article intitulé « The Silence of the Sirens », Jean-Michel Rabaté entreprend de démontrer que les figures de style de la rhétorique classique peuvent décrire les figures musicales du texte aussi bien, sinon mieux, qu'une terminologie « musicologique » qui est pour lui, en tout cas au moment où il écrit son article, employée de manière métaphorique et souvent inexacte.²⁰⁷ En montrant cela, il nous rappelle néanmoins que ces modulations « musicales » sont avant tout des effets du langage et de la transmutation des signes. De la très belle liste de figures de style employées par Joyce que dresse Rabaté, on peut retenir les suppressions (ellipses et apocopes notamment : « Bloom ate liv »), les ajouts (« prosthesis (addition of sound or syllable to a word) : « endlessnessnessness » (276) »), les effets de rythme (chiasme, apposition, asyndète : « Will ? You ? I. Want. You. To. » (285)), et les effets de son (onomatopée : « jiggedy jingle jaunty jaunty », assonance, contamination: “Essex bridge. Yes... Yessex”, écholalie: “Imperthnthn thnthnthn” (258)). En somme, Rabaté nous pousse à ne pas négliger les multiples façons dont la musicalité peut servir de prétexte pour un jeu de langage qui radicalise sa matérialité : « all this leads one to describe the style of this episode as a highly mataplastic idiom, exploiting the flexibility of signifiers for their evocative power. »²⁰⁸

« Sirens » rend évidente la présence du corps et du langage dans le texte (au sens du corps en lui-même et non assujetti à la représentation mimétique d'un personnage), deux médiums d'expression de l'être que la tradition littéraire avait en grande partie conservé implicites dans le roman. Plus que tout, c'est en corrélation que ces deux éléments se manifestent, le corps attirant l'attention sur le langage et vice versa. Dans cet épisode, Blazes Boylan s'apprête à rendre visite à Molly Bloom, au numéro 7 de la rue Eccles. Il se peut que ce soit justement parce que c'est l'épisode où l'adultère sera commis que Bloom (« greasy eyes » de « greaseabloom » 11 : 169) voit des parties du corps partout : « Miss Kennedy lipped her cup » (11 : 163), « Miss Douce [...] ruffled again her nose » (11 : 163), « sighed above her jumping rose » (11 : 181), « Miss voice of Kennedy » (237), « Miss gaze of Kennedy » (240), « teabathed lips » (266), « a bosom and a rose » (348), « red lugs and bulging apple » (253), « her satin arm, her bust » (360-361), « syrupy liquor for his lips » (365), « a woman's warmhosed thigh » (414), « fat lips » (419), « her gliding head » (421).

²⁰⁷ Jean-Michel Rabaté, « The Silence of the Sirens », *James Joyce: The Centennial Symposium*, 1986, pp. 82-88.

²⁰⁸ Jean-Michel Rabaté, « The Silence of the Sirens », *James Joyce: The Centennial Symposium*, p. 84.

Il est évident que l'épisode, qui en isolant les parties du corps met l'emphase sur leur interchangeabilité et sur la substitution sensorielle, est aussi l'un des épisodes les plus sensuels et érotisés d'*Ulysse* : « sexuality thrives on the separation of the body into independent parts, whereas a sexually repressive morality insists on the wholeness and singleness of body and mind or soul. »²⁰⁹ Celui-ci est également particulièrement ouvert au double entendre : « the *entendre* in Lydia Douce's 'wet lips' (p. 247), and her complaint after her laughing spree that 'I feel all wet' (p. 250) is clear enough. »²¹⁰ Sebastian Knowles, dans « The Substructure of "Sirens" », dresse la liste des quinze « sirènes » qui apparaissent au cours de l'épisode, dont les voix (et les corps) charment Bloom : Lydia Douce, la maîtresse de Raoul, la Vierge Marie, Venus Callipyge, « the smoking mermaid », la vendeuse de Daly's, Cléopâtre, Marion Tweedy (Molly), Martha Clifford, Milly Bloom, la domestique de Mr Wood, Mary Driscoll, la dame aux bas de soie de l'épisode « Lotus Eaters », Gerty MacDowell et la prostituée.²¹¹ Elles participent justement à constituer le corps du segment, ce chant des sirènes, dont les notes sont si souvent un objet ou une partie du corps devenu un motif sonore ou visuel.

« Sirens » révèle par contraste une autre séduction, cette fois ci grammaticale : le fonctionnement même de la langue pratique systématiquement l'ellipse du corps comme source de l'action et comme lieu de l'interaction avec le monde. Cette simple considération en dit beaucoup sur la fonction du langage comme concrétisation de l'être-au-monde, car elle montre à quel point le divorce du sujet et du corps, mais aussi d'une pensée gouvernante et d'un monde objectivé, est profondément ancré dans la manière dont on se positionne dans le monde, à travers la pratique de la langue. Derek Attridge a écrit que la langue anglaise (comme la plupart des langues occidentales, me semble-t-il) accorde très peu d'indépendance aux organes du corps, comme par exemple, dans les phrases « James wears a ring » ou « He turns the page » :

[...] it is only from the verb and its object that we deduce the role of finger or hand, since they make no appearance in the sentence ; and if it becomes necessary to stipulate the organs involved, we do so by suggesting that they are

²⁰⁹ Derek Attridge, *Peculiar Language: Literature as Difference from the Renaissance to James Joyce*, London, 1988, p. 167.

²¹⁰ Michael Stanier, « "Penelope" and "Sirens" in *Ulysses* », *Ulysses, Contemporary Critical Essays*, ed. Rainer Emig, p. 101.

²¹¹ Sebastian Knowles, « The Substructure of "Sirens": Molly as *Nexus Omnia Ligans* », *JJQ*, 23:4, 1986, pp. 447-463.

places where, or accessories by means of which, the controlling individual performs the activities in question: *James wears a ring through his nose* [...] We seldom stop to question that easy transition from subject to verb, to consider what a totalizing and naturalizing gesture it is to constitute in language a complete, homogeneous, individual subject [...], a single, coherent, separable activity [...] and a relation between them of pure transitivity.²¹²

Dans une perspective phénoménologique, j'irai plus loin, pour dire qu'en articulant langue et langage, Joyce explicite un lien entre intention (ou conscience) et corporalité, mais aussi entre substance et langage, parole et pensée, qui est habituellement passé sous silence.

Langage et corps suivent ici un parcours parallèle, car si les parties du corps paraissent interchangeables, ceci est également vrai des syntagmes. La logique qui permettrait une lecture de « Sirens », lecture du corps et lecture du texte, est invalidée pour laisser place au motif perceptif. Ainsi, la répétition, dans la section suivante, par exemple, influe davantage sur l'effet (ou les sens) que sur le sens :

Miss Kennedy sauntered sadly from bright light, twining a loose hair behind an ear. Sauntering sadly, gold no more, she twisted twined a hair. Sadly she twined in sauntering gold hair behind a curving ear. (*U* 11: 258)

Pour André Topia, Il résulte de cette dissémination des corps, la prolifération des emblèmes. « Mrs Douce's wet lips » (*U* 257), « Lenehan's lips » (264), « lips laughing » (275) opèrent comme des réductions emblématiques de soi, et des réductions qui attirent l'attention sur les sens, la sensation, voire la sensualité : « the characters seem to be emblematically reduced to that part of themselves which utters the sounds. The body seems to take over the whole activity and to have a speech of its own. »²¹³ L'isolement des parties du corps affecte l'intégrité de la phrase et amène nécessairement à la réduction des gloses habituels des actes du corps (l'alchimie des phrases précipite la matérialité pour faire apparaître, à la surface de celles-ci, les parties du corps) et à un brassage sémiotique.

²¹² Derek Attridge, « Joyce's Lipspeech: Syntax and the Subject in "Sirens" », *James Joyce: The Centennial Symposium*, p. 59.

²¹³ André Topia, « "Sirens": The Emblematic Vibration », *James Joyce: The Centennial Symposium*, 1986, p. 76.

Au discours, se substituent des motifs visuels et sonores. Le bronze et l'or sont les motifs de rappel des deux « barmaids » lustrées, Miss Kennedy et Miss Douce (« bronze by gold, miss Douce's head by miss Kennedy's head » 11 : 64-65). Parfois ces teintes ont la fonction d'épithètes, le plus souvent, elles sont substantives : « who ? where ? gold asked more eagerly » (71). Le nom de Bloom, soumis à des variations de tonalité, devient, quant à lui, un motif musical, dont l'ouverture de la voyelle en trois temps (« Blew. Blue Bloom » 6) constitue un exemple parmi tant d'autres : « Bloowho » (86), « Bloom » (101), « Bloowhose » (149), « greaseabloom » (180), « Bloom. Old Bloom. Blue bloom » (230), « Bloohimwhom » (309), « Bloo smi qui go. Ternoon » (309-310), « Bloom by ryebloom » (390), « Seabloom » (1284) « Bloom sighed on the bluehued flower ». Bloom, dont le nom est apparenté graphiquement et phonétiquement à « blue », point comme une note mélancolique au milieu des rires perlés (ou cuivrés) de « bronze » et de « gold » :

— Look at the fellow in the tall silk [...]

She laughed:

— O wept! Aren't men frightful idiots?

With sadness.

Miss Kennedy sauntered *sadly* from bright light [...] (U 11 : 70-81)

La tristesse qui semble être survenue sans source à qui l'attribuer et qui imbue la description de Miss Kennedy qui s'ensuit peut difficilement être attribuée à celle-ci qui pleure de rire à la ligne précédente (« O wept ! »). L'apparition de Bloom est représentative de la subtilité avec laquelle, dans « Sirens », l'atmosphère s'imbibe doucement d'une sensation, qui communique avec un réseau sensoriel, pour faire de Bloom le contre-sujet de la fugue.²¹⁴ Ici, les segments « with sadness » et « a man », qui encadrent la description de Miss Kennedy qui s'en imprègne,

²¹⁴ « The method is fugal, says Joyce, and the structure that of a fugue, a musical form that is doubly suitable; for Dublin is on a Bach and the word fugue means "flight." In a fugue the subject or basic melody is announced by one "voice" or part. Entering one by one, other voices state a counter-subject or imitate and modulate the subject. The relationship among these parts – neither harmonious nor inharmonious – is contrapuntal. To follow Joyce's verbal imitation requires considerable knowledge of music; but even without such knowledge I hazard a guess that Joyce employs five voices. The subject, which, reduced to fundamentals, seems to involve flight and pursuit, is stated in the "bronze by gold" of the barmaids. "Bloowho" or "Greaseabloom" is the second voice, stating the counter-subject. "Jingle jaunty" is the third voice and "Tap. Tap," the fourth. "Rrr," modulating into "Prrrpfrrppfff," completes the fugue. » William York Tindall, *A Reader's Guide to James Joyce*, 1959, p. 185.

apparaissent tous deux comme des rejets qui sont en interrelation avec un troisième « rejet » qui leur succède : « Bloom » (102).

Derrière ces motifs sensoriels, il y a, malgré tout, une référence à quelque chose de proprement narratif qui se trame. Les cinq motifs de la fugue (« bronze by gold », « Bloowho », « jingle jaunty », « tap » et « Rrr ») que Tindall a énumérés dans son guide à la lecture d'*Ulysse*, composent une trame musicale qui se fait la réplique de ce que Bloom fuit : notamment toute allusion à la liaison de Boylan et de Molly qui sera parallèlement et implicitement consommée. Dès l'ouverture, « bronze » précède « gold » et le premier motif musical qui suit l'ouverture est celui de l'acier qui résonne (« ringing steel »). Cette sonorité apparaît souvent en relation avec Miss Douce et Miss Kennedy : « Yes, bronze from anear, by gold from afar, heard steel from anear, hoofs ring from afar, and heard steelhoofs ringhoof ringsteel. » Il y a d'abord là une consonance de métaux, sinon de cuivres (acier, bronze et or), qui est bien visible dans la manière dont le rire de Miss Kennedy et de Miss douce claironne et rappelle en ce faisant la résonnance de l'acier (« hoofs ring », « steel hoofs ringhoof ringsteel ») : « shrill, with deep laughter, after bronze in gold, they urged each each to peal after peal, *ringing* in changes », mais aussi le bruit de la pièce que Boylan fait sonner sur le comptoir du bar (« change(s) »).

Laissons-là ces observations, le temps de considérer un autre motif qui lie cette fois-ci Bronze à Bloom. « Bloom » paraît dans le texte conjointement à la fleur qui orne la poitrine de Miss Douce : « on her flower frowning ». Alors même que Miss Douce semble être transportée de rire à l'idée que l'on puisse être marié à Bloom (on admettra que c'est sans doute Bloom qui s'imagine qu'on se moque de lui), l'insistance sur Bloom (« married to Bloom, to greaseaseabloom »), renvoie à la rose éclose qui rebondit sur sa poitrine (« sighed above her jumping rose »). Plus loin, ces deux motifs auditifs (le bronze et l'acier) et visuels (le bronze et la rose) sont fusionnés dans le mot de Lenahan qui désigne Miss Douce : « rose of Castile » (rows of cast steel). La rose se décline en toutes sortes d'allusions florales dont les plus importantes sont certainement celles qui la lient à Blazes Boylan (« Bronzedouce, communing with her rose that sank and rose, sought Blazes Boylan's flower and eyes »), à Martha et son langage fleuri (« Flower to console me and a pin cuts lo. Means something, language of flow »), à Bloom et à Molly : « Gibraltar as a girl where I was a Flower of the mountain yes when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes » (*U* 18). Ainsi, au fur et à mesure, devient-il clair que l'image de la rose et le rire claironnant de Miss Douce renvoient à Molly, une autre rose

de Castille : « O saints above ! » soupire Miss Douce « above her jumping rose. I wish I hadn't laughed so much. I feel all wet » et Bloom se souvient : « Molly did laugh when he went out. Threw herself back across the bed, screaming, kicking. With all his belongings on show. O, saints above, I'm drenched! ». Le troisième motif, le « jingle », fait de la même manière que « Bloom » une percée progressive dans le texte. Ainsi il apparaît d'abord seul et sans lien (« jingle »), quoique peu de temps avant l'apparition de « Mr Boylan » dans le texte, puis il se complexifie voire se personnifie (« jingle jaunty jingle ») avant d'être explicitement associé à l'amant de Molly : « with patience Lenahan waited for Boylan with impatience, for jingle jaunty blazes boy ».

Ces motifs sont loin d'être arbitraires. La manière dont le « jingle », que l'on peut aussi attribuer au son que produisent les roues de la voiture de Boylan qui se rend avec impatience chez Molly Bloom, se faufile dans le texte, en sollicitant sans cesse l'ouïe, donne une très nette impression de la manière dont Bloom est poursuivi par ce bruit, qui ne cesse pas lorsque Boylan quitte l'Ormond et qu'il essaie d'occulter en écoutant les vocalises et les musiciens (« Wish they'd sing more. Keep my mind off »). Le soulagement qu'éprouve Bloom lorsqu'il croit que ce son s'est évanoui le confirme : « Bloom heard a jing, a little sound. He's off. *Light sob of breath Bloom sighed on the silent bluehued flowers.* Jingling. He's gone. Jingle. Hear ». La résignation de Bloom est audible lorsque la phrase qui le contient s'efface ainsi, dans un soupir silencieux (notons la multiplication de phonèmes sourds (« s », « th ») et l'allitération en « s »), entre les multiples allusions bruyantes à Boylan (« jing », « jingling », « jingle ») qui l'encerclent. Mais le motif revient, précisément lorsqu'il est question de Molly : « Ay, ay, Mr Dedalus nodded. Mrs Marion Bloom has left off clothes of all descriptions » dit Mr Dedalus et la narration de suppléer à ce commentaire, un autre commentaire plus visuel et sonore, réunissant le tintement de Boylan et le rebondissement de la rose : « Jingle haunted down the quays. Blazes sprawled on bounding tyres ».

« Sirens » élabore un immense réseau associatif dont la logique (ou la musique) est bien plus sensorielle que rationnelle. Ainsi, le « jaunty jingle » de Boylan, c'est également le « jingle » des ressorts du lit de Molly, dont on peut suivre la trace auditive (l'indice, dirait-on) depuis « Calypso » (« she set the brasses jingling as she raised herself briskly, an elbow on the pillow ») jusque dans « Penelope » (« O I love jaunting in a train or a car with lovely soft cushions »), et qui est ici cerné par la proximité d'autres allusions à l'entrée en scène de Bloom et de Molly : le « kidney » que Bloom va acheter pour son petit-déjeuner, « met him pike hoses » (mot que Molly ne comprend pas et que Bloom s'efforce de lui expliquer), l'odeur du rognon brûlé (« smell of

burn ») et le nom doublement évocateur de l'auteur de l'un des livres érotiques que Molly lisait (« Paul de Kock ») pouvant renvoyer au « knock » ou « tap » de Boylan qui frappe à la porte, à la suffisance du « jaunty » Boylan (« cock[y] »), ou à ses prouesses sexuelles imminentes (« cock »).

Alors que Lydia Douce présente un coquillage à George Lidwell, pour qu'il écoute les sons de la mer simulés dans le réceptacle creux, un autre son vient combler le vide. C'est le quatrième motif : « To hear » somment les mots, alors que Miss Douce tient le coquillage contre son oreille ; « Tap » semble-t-il répondre. L'oreille, autre cavité, demande à accueillir le son. Il y a autant de références aux espaces vides dans « Sirens » que de bruits qui y résonnent. Bloom se demande pourquoi les sirènes dissimulent leurs oreilles derrière leurs cheveux et pourquoi les femmes turques dissimulent leur bouche derrière un voile : « why do they hide their ears with seaweed hair ? And Turks their mouth, why ? [...] Find the way in. A cave. » Il se représente la femme, Molly la première, comme un ensemble de cavités : « Gap in their voices too Fill me. I'm warm, dark, open », pareilles au pot de chambre qui recueille avec un tintement musical la « pluie » de Molly, des vaisseaux creux (« Empty vessels make most noise », « Body of white woman, a flute alive. Blow gentle. Loud. Three holes all women »), des pages blanches qui attendent l'encre (« Blank face. Virgin should say: or fingered only. Write something on it: page »). Cette dernière comparaison est significative. Bloom a autant de mal à remplir la page blanche qu'à remplir ses devoirs conjugaux envers Molly : l'écriture et l'acte sexuel sont les deux domaines d'impuissance de Bloom et ce fait donne toute son ampleur à la difficulté qu'éprouve Bloom à écrire une lettre à Martha alors qu'il sait que Boylan va rejoindre Molly. Le « tap » insistant, qui à l'instar des modulations de Bloom et du « jingle » de Boylan va investir le texte, est un bruit qui comble un espace creux, mais avant tout un bruit qui évoque aux oreilles de Bloom le bruit de Boylan qui frappe à la porte de Molly et le bruit de Boylan qui comble Molly : « with a cock with a carra. Tap. Tap. Tap ». Cette allusion n'est nulle part plus explicite qu'à l'apogée ironique de « love's old sweet song », un chant que Bloom ne chante plus pour Molly depuis plus de dix ans :

Words ? Music ? No : it's what's behind [...] Bloom. Flood of warm jimjam
lickitup secretness flowed to flow in music out, in desire, dark to lick flow,
invading. Tipping her tepping her tapping her topping her. Tup. Pores to dilate
dilating. Tup. The joy the feel the warm the. Tup. To pour o'er sluices pouring

gushes. Flood, gush, flow, joygush, tupthrop. Now ! Language of love. (U 11 :
703-709)

Phonétiquement, « tap » prend toute sa signification, avant même que l'on ait pu identifier sa source rationnelle (c'est, en fait, le bruit que produit la canne d'un jeune aveugle qui s'approche de l'Ormond). Cette façon de faire précéder la valeur phonétique et symbolique d'un mot à son identification par la narration est un moyen de plus par le biais duquel le texte joycien fait recours à une intelligence perceptive et requiert une lecture active.

Le dernier motif, l'ultime signature de Bloom, est sûrement celui qui a été le plus commenté. Bloom, dont on ne parle que des yeux et des mains, au contraire du bruyant Boylan, a bien du mal à produire des sons : « Bloom sang dumb » (356), l'élastique sur lequel il joue, comme d'un instrument, se rompt (« He drew and plucked. It buzzed, it twanged [...] Twang. It snapped »), il dissimule la lettre qu'il écrit à Martha, une entreprise illicite au cours de laquelle de nombreux syllabes sont passées sous silence : « naught », « answ », « pres enclos », « lett and flow », « imposs », et en guise d'épithaphe final, il expulse du vent. Le chant de Bloom, c'est ultimement un langage du corps, une parole sans voix, un écrit sans mots, une libération et sûrement une forme d'impuissance. Comme il cache la lettre qu'il écrit sous couvert d'un journal, il dissimule le bruit de ses flatulences en attendant le passage opportun d'un tram. Si l'épithaphe de Bloom est sans voix et sans destinataire, il n'est pas pour autant silencieux. En faisant taire la voix dans un geste final, c'est à travers ce bruit, que personne hormis le lecteur n'entend, que Bloom remet en question l'assujettissement du langage à un sens verbal.

Tout est séduction dans le chant des sirènes, dans le sens où tout éconduit. La principale séduction ne fait pas tant référence à Molly qui séduit Boylan qu'à la mélodie des mots qui, en faisant figurer partout des corps qui ne sont pas ceux des deux amants, mais qui se substituent néanmoins à eux, séduit Bloom (qui, ceci dit, se laisse aussi séduire) en le détournant de ce qui se passe dans son foyer alors même qu'il y pense. Cependant, les détours de Bloom le ramènent toujours chez lui, aussi la séduction de « Sirens » est-elle un leurre du texte qui dissimule un retour vers Molly, le flux où s'écoule le « language of love ». Selon Michael Stanier, cette désintégration du corps menace l'unité du sujet :

The reader's 'untroubled belief in the human subject as unitary, unconstrained, and capable of originating action from a single centre of consciousness' is challenged as we see bodily organs, predominantly lips but also various other parts, seductively strut their stuff in the bar.²¹⁵

Il n'y a sans doute pas de principe dominant du « sens » ou du « sujet » dans *Ulysse*, mais il y a un principe de la matérialité, de la substance, qui nous mène du corps (au sens large) au langage. Après tout, à travers les indications du schéma Linati, en attribuant un organe du corps à chaque épisode (ou presque), Joyce joue à faire passer *Ulysse* pour un corps composé de mots, et joue à lui faire supposer, implicitement, que la représentation mimétique du corps constituerait la visée ultime, quoiqu'irréalisable, du langage.

Pour citer Gérard Genette, « mimesis in words can only be mimesis of words ». Le développement de l'oeuvre de Merleau-Ponty retrouve des échos dans *Ulysse* et *Mrs Dalloway*, à travers l'articulation de la représentation du réel avec l'expression de l'être. Le paradoxe dans la représentation du réel, c'est celui de viser à recréer une présence absente. Cette contradiction devient d'autant plus apparente si l'on considère le réel du point de vue d'une ontologie de la chair. Dans le texte, être équivaut nécessairement à être exprimé. Là où Joyce diffère, c'est dans le glissement de la question d'une représentation de l'être-au-monde exprimée par le langage à celle de la présence du langage et de ses interférences dans cette représentation. Ce que Merleau-Ponty souligne avec son idée d'une ontologie de la chair, c'est que l'expression est intrinsèque au corps comme au langage, qui sont tous deux à la fois un médium d'expression lisible et constitutifs de la matière même du réel. Pour Merleau-Ponty, le corps est langage, non pas dans le sens des formules que l'on emploie tous les jours, qui pratiquent une forme de différence du dire, assujetti au disant qui le précède et l'englobe, mais dans le sens de cette mise en relation originaire et organique de l'être et du monde qui fonde des significations à la source d'une tradition du dire. Ainsi,

²¹⁵ Michael Stanier, « 'Penelope' and 'Sirens' in *Ulysses* », *Ulysses, Contemporary Critical Essays*, New York, 2004, p. 101. Cité: Derek Attridge, *Peculiar Language: Literature as Difference from the Renaissance to James Joyce*, London, 1988, p. 161.

l'expérience dans le texte est-elle indissociable de l'expérience du texte, ce que j'ai démontré dans mon analyse de « Sirens », avant tout.

3.2. Vers une matérialisation de l'intériorité dans *Mrs Dalloway*

3.2.1. *Analogies et figures de mots dans Mrs Dalloway : la construction de l'objet corrélatif*

Figure. Le mot tombe bien puisque ses valeurs d'usage concernent tout autant le visuel (cela commence par les visages aperçus, les « figures » de nos proches) que le textuel (cela commence pa[r] les tropes déchiffrés, les « figures » du langage).²¹⁶

Dans *Ulysse*, on a souvent (pour ne pas dire toujours) l'impression que quelque chose de primordial pour la lecture se produit sur la surface de la page, au niveau de la forme et de la disposition des mots qui la composent. *Ulysse* est très certainement une œuvre qui gagne à être lue à voix haute, une œuvre avec une texture « orale », productrice de sons. Mais cette texture demande de la même manière à être vue. En effet, le chat de Molly, commande l'attention avec son : « Mrkrгнаo ! » et à la vue de son langage et de la diversité de son vocabulaire (le chat de Molly ne dit jamais deux fois la même chose) il nous est possible de reconnaître une approximation plus juste du parler d'un chat que ne l'admet l'onomatopée que l'on emploie plus généralement (« miaow »). Mais, à moins d'être un fin imitateur, ceci ne veut pas dire que ce son, on puisse le produire. Il est probable que bien des voix s'étranglent sur les répliques du « pussens ». Car *Ulysse* déborde les limites de l'énonciation (la référence « réelle » est la voix du chat, non la voix humaine, nombre d'humains, on le sait bien, peuvent très aisément prononcer « miaow », c'est d'ailleurs là la question), la confrontation entre le lecteur et le texte, en d'autres mots l'expérience du texte, est indispensable à sa représentation du réel. Ainsi le texte d'*Ulysse*, en même temps qu'il nous renvoie à des référents « réels » renvoie à la réalité de sa « texture » linguistique, de sa propre substance.

Mrs Dalloway opère d'une toute autre manière. Ce qui est important au plus haut point se produit sous le récit, où le matériel référencie une absence, si bien qu'on a l'impression que deux dimensions d'une même journée se déroulent parallèlement, ou que derrière les « faits réels » (Clarissa qui achète ses fleurs, le suicide de Septimus, le retour de Peter, la visite chez le psychiatre, le déjeuner chez Lady Bruton...), il y a une réalité de l'irreprésentable, bien plus riche, sensuelle, vaste et éternelle que celle qui est réellement définie. On peut voir cela, avec Daniel Ferrer, comme une attaque visant les fondements de la représentation : « The very choice of image (a 'tunnelling process') shows that Virginia Woolf is not engaged in a work of consolidation but,

²¹⁶ Georges Didi-Hubermann, Préface à Karine Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux*, p. 8.

on the contrary, one of undermining the basis of representation. »²¹⁷ On peut également y voir la déstabilisation d'une représentation fondée sur le discours et la tentative de combler la brèche de la médiation narrative du réel par le recours à une représentation figurale qu'on voudrait plus « immédiate », plus intuitive que rationnelle. Cette réalité, bien que très difficile à cerner, n'est pourtant pas abstraite, et je voudrais dans un premier temps analyser brièvement la manière dont *Mrs Dalloway* suggère cette absence au cœur du réel, le moment d'être, précisément au travers d'un recours à des analogies qui renvoient à des références matérielles.

La première remarque que l'on peut formuler au sujet de cette représentation du réel, c'est qu'elle se veut très clairement une approximation du réel. Dans *Mrs Dalloway*, l'objet de la représentation, le moment d'être, n'est jamais vraiment, il est toujours « comme », « semblable à », « tel que ». Ainsi : « what a morning – fresh *as if* issued to children on a beach » (1), « *like* the flap of a wave » (1), « *like* an arrow sticking in her heart » (7), « *like* a knife » (7), « *like* a mist » (8), « *like* frilled linen clean from a laundry » (11), « a curious pattern *like* a tree » (13), « *like* plumes on horses' heads » (19), « *like* a nun who has left the world » (24), etc... Comme on le voit, la référence à la comparaison ou à l'analogie est systématique. Cette idée est significative, car il en découle l'idée que si la représentation de l'être est souvent intuitive dans *Mrs Dalloway*, ce n'est pas dû simplement à une imprécision ou à une abstraction du langage employé. Le langage, comme on le voit à travers ces exemples, renvoie à un référent matériel qui est parfois extrêmement précis. C'est plutôt que l'être tient la place de l'autre extrémité obscure de la comparaison, qui est toujours suggérée par elle, mais qui, à cause des comparaisons et analogies (veut-on nous faire croire), car elles sont *en son lieu*, n'est jamais explicitée. Ainsi se crée un cycle de l'irreprésentable, car inversement, la comparaison souligne le fait que les référents « réels » ne le sont pas, ou du moins, ne sont pas considérés comme « présents » au moment de l'énonciation, ne figurent qu'*en lieu* de l'absence de représentation. Ceci, le langage ne le cache pas, il le souligne.

Il est possible de voir dans ce recours incessant à l'analogie la mise en place d'un corrélatif objectif de l'expérience. Le « corrélatif objectif » est à la fois un concept et une méthode concrète que T.S. Eliot a définie dans *The Sacred Wood* :

²¹⁷ Daniel Ferrer, *Virginia Woolf and the Madness of Language*, trans. Geoffrey Bennington et Rachel Bowlby, 1990, p. 3.

The only way of expressing emotions in a form of art is by finding an 'objective correlative'; a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.²¹⁸

Chez Woolf, ce corrélatif est lui-même fondé sur l'expérience commune que permet la perception et condensé dans une phrase qui à travers la répétition acquiert une valeur de formule. Comme on le voit ici, cette formule peut être employée à des fins diverses, pour exprimer un sentiment voisin, quoique bien distinct: ici le chagrin qu'éprouvent Clarissa et Doris Kilman, la première après avoir mis fin à sa relation avec Peter et la seconde car elle a été renvoyée de l'école pendant la guerre : « she had borne about her for years like an arrow sticking in her heart the grief » (7), « all her soul rusted with that grievance sticking in it » (10). Ici, la comparaison fait également ressortir ce qui est la qualité principale de ce sentiment : une déception commune. L'emploi de formules témoigne d'une chose : on ne peut approcher de l'expérience du réel dans ce texte, qu'à travers une expérience analogue qui tend à provoquer une sensation ou une impression similaire à celle que peut connaître le personnage. Par ailleurs, ces analogies sont rarement simples. Souvent, elles contiennent un élément naturel ou un objet environné de toute une situation ; un lieu et une action se créent autour de l'objet. C'est, par exemple, le cas de ce premier repérage temporel qui effectue, en réalité, un déplacement spatial : « what a morning – fresh as if issued to children on a beach » (MD 1).

On comprendra peut-être mieux ce que je veux dire par là si l'on considère combien de ces analogies s'appuient d'une manière très rilkéenne sur une dialectique de « figure » et de « fond ». Dans *Rilke, la pensée des yeux*, Karine Winkelvoss donne la définition suivante de cette « figure » : « [...] la « figure », qu'elle soit picturale, plastique ou poétique, est cette apparition momentanée qui, loin de construire un univers abstrait et immatériel (celui du pur signifiant désincarné), fait apparaître en même temps cette « matière » dont elle est faite. »²¹⁹ Pour Rilke, cette « figure » s'accompagne d'un espace du figurable et c'est là ce que je trouve de plus particulier dans la manière dont Woolf emploie l'analogie « figurale » : ce sont des corrélatifs qui projettent des espaces. C'est dans le sens où il *a lieu* tout en étant absent (cette plage ne fait pas réellement partie

²¹⁸ T.S. Eliot, « Hamlet and his Problems », *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. Frank Kermode, p. 48.

²¹⁹ Karine Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux*, p. 165.

du paysage londonien) que le moment d'être, dans *Mrs Dalloway*, est un événement qui fait naître la forme dans l'informe. Dans son essai de 1902 sur Rodin, Rilke décrit cette caractéristique figurale des statuettes antiques du Louvre, et c'est celle que je veux déceler dans le « fond » de *Mrs Dalloway* :

Il y avait là de petites figures, en particulier d'animaux, qui se mouvaient, s'étiraient ou se rétractaient, et lorsqu'un oiseau était posé, l'on savait tout de même que c'était un oiseau, il en émanait un ciel qui demeurait autour de lui, un vaste espace était replié sur chacune de ses plumes, et l'on pouvait le déployer dans toute son ampleur.²²⁰

Il en est ainsi, lorsque Clarissa rentre chez elle : « she felt like a nun who has left the world and feels fold round her the familiar veils and the response to old devotions » (25). Ou encore: « taking Mrs Dalloway's parasol [Lucy] handled it like a sacred weapon which a goddess, having acquitted herself honourably in the field of battle, sheds, and placed it in the umbrella stand » (25).

Très souvent, il se produit un renversement singulier et l'analogie prend une proportion bien plus grande que le récit des faits quotidiens ou la narration d'une sensation, d'une émotion ou d'un sentiment. C'est le cas dans le passage suivant où Clarissa, déesse vaincue sur le champ de bataille, regagne sa tour d'ivoire. La narration des « faits » est très succincte, voire dépouillée : « she put the pad on the hall table. She began to go slowly upstairs, with her hand on the banisters ». Considérons un instant la densité de l'analogie qui lui succède :

[...] as if she had left a party, where now this friend now that had flashed back her face, her voice; had shut the door and gone out and stood alone, a single figure against the appalling night, or rather, to be accurate, against the stare of this matter-of-fact June morning; soft with the glow of rose petals for some, she knew, *and felt it*, as she paused by the open staircase window which let in blinds flapping, dogs barking, let in, she thought, feeling herself suddenly shriveled, aged, breastless, the grinding, blowing, flowering of the day, out of doors, out of the window, out of her body and brain which now failed [...] (MD 26)

²²⁰ Rainer Maria Rilke, *Œuvres en prose, Récits et essais*, trad. B. Lortholary, ed. C. David, vol. V, pp. 143-144.

Celle-ci est plutôt difficile à délimiter. On pourrait dire que ce retour à la conscience du corps (« and felt it ») marque le point où l'analogie propre s'arrête et retrouve une réalité sensorielle dont Clarissa est consciente. Arrivée à la fenêtre (« as she paused by the open staircase window »), l'analogie va se fermer en s'ouvrant sur ce que Clarissa ressent dans le moment présent comme étant la charge émotionnelle équivalente à cette figure qui affronte seule la nuit, c'est-à-dire « shriveled, aged, breastless [...] ». Mais ce qui fonctionne comme un retour au présent (« this matter-of-fact June morning »), participe à suspendre et à développer l'instant, qui est encore une fois mis entre parenthèses, en faisant progresser le récit non de manière consécutive (un événement en amenant à un autre) mais de manière cumulative (un événement étant simultanément à un autre). Le fond, ou l'« arrière-plan », se crée par le biais de cet entrelacement d'une sensation qui a lieu au moment présent mais qui n'est pas définie (« she felt it ») et de l'analogie qui la réitère de manière spatialement définie (« as if she had left a party »).

La dimension analogue fonctionne comme un réseau d'« images » qui peuvent être qualifiées de complexes car dans un premier temps, elles sont en mouvement, dans le sens où elles présentent une situation voire une action en cours (« children on a beach », « to stimulate what lay slumbrous, clumsy, and shy on the mind's sandy floor, to break surface, as a child suddenly stretches its arms » 116), puis, elles ne sont pas figées, pas instantanées, dans le sens où elles évoluent à la fois avec le récit et en-dessous de ce dernier. Notons la fréquence avec laquelle une même figure peut être interrompue, reprise et redéployée, parfois pour développer des personnages aux points de vue entièrement opposés mais qui sont néanmoins unis par une parenté de l'être et du monde : cette sensation de Clarissa, qui voit son être étalé et étiré à la limite de sa substance par son attachement aux êtres qui forment son existence, ce qu'exprime l'analogie de la brume, n'est pas propre qu'à celle-ci (« being laid out like a mist between the people she knew best, who lifted her on their branches as she had seen the trees lift the mist, but it spread ever so far, her life, herself »). On la retrouve chez Septimus (« scientifically speaking, the flesh was melted off the world. His body was macerated until only the nerve fibres were left. It was spread like a veil upon a rock » p. 58), Lady Bruton (« and they went further and further from her, being attached to her by a thin thread [...] which would stretch and stretch, get thinner and thinner as they walked across London » 95), et Doris Kilman (« Miss Kilman felt, the very entrails in her body, stretching them as [Elizabeth] crossed the room » 112).

Ces quelques exemples ne font pas justice à la complexité du réseau d'associations analogiques qui s'élabore et se densifie au fur de la progression du récit pour former un véritable palimpseste qui cumule les traces de la perception sous toutes ses formes. Il y a des phrases qui établissent des situations similaires ou identiques de manière récurrente, si bien qu'à force elles perdent leur valeur de discours et acquièrent une valeur évocatrice. C'est le cas des multiples images qui font allusion à Clarissa et Septimus, échoués sur un rivage. Comme on le voit ici, il ne s'agit pas simplement d'une répétition; au fil du texte, la figure se concrétise, se nuance, prend forme : « fresh as if issued to children on a beach », « like the flap of a wave ; the kiss of a wave », « being out, out, far out to sea and alone » (7), « but he himself remained high on his rock, like a drowned sailor on a rock. I leant over the edge of the boat and fell down, he thought. I went under the sea » (58), « this last relic strying on the edge of the world [...] who lay, like a drowned sailor, on the shore of the world » (79). Ces images évoquant le rivage, dans la manière dont elles sont filées pour moduler un sentiment de solitude, prennent une ampleur qui dépasse la simple métaphore ; elles décrivent un cercle qui circonscrit un lieu commun où Septimus et Clarissa se retrouvent, à leur insu, « en-deçà » de ce qui a lieu au cours de la journée, au niveau même des impressions provoquées par les événements et évoquées par le langage.

Le lieu de rencontre de Clarissa et de Septimus se forme dans le langage même, lorsque la phrase devient une figure qui rappelle à chacune de ses occurrences le premier lieu où elle a été formulée. Ainsi, les mots, en formant des complexes reconnaissables à l'ouïe et à la vue, creusent des tunnels à travers les pages, comme dans ce passage, où cette sensation qu'éprouve Septimus, d'être échoué aux rivages du monde, vient répondre par un chiasme (le retour à la citation de *Cymbeline* qui l'a générée) à celle qu'éprouve Clarissa d'être interrompue par l'arrivée de Peter :

The sound of water was in the room, and through the waves came the voices of birds singing. Every power poured its treasures on his head, and his hand lay there on the back of the sofa, as he had seen his hand lie when he was bathing, floating, on the top of the waves, while far away on shore he heard dogs barking and barking far away. Fear no more, says the heart in the body; fear no more.
(Septimus) *MD* 118)

So on a summer's day waves collect, overbalance, and fall; collect and fall [...] Fear no more, says the heart. Fear no more, says the heart, committing its burden to some sea, which sighs collectively for all sorrows, and renews, begins, collects, lets fall. And the body alone listens to the passing bee; the wave breaking, the dog barking, far away barking and barking. ((Clarissa) MD 34)

C'est ainsi que l'analogie porte à la surface des mots une impression latente, sorte de pensée du corps, qui échappe à la conscience du personnage et, construisant de la sorte une conscience du langage dont les rapprochements explicites sont destinés au lecteur, matérialise l'intériorité.

3.2.2. « L'élan dans les mots vers plus que les mots » : du sens aux sens

Mrs Dalloway a beau être un roman représentatif de l'intériorité, dans ce roman, les phases de l'esprit s'égrènent au rythme des phrases qui les construisent. A bien des égards, Woolf n'a pas été aussi loin dans ses innovations linguistiques que Joyce : une étude des plus sommaires de cette différence pourrait poser simplement la question des échelles sur lesquelles les deux auteurs opèrent. On pourrait dire que la plus petite unité d'énonciation à laquelle Woolf s'attaque est celle de la phrase alors qu'avec Joyce, même la lettre est susceptible de s'égarer, de transmuter. Mais, ayant écrit ceci, je dois concéder que j'ai fait erreur ; la plus petite unité qui s'égare, c'est évidemment l'illustre apostrophe de *Finnegans Wake*.²²¹ Dans « A Room of One's Own », Woolf fait clairement le rapprochement entre la forme de la phrase, son auteur, et ce que celle-ci se

²²¹ Ceci n'est pas pour dire qu'il n'y a pas de jeu sur la ponctuation dans *Mrs Dalloway*. Au contraire, la manière dont Woolf ponctue ses phrases (points-virgules, virgules et tirets) a un impact immédiat sur le rythme et Woolf s'en sert consciemment et à profusion. Ceci plutôt pour dire qu'il n'y a pas transmutation des signes à cette échelle chez Woolf, comme cela est possible chez Joyce, où le glissement de l'apostrophe impacte la morphologie et le sens d'un mot, où l'erreur et le défaut font le jeu volontaire des sens et du sens.

propose de représenter : « Jane Austen [...] devised a perfectly natural, shapely sentence proper for her own use and never departed from it ». ²²² Ailleurs, dans « The Art of Fiction », elle reprochera à E.M. Forster d'avoir écrit « a book about fiction without saying more than a sentence or two about the medium in which a novelist works [...] One might suppose, unless one had read them, that a sentence means the same thing and is used for the same purposes by Sterne and by Wells ». ²²³ On pourra dire de *Mrs Dalloway* que les phrases de Woolf visent, à la manière de la représentation figurale, non pas « la traduction plus ou moins fidèle d'une vision située en amont, mais la vision elle-même dans son déploiement d'authentique sensorialité dont les mots font l'organe. » ²²⁴

Autrement dit, cette béance que provoque la substitution de la figure analogique au « réel », a l'occasion d'être comblée à son tour par la sensorialité de la vision, l'événement de la phrase, et la résolution d'un complexe rythmique. Ce complexe rythmique donne au langage, plus particulièrement à la syntaxe, le moyen de reproduire les effets d'une stratégie narrative et dramatique traditionnelle, celle de la problématisation et du dénouement (*climax and anticlimax*), substituant ainsi à la production du sens, une frustration et une satisfaction qui ont une signification sensorielle. Il y a ainsi de nombreux micro-passages dans *Mrs Dalloway* qui traduisent une crise en termes rythmiques de croissance et de décroissance, d'interruption et de reprise, et traduisent, de la même manière, la résolution de cette crise. Cette dialectique d'un rythme qui frustre et d'un rythme qui satisfait est une caractéristique du langage du roman. En d'autres termes, il y a des phrases qui se replient, ce qui conforte le lecteur dans le sens où il sait aller et il y a des phrases qui s'interrompent, ce qui déstabilise la lecture. On peut trouver d'innombrables exemples pour illustrer cela, il me semble même que ce principe affecte la majorité des phrases et contribue à l'unité stylistique du roman et à la métaphore de la vague qui l'instruit. Il suffirait pour cela de se demander combien de phrases et de segments de phrases, se construisent de manière anaphorique, et combien d'entre elles sont interrompues par un tiret, un point d'exclamation, une question ou une digression. Je me contenterai donc d'un bref passage qui me paraît emblématique de cette particularité rythmique, qui allie la lecture du texte à la sensation que produit le texte :

²²² Virginia Woolf, « A Room of One's Own », pp. 79-80.

²²³ Virginia Woolf, « The Art of Fiction », *Collected Essays*, p. 54.

²²⁴ Georges Didi-Hubermann, *op. cit.*, p. 9.

And as she began to go with Miss Pym *from jar to jar*, choosing, *nonsense, nonsense*, she said to herself, *more and more gently*, as if *this beauty, this scent, this colour*, and Miss Pym *liking her, trusting her*, were a wave which she let flow over her and *surmount that hatred, that monster, surmount it all*; and it lifted her *up and up* when – **oh!** a pistol shot in the street outside! (MD 11-12).²²⁵

Les mots semblent ne pas avoir de destinataire dans le texte, puisqu'ils forment des unités qui circulent indépendamment de la volonté et de la puissance énonciative des personnages (combien de fois a-t-on l'impression que Clarissa et Peter, Clarissa et Septimus, communiquent sans se parler). De la sorte, à chaque fois qu'une même phrase ressurgit, elle forme un raccourci qui mène à sa première apparition, qui l'appuie, la nuance et la contraste.

Rappelons que l'un des effets les plus perturbants de la narration dans *Mrs Dalloway*, ce qui se voit très bien dans la manière dont ces figures analogiques sont employées, est l'impossibilité d'attribuer l'énoncé à un seul énonciateur. Cette ambiguïté est due non seulement à la porosité du discours indirect libre, qui penche tantôt du côté de la psycho-narration, tantôt du côté du monologue intérieur, et parfois semble mêler les voix des personnages et une voix narrative non identifiée, mais aussi à la manière dont le monologue évite scrupuleusement l'emploi d'un pronom « je » qui résoudrait l'équivoque (en effet, dès que le discours approche de trop près le style direct libre, l'instance narrative a recours au pronom impersonnel : « one » ou « you »). Elle est surtout due à un schisme entre cette logique qui insiste sur la position monologique et flexible du texte, qui migre entre les points de vue, et un aspect rigide du style, où l'écriture d'une phrase, comme la parole de Rezia qui rencontre le non-sens, opère à la manière de cette fusée qui illumine la structure du réel, avant de se consommer dans l'obscurité:

There was nobody. Her words faded. So a rocket fades. Its sparks, having grazed their way into the night, surrender to it, dark descends, pours over the outlines of houses and towers; bleak hillsides soften and fall in. But though they are gone, the night is full of them; robbed of colour, blank of windows, they exist more ponderously, give out what the frank daylight fails to transmit – the trouble and suspense of things conglomerated there in the darkness [...] reft of the relief

²²⁵ C'est moi qui souligne.

which dawn brings when [...] all is once more decked out to the eye; exists again.

(MD 20)

Ce premier passage démarre doucement, comme à partir de rien (c'est-à-dire une obscurité ou un silence d'où se conjurent les mots et les choses), avec un rythme ternaire (trois phrases brèves), légèrement modulé à la troisième occurrence (l'adverbe « so » ajoute une pause qui n'était pas présente dans les deux premières unités). L'impression que crée cette progression, suspendue avant d'être relancée d'un coup par des formes syntactiques de plus en plus élaborées, butant au fur et à mesure sur les objets (mais aussi virgules et points-virgules) qu'elle découvre pour s'éteindre subitement dans une dernière apposition trochaïque (« exists again »), n'est pas perdue une fois formulée. Libre d'être conjurée une fois découverte, elle sert de toile de fond à l'intuition perceptive de Clarissa, dont un moment précieux avec Sally est subitement interrompu par Peter :

'Star-gazing?' said Peter [...] She felt only how Sally was being mauled already, maltreated; she felt his hostility; his jealousy; his determination to break into their companionship. *All this she saw as one sees a landscape in a flash of lightning.*

(MD 30-31)

Et celle plus bornée de Peter :

On and on she went, across Piccadilly, and up Regent Street, ahead of him, her cloak, her gloves, her shoulders combining with the fringes and the laces and the feather boas in the windows to make the spirit of finery and whimsy which dwindled out of the shops on to the pavement, *as the light of a lamp goes wavering at night over hedges in the darkness.* (4)

T.S. Eliot attribuait la qualité matérielle du rythme à la poésie et c'est un fait largement reconnu que Woolf aspirait à insuffler à sa prose la densité rythmique de la poésie : « a poem, or a passage of a poem », disait Eliot, « may tend to realize itself first as a particular rhythm before it

reaches its expression in words, and [...] this rhythm may bring to birth the idea and the image ».²²⁶
Thomas Docherty, s'appuyant sur la distinction que Lyotard fait entre écriture figurale et écriture discursive, souligne une particularité de Joyce qui trouve aussi des ramifications dans le roman de Woolf. Il écrit :

Figure, for Lyotard, is sensuous and voluminous, anorexic with regard to meaning; discourse, on the other hand, is thin to the point of invisibility, even if packed fat with signification [...] We could call the modern the collapse of the figural into the discursive. For a writer like Joyce, this poses a problem, for much of his stated intent in writing is precisely concerned with the attempt to reconstitute the plastic, the figural, the spatial and the voluminous.²²⁷

Je ne sais si la distinction entre figure et discours tiendrait aussi bien si on voulait la confronter à une autre exigence que celle du sens, à moins que l'on ne considère que le discours englobe la figure, lui prévaut comme il précède le récit, parce qu'il l'organise. Une question qui devrait nous préoccuper, lorsque on se trouve face au constat que fait Docherty, c'est-à-dire que ni Joyce, ni (pour moi) Woolf, ne donnent entièrement préséance à l'écriture discursive ou figurale, c'est celle de savoir si le figural ne serait pas justement la partie du discours qui s'adresse à une appréhension sensorielle et si dans la culmination de ces deux formes de sens (le sens pour la raison et le sens pour les sens) on ne trouve pas précisément la plus grande dissolution des portants de la représentation « dualiste ».

Autrement dit, une caractéristique proéminente du modernisme est d'encadrer le récit dans un discours. Le récit dans *Mrs Dalloway* est bien enchâssé dans une construction qui lui échappe, mais, on l'a vu, la figure est une composante incontournable de cette réalité déferée. En outre, le rythme de la phrase influence la manière dont le langage est perçu sur la page. Pour ne donner qu'un exemple, Enrique Alcaraz Varo a démontré qu'il y avait une préférence dans *Mrs Dalloway* pour l'élimination des connecteurs et conjonctions. Concrètement, cela donne une phrase où les éléments de liaison rationnels (connecteurs « logiques ») sont absents et suppléés par la

²²⁶ T.S. Eliot, « The Music of Poetry », *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. Frank Kermode, 1975, p. 114.

²²⁷ Thomas Docherty, « Joyce and the Anathema of Writing », *James Joyce and the Difference of Language*, ed. Laurent Milesi, 2003, pp. 121-122.

ponctuation, d'où la prolifération des parenthèses, points-virgules et, en conséquence, des anacoluthes. Visuellement, cette caractéristique de l'écriture tend à détacher des unités syntactiques sur la page et faire transparaître les mots et segments de manière isolée, donnant ainsi l'impression que ces derniers participent à une forme de figuration plus qu'à un discours coordonné : « But no; there he was; still sitting alone on the seat, in his shabby overcoat, his legs crossed, staring, talking aloud » (23). D'ailleurs, cette impression est confirmée par le fait que l'ordre de ces segments est parfois ni chronologique, ni tout simplement logique. Parfois, il est évident que cet ordre obéit surtout au rythme :

In people's eyes, in the swing, tramp and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June. (*MD*, 4)

La répétition devient alors nécessaire pour pallier à la complexité de la syntaxe qui parfois s'emmêle au point où la reprise et la reformulation sont inévitables à la progression du récit. Ainsi, il arrive que Clarissa perde le fil de ses impressions dans les tournures alambiquées d'une phrase qui s'égaré :

For Hugh always *made her feel*, as he bustled on, raising his hat rather extravagantly and assuring her that she might be a girl of eighteen, and of course he was coming to her party tonight, Evelyn absolutely insisted, only a little late he might be after the party at the Palace to which he had to take one of Jim's boys, — *she always felt* a little skimpy beside Hugh; schoolgirlish. (*MD*, 5)

En même temps, les interruptions, digressions, reprises et autres détours syntactiques traduisent le fait que la pensée de Clarissa se cherche alors même que le lecteur la cherche, et cherche aussi à formuler une impression qui est intimement liée au discours qui l'interpénètre (ici celui de Hugh) et semble l'empêcher d'aboutir. C'est en conséquence le rythme qui, en articulant ces figures et en les

confrontant les unes aux autres dans la macrostructure du récit, prend la place de l'intrigue tout en rétablissant la qualité discursive de l'œuvre.

3.2.3. Le langage du « moment » : une « forme salutaire de tromperie »

Dans *Mrs Dalloway*, c'est quand l'écriture nous porte au plus près du « moment d'être » que l'on est le plus loin du présent du quotidien, de ce qui se passe concrètement autour d'un personnage. Dans ce roman, les moments où les personnages ont une conscience aiguë d'être, sont les moments où le monde se « déréalise », car la narration est portée ailleurs. Ainsi, dans un passage tel que celui du début du livre, où Clarissa, qui se promène dans les rues de Londres, sent qu'à cet instant, toute la vie est englobée et condensée dans ce moment de Juin, provoque l'ellipse de son environnement immédiat. Le présent du récit est alors suspendu aux bords de Victoria Street. Alors qu'à ce point du roman on pourrait s'attendre à quelques éléments descriptifs, l'énumération qui suit, quoique représentative de la vie à Londres pour Clarissa, est délibérément général et, quoiqu'urbain, plutôt générique :

Such fools we are, she thought, crossing Victoria Street [...] In people's eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June. (*MD*

4)

Dans un grand nombre de ses essais Virginia Woolf formule le projet d'approcher au plus près du réel, à travers l'écriture de ce qu'elle nomme des « moments d'être », dont un exemple figure ci-dessus. Ce qui lui paraît très tôt être une entreprise extrêmement difficile. Dès 1918, à la lecture d'un bref ouvrage de Logan Pearsall Smith, un auteur contemporain, elle écrit ceci :

If we are not mistaken, it is his purpose to catch and enclose certain moments which break off from the mass, in which without bidding things come together in a combination of inexplicable significance, to arrest those thoughts which suddenly, to the thinker at least, are almost menacing with meaning. Such moments of vision are of an unaccountable nature; leave them alone and they persist for years; try to explain them and they disappear; write them down and they die beneath the pen.²²⁸

On voit ici qu'un des problèmes qui se pose à l'écriture du réel pour Woolf concerne la relation entre le langage et la dimension physique du moment, et c'est un problème qui s'intensifie nécessairement dès lors que l'auteur ne peut plus faire appel à un ordre « rationnel », empirique ou logique pour représenter le réel. En somme, la question qui se pose est : comment représenter une réalité qui n'a pas de forme déterminée, lorsqu'il s'agit de communiquer une perception, sensation, émotion, qui est a priori, sinon informulée, du moins rarement énoncée dans la vie réelle ? Ensuite, si l'on suppose que l'écriture de la réalité doit s'affranchir des conventions de la représentation « réaliste » ou, pour Woolf, matérialiste, où la parole est considérée comme le « signe » de la pensée, on peut également supposer que pour amener sur la page une nouvelle conception du réel il faille reconsidérer la place du langage dans la construction du réel.

La phénoménologie perceptive, l'approche de Merleau-Ponty en prime, entretient une relation très particulière avec le langage. Notons que l'une des caractéristiques marquantes de cette philosophie est linguistique : elle concerne la manière dont ses tenants formulent les concepts qu'ils visent à éclairer. La philosophie classique et la grammaire traditionnelle ont tendance à donner préséance au nom sur le verbe, l'adverbe, l'adjectif, et les autres formes d'énonciation que permet l'usage de la langue. De fait, la nominalisation paraît être le résultat inévitable de la réflexion philosophique. Pour illustrer cela, je propose que l'on se reporte aux titres des articles que formule Descartes dans *Les passions de l'âme*. Le traité tente de définir et d'explicitier un grand nombre de passions, aussi le titre typique est-il nominal : « L'indignation et la colère », « La gloire et la honte », « En la haine », « De l'orgueil », « De la lâcheté et de la peur », etc. En ce sens, la formulation du concept « être au monde » présuppose déjà que l'on s'intéresse plus à la relation ou au discours qui détermine l'être qu'à son essence. Je me permets ici d'emprunter à l'article de

²²⁸ Virginia Woolf, *Contemporary authors*, 1962, p. 75.

Benoît Tadié une citation de T. E. Hulme qui rend bien compte de la manière dont les questions que soulève la phénoménologie sont aussi bien linguistiques qu'ontologiques, ou plutôt témoignent de la conviction qu'il existe un lien profond entre l'être et l'expression :

Even amongst philosophers we may say, broadly, that only those universals which are named by adjectives or substantives have been much or often recognised, while those named by verbs and propositions have been usually overlooked [...] This omission has had a very great effect upon philosophy; it is hardly too much to say, that most metaphysics, since Spinoza, has been largely determined by it.²²⁹

La tyrannie du nom n'est nulle part plus explicite que lorsque Woolf l'emploie pour dresser un portrait de deux formes de violence : la Proportion et la Conversion (c'est l'une des rares fois, me semble-t-il, où elle l'emploie pour conceptualiser (84-87)). Ce qui m'intéresse au plus haut point, sur un plan linguistique, c'est la manière dont la satire de ces deux notions, que le docteur Bradshaw, en bon victorien, voit comme des « vertus », effectue également une satire du Nom (notons l'emploi de la majuscule). Partout ailleurs, et surtout dans l'écriture du « moment d'être », Woolf s'emploie à une forme de transgression des règles du langage qui ne s'attaque pas à la grammaire de manière aussi subversive et aussi précise que le fait Joyce dans *Ulysse*, mais qui, de la même façon que lui, met en place, dans le langage et à travers le langage, ce que Barthes a pu appeler une « tricherie salutaire » :

Mais à nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes, il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : *littérature*.²³⁰

²²⁹ T.E. Hulme, *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, ed. Herbert Read, pp. 43-44. Cité dans « Joyce and Contemporary Linguistic Theories », *James Joyce and the Difference of Language*, ed. Laurent Milesi, 2003, p. 48.

²³⁰ Roland Barthes, Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977. *Œuvres complètes*, V, pp. 432-433, 2005.

En isolant l'un de ces « moments », je voudrais faire apparaître plus clairement, en quoi cette tricherie consiste. J'ai choisi, pour ce faire, un « moment d'être » ouvertement revendiqué comme tel. Ce moment n'est pas dénué d'ambiguïté pour autant. Au contraire, il s'agit de la résurgence d'un moment et Clarissa, d'une manière quelque peu proustienne, fait l'expérience du retour de cet instant :

[...] she could not resist sometimes yielding to the charm of a woman [...] she did undoubtedly then feel what men felt. Only for a moment; but it was enough. It was a sudden revelation, a tinge like a blush which one tried to check and then, as it spread, one yielded to its expansion, and rushed to the farthest verge and there quivered and felt the world come closer, swollen with some astonishing significance, some pressure of rapture, which split its thin skin and gushed and poured with an extraordinary alleviation over the cracks and sores. Then, for that moment, she had seen an illumination; a match burning in a crocus; an inner meaning almost expressed. But the close withdrew; the hard softened. It was over – the moment. (*MD*, 27)

Ce passage combine deux choses contradictoires : il combine des phrases dont la visée apparente est de définir le moment en faisant appel à un nom (« it was a sudden revelation », « some astonishing significance », « some pressure of rapture », « an inner meaning ») avec un constituant (« it ») dont la qualité intrinsèque s'oppose à la définition. « It », lorsqu'il est employé comme explétif, a une fonction mais n'a pas de sens. C'est un élément éminemment discursif, ou au contraire, une figure elliptique par excellence. « It » est en quelque sorte impossible à interpréter lorsque sa référence est absente ; combiné à l'emploi des articles « some » et « an », c'est un élément qui appuie le caractère indéfini du nom. En somme, la structure de la phrase annonce une définition, qui plus est nominale, qui n'advient pas de manière satisfaisante : d'abord, ce « sujet » informe (« a moment ») est contourné par une clause relative (« what men felt »), puis est évoqué par ce « it » indéterminé (« it was enough »), pour ensuite revenir à cette catégorie générique (« that moment », « the moment »).

On peut y voir une illusion qui joue à faire passer des noms et donc la nominalisation pour de la définition en se heurtant incessamment (et peut-être volontairement) aux limites de celle-ci. On peut également y voir une forme de tromperie à travers laquelle le texte laisse croire qu'il mène à une définition du moment, de l'être, que c'est là ce qu'il y a d'important, alors qu'au contraire, tout l'intérêt repose non dans l'aboutissement du propos à un sens (qui n'aurait alors que peu de sens car il s'agirait d'une définition rationnelle du désir) mais dans la progression des phrases en elle-même, dans leur articulation, dans l'aboutissement de ce mouvement du désir, de ce rythme qui constitue un langage pour les sens, dans lequel des mots comme « expansion », « swollen », « rapture », « gushed », « poured », autre « language of love », laissent le sens se perdre pour mieux trouver une forme d'expression.

La figure analogique dans *Mrs Dalloway* est caractéristique de la manière dont le texte pratique l'élimination de la matérialité du réel alors même qu'il fait référence à une réalité matérielle absente. Je pense que ce qui donne à *Mrs Dalloway* sa qualité insubstantielle, c'est que d'une part, Woolf y élabore une conception réflexive de la perception, « en prise avec le perçu d'un côté et qui génère une conscience de ce perçu de l'autre », et d'autre part, elle y donne primauté à la relation sur la substance.²³¹ Le « lyrisme » du roman, son unité stylistique, témoigne au mieux de ce lien, dans ce roman de Woolf, entre l'expression de l'être et un mode ou un style de mise en relation. La forme du langage, les figures ainsi que le rythme des phrases, deviennent en ce sens évocateurs. En même temps que la strate représentative du texte remet en cause la rationalité d'une entreprise qui consiste à établir une dimension physique absente comme référence du « réel », les formes matérielles du langage soulignent un déplacement du sens au sensoriel et font ainsi plus directement référence à l'expérience du texte où l'être de chair rencontre l'être des mots.

²³¹ Ronald Bonan, *Merleau-Ponty*, p. 197.

3.3. Dire l'irreprésentable : de la représentation des phénomènes à l'expression de l'être

3.3.1. *L'être-au-monde redéfini comme acte d'expression*

*Il y a un corps de l'esprit et un esprit du corps et un chiasme entre eux.*²³²

—Maurice Merleau-Ponty

Le jeu d'un langage à la fois référentiel et matériel condense les tensions latentes de ces œuvres, qui sont partagées entre une conception du réel qui voit le monde prendre source dans le phénomène de la perception et une conception du monde comme seuil de l'expression. En ce faisant, il illustre au mieux les équivoques de la phénoménologie de Merleau-Ponty. Cela peut paraître secondaire et quelque peu artificiel, car je ne prétends pas lire ces œuvres comme influencées directement par Merleau-Ponty, mais il est certainement très intéressant de penser que

²³² Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p. 307.

la question de cette progression (pour Joyce) ou tension (pour Woolf) qui mène d'une représentation du réel qui adhère au corps, qui prend la perception comme seuil du réel, à une expression de l'être qui reconnaît la place du langage dans l'institution du réel, est sûrement la question essentielle de l'œuvre phénoménologique du philosophe. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si *La Prose du monde* succède à *La Phénoménologie de la perception*.

Ce travail sur la phénoménologie, œuvre de toute une vie, quoique très dense, n'a jamais été achevé. En outre, celui-ci prend racine dans un terreau philosophique contemporain qui comprend des penseurs aussi différents que Heidegger, Husserl, Kant ou encore Sartre et remonte aussi loin que Galilée, voire Platon. Aussi, on ne peut que se contenter d'esquisser de manière très schématique l'évolution de cette pensée pour mieux montrer à quel point le langage tient une place importante dans cette phénoménologie, non comme un principe de réversibilité qui tendrait seulement ou principalement vers une déconstruction cynique du réel qu'il construit, mais comme l'aboutissement de la dialectique de l'être et du monde et comme la clé potentielle de la relation entre dire (au sens large) et percevoir.

Dans *La phénoménologie de la perception*, en voulant effectuer un retour à une expérience « immédiate » du monde, à travers les phénomènes de la perception, Merleau-Ponty reconnaît les limites d'une philosophie de la conscience basée sur la dualité du sujet et de l'objet. Cependant, contraint de reconnaître qu'être-au-monde exige de moi la certitude d'être dans le monde, que j'admets de ce fait l'historicité du monde, il ne parvient pas à dépasser entièrement cette notion de « conscience ». De ce fait, la conscience devient une forme de conscience incarnée, où le corps effectue la médiation entre l'être et le monde, ce qui donne lieu au problème de l'expérience de l'autre et à une éventualité difficile à concevoir, celle d'un solipsisme à plusieurs. Selon Renaud Barbaras, c'est un des problèmes irrésolus de *La phénoménologie de la perception* qui va pousser Merleau-Ponty à revenir sur la question de la conscience qui est responsable, pour lui, de la conception idéaliste d'un monde dans lequel elle serait élevée au statut d'un principe de constitution.

Il ne s'agit pas d'ajouter à cette philosophie de la conscience une nouvelle dimension du sujet, comme corps phénoménal, et de l'objet, comme champ phénoménal. A ce principe de constitution, qui propose d'absorber l'écart entre ce qui est « immédiatement » perçu et le sens, Merleau-Ponty va substituer celui de l'institution, c'est-à-dire d'un sens qui existe toujours dans les phénomènes mais qui est néanmoins toujours absent car il est en excès. Pour Merleau-Ponty, dans

ses derniers écrits, le problème de l'universalité est potentiellement résolu par l'expression : le monde, c'est tout ce qui peut être dit mais qui ne l'est pas. Il serait alors ce qui est toujours absent à l'être en même temps qu'il lui est présent, car il comporte tous les modes d'être à la fois : « containing everything that will ever be said and yet leaving us to create it ». C'est de ce point de vue que Merleau-Ponty voit le monde comme seuil primordial de l'expression ; la perception et tout acte qui la présuppose :

[...] bref tout usage de notre corps est déjà expression primordiale, c'est-à-dire non pas le travail second et dérivé qui substitue à l'exprimé des signes donnés par ailleurs avec leur sens et leur règle d'emploi, mais l'opération qui d'abord constitue les signes en signes, fait habiter en eux l'exprimé, non pas sous la condition de quelque convention préalable, mais par l'éloquence de leur arrangement même et de leur configuration, implante un sens dans ce qui n'en avait pas, et qui donc, loin de s'épuiser dans l'instant où elle a lieu, ouvre un champ, inaugure un ordre, fonde une institution ou une tradition [...] ²³³

Lorsque le texte de *Mrs Dalloway* ou d'*Ulysse* attire l'attention sur le langage, il répond à notre demande de voir Bloom, Clarissa, ou Stephen, mais aussi Londres et Dublin, représentés, demande que crée la visée « réaliste » du texte, par une mise en mots, autrement dit par la recherche d'une forme expressive dans le langage. Ce glissement de la représentation à l'expression n'est peut-être nulle part plus visible que dans l'usage de la description dans ces œuvres. Comme j'ai pu le montrer par ailleurs, la description physique, mais aussi physionomique, a pu servir de principe de constitution du « réel ». En ce sens, la technique descriptive demandait d'organiser l'espace selon un ordre rationnel, de réduire l'être et le champ chosique à une dimension « objective » et appréhensible, et que cette dimension soit connue, maîtrisée, du moins en apparence, par un narrateur ou une instance narrative. La description tendait alors à négliger la qualité de « bougé » des objets, leur instabilité, et la manière dont le référencement du récit au champ de la perception fait fluctuer les objets réels entre absence et présence.

Dans l'habileté qu'ils emploient à tenter de rendre la description « naturelle », à dissimuler l'artificialité de l'exercice, les réalistes participent à dénoncer ce problème : la temporalité

²³³ Maurice Merleau-Ponty, *ibid.*, pp. 110-111.

particulière que suppose la description contraint à interrompre le récit. Ainsi, pour donner sens à celle-ci, le roman réaliste s'efforce-t-il de l'englober dans le point de vue d'un personnage, de la justifier en l'inscrivant dans un point de vue subjectif. Dans le début de *Au Bonheur des dames*, le narrateur raconte l'arrivée à Paris de Denise et de ses deux frères, jeunes orphelins qui n'ont jusque là jamais quitté leur province. À peine débarqués, ils cherchent la boutique de leur oncle Baudu. Sur le chemin, ils tombent stupéfaits devant la vitrine d'un grand magasin, « Le Bonheur des dames »:

Denise était venue à pied de la gare Saint-Lazare, où un train de Cherbourg l'avait débarquée avec ses deux frères, après une nuit passée sur la dure banquette d'un wagon de troisième classe. Elle tenait la main de Pépé, et Jean la suivait, tous les trois brisés du voyage, effarés et perdus au milieu du vaste Paris, le nez levé sur les maisons, demandant à chaque carrefour la rue de la Michodière, dans laquelle leur oncle Baudu demeurait. Mais comme elle débouchait enfin sur la place Gaillon, la jeune fille s'arrêta net de surprise. — Oh! dit-elle, regarde un peu, Jean. Et ils restèrent plantés, serrés les uns contre les autres.²³⁴

Laurent Jenny explique :

Il s'agit de faire en sorte que l'action conduise le personnage à observer un objet, à le décrire pour autrui ou à s'en servir. Ce procédé est particulièrement fréquent dans la littérature réaliste...C'est pourquoi Zola, dans son texte, multiplie les personnages disponibles au regard: badauds, oisifs, promeneurs insouciantes. Et de même, il aménage des scènes d'attente à des rendez-vous, d'oisiveté forcée due à la maladie ou à d'autres causes. Ses personnages sont attirés par les fenêtres ou les baies vitrées propices au regard.²³⁵

Un exemple parlant de cela serait la description du gâteau de mariage d'Emma dans *Madame Bovary*. Dans cette description Flaubert pousse l'effacement du sujet à son extrême et se

²³⁴ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 4.

²³⁵ Laurent Jenny, « Méthodes et problèmes, la description », 2004.
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description/de022400.html>

joue de cette organisation spatiale, temporelle et architecturale « hors-récit ». Il est notable que ce faisant Flaubert ne manque pas de transférer avec ironie la lourdeur de la description à la voix qui l'exprime (« à la base, d'abord »), les indicateurs temporels et spatiaux produisent un surplus d'éléments constitutifs qui rappelle bien que ce que l'on note là, c'est l'opulence de ce gâteau (et l'abondance des mots), qui sature la vue (et la syntaxe), et non son élégance :

À la base, d'abord c'était un carré de carton bleu figurant un temple avec portiques, colonnades et statuettes de stuc tout autour dans des niches constellées d'étoiles en papier doré ; puis se tenait au second étage un donjon en gâteau de Savoie, entouré de menues fortifications en angélique, amandes, raisins secs, quartiers d'oranges ; et enfin, sur la plate-forme supérieure, qui était une prairie verte où il y avait des rochers avec des lacs de confiture et des bateaux en écales de noisettes, on voyait un petit Amour, se balançant à une escarpolette de chocolat, dont les deux poteaux étaient terminés par deux boutons de rose naturelle, en guise de boules, au sommet.²³⁶

Avec Flaubert on pressent déjà cette tension entre la représentation et l'expression, au sens où, dans la description même, l'expression produit des scissions, qui soulèvent les questions : qui parle ? et à quelles fins ? La finalité est-elle la description de l'objet en lui-même ou la révélation de la voix qui l'exprime ? On voit déjà ici comment une approche phénoménologique du réel, qui se veut du côté de celui qui perçoit, donne prévalence à l'expression.

Ce tournant devient explicite dans *Ulysse*, lorsque la description physique, morale et intellectuelle d'un personnage est abandonnée au profit d'un travail stylistique sur la manière dont il ou elle s'exprime. Dans ce roman, la valeur expressive du langage ne fait pas de distinction entre une pensée « intérieure » et une parole « extérieure », dans la mesure où le timbre stylistique d'un personnage imprègne le langage au point que tous ses gestes deviennent des actes verbaux et lui-même se caractérise par une forme d'expression : le personnage est alors engagé dans le monde comme il est engagé dans le langage. Ainsi, les différences de Stephen et de Bloom sont-elles stylistiques et formelles autant que psychologiques, sociales, morales ou identitaires. Si Joyce parfait la représentation mimétique dans *Ulysse*, il introduit néanmoins dans ce langage de la

²³⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary, Oeuvres Complètes*, Tome I, p. 584.

représentation suffisamment d'ellipses, de glissements et d' « erreurs » volontaires pour montrer son insuffisance ou plutôt son incapacité à se réduire à une forme de médiation transparente du réel. Il souligne aussi le fait que la meilleure façon de rendre la réalité physique du monde, c'est de reconnaître ce qu'elle a d'irreprésentable car la représentation de cette forme de réel ne peut que susciter un désir de matérialité auquel elle ne peut répondre que par la « différence » de l'objet réel.²³⁷ Mais, parallèlement, la réalité du texte substitue au corps de l'objet un corps de pages, de signes, de figures, de mots. Détourner l'écriture de la visée purement représentative revient alors à briser l'illusion de la lecture comme processus d'assimilation purement intellectuelle du monde par un sujet et comme reconstitution d'une réalité extérieure dans les sphères d'une conscience.

De l'impossibilité à représenter le monde à laquelle se heurte l'entreprise mimétique, ce détour par les voies irrationnelles du langage me mène d'abord à l'idée de la perceptibilité du langage, mais surtout à celle de l'œuvre comme corps de mots (« corpus »), c'est-à-dire qui a une corporalité précisément parce qu'elle est expressive, elle est une manifestation du monde en ce qu'elle est l'une des expressions possibles du monde. On revient ainsi à la *mimesis*, non dans son sens pervers d' « imitation », de mimique ou de représentation, mais dans son sens aristotélicien de « création » ou, du moins, de « re-création » du réel. Les romans de Woolf et de Joyce ne sont pas tant innovateurs au sens où ils entreprennent une représentation de l'intériorité, mais surtout parce que cette « intériorité » qui confinait la pensée à la conscience se trouve à son tour externalisée, où on lui reconnaît une expressivité commune avec le monde. Ainsi, Heath a-t-il pu affirmer :

This shift is not to be understood in the traditional terms of a change from 'social realism' to 'psychological realism' or whatever, but in terms of the

²³⁷ Au sujet de la « différence », Derrida dit : « Partons, puisque nous y sommes déjà installés, de la problématique du signe et de l'écriture. Le signe, dit-on couramment, se met à la place de la chose même, de la chose présente, « chose » valant ici aussi bien pour le sens que pour le référent. Le signe représente le présent en son absence. Il en tient lieu. Quand nous ne pouvons prendre ou montrer la chose, disons le présent, l'étant-présent, quand le présent ne se présente pas, nous signifions, nous passons par le détour du signe. Nous prenons ou donnons un signe. Nous faisons signe. Le signe serait donc la présence différée. Qu'il s'agisse de signe verbal ou écrit, de signe monétaire, de délégation électorale et de représentation politique, la circulation des signes diffère le moment où nous pourrions rencontrer la chose même, nous en emparer, la consommer ou la dépenser, la toucher, la voir, en avoir l'intuition présente. Ce que je décris ici pour définir, en la banalité de ses traits, la signification comme différence de temporisation, c'est la structure classiquement déterminée du signe : elle présuppose que le signe, différant la présence, n'est pensable qu'à partir de la présence qu'il diffère et en vue de la présence différée qu'on vise à se réapproprier. Suivant cette sémiologie classique, la substitution du signe à la chose même est à la fois seconde et provisoire : seconde depuis une présence originelle et perdue dont le signe viendrait à dériver ; provisoire au regard de cette présence finale et manquante en vue de laquelle le signe serait en mouvement de médiation. » Jacques Derrida, « Conférence prononcée à la Société française de philosophie, le 27 janvier 1968 », *Théorie d'ensemble*, Paris : Editions du Seuil (collection Tel Quel).

deconstruction of the very 'innocence' of realism. Its foundation is a profound experience of language and form and the demonstration of that experience in the writing of the novel which, transgressed, is no longer repetition and self-effacement but work and self-representation as text. Its realism is not the mirroring of some 'Reality' but an attention to the forms of intelligibility in which the real is produced, a dramatization of possibilities of language, forms of articulation, limitations, of its own horizon.

Cette dramatisation de l'horizon du langage qui informe le réel, c'est la base d'une écriture du réel qui reconnaît dans l'expression un seuil commun où corps et langage sont inextricablement liés.

3.3.2. *Septimus Smith et les expressions radicales du « réel »*

J'ai montré quelques unes des manières dont, dans *Mrs Dalloway*, la figure analogique participe à donner forme au « réel » tout en rendant ce que cette réalité peut avoir d'insaisissable. S'il est un personnage dont le langage, le mode d'expression, créé un contre-courant dans le texte, c'est certainement Septimus Smith. Il est notable que ce que Septimus perçoit et, parallèlement, la manière dont ses « visions » ou hallucinations sont retranscrites, échappe souvent à cette mise à distance analogique du « réel » caractéristique de l'oeuvre. Il me semble qu'en tant que ce sont tous deux des personnages dont la « marginalité » dissimule une expressivité centrale à la perspective de l'oeuvre, Septimus Smith et Molly Bloom ont quelques points de convergence. Le premier étant que ce sont deux personnages souvent estampillés comme étant « irrationnels » ; ce sont probablement aussi les plus potentiellement expressifs. En prenant en considération l'hypothèse que Woolf aborde le langage de la folie comme la forme d'expression la plus radicale du texte, je voudrais commencer par porter l'attention sur un bref passage de *Mrs Dalloway* (pp. 57-60) où, de manière caractéristique, ce que Septimus « voit » se confond avec ce que Septimus « dit », pour m'interroger sur l'étrange paradoxe qui fait que le langage de Septimus, parole d'un fou, qui devrait pourtant être la plus foncièrement « irrationnelle » du livre, prend souvent une forme syntactique assertive, proche de la dimension factuelle du récit, qui brouille les limites entre la

manière dont on exprime l'intériorité et la manière dont on représente le monde perçu et qui rompt ainsi avec la stratégie représentative de l'œuvre.

Dans *Transparent Minds*, Dorrit Cohn souligne une caractéristique du roman « figural » qui devrait, du moins à première vue, très bien s'appliquer à *Mrs Dalloway* dans son ensemble :

In figural novels especially, where the narration of external reality is intimately related to subjective perception, there is no clear borderline between the external and the internal scene. When they are introduced by perception verbs, the sights a character sees and the sounds he hears link psyche and scene, and psycho-narration can then no longer be clearly differentiated from scenic description.²³⁸

Il y a peut-être là les prémisses d'une tradition littéraire (souvent mise à l'épreuve, il est vrai) qui soutiendrait que ce qu'un personnage « voit », car ce sont le plus souvent des éléments extérieurs, serait plus fiable que ce qu'un personnage « dit ». Plus encore, quand la psycho-narration rencontre la description, du simple fait que le texte soit une construction verbale, le « dire » d'un personnage, ce qu'il énonce, que ce soit formulé ou à l'état de pensée ou d'impression, devient le « voir » produit dans le texte, ce que le lecteur voit.

Selon Dorrit Cohn, la représentation de l'hallucination constitue une instance particulière du « voir-device » qu'Anna Hatcher a défini dans *Voir as a Modern Novelistic Device* :

Hallucinatory visions introduced by the phrase « He saw... » are a case in point, since they conform exactly to the « Voir-device » Anna Hatcher has identified as a standard technique used by Realist novelists to present the external reality perceived by a fictional character. When this device is applied in visionary scenes, the context alone can reveal that a sight is present solely to the eye of the mind.²³⁹

²³⁸ Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, p. 49.

²³⁹ Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, p. 49. Anna G. Hatcher, « Voir as a Modern Novelistic Device », *PQ* 23, pp. 354-374, 1944.

Mais ce que la représentation des accès de folie de Septimus a de frappant semble justement être l'absence de verbes de perception. Tout le passage qui suit le moment où Septimus se rend compte que Rezia ne porte plus son alliance repose sur une structure énonciative (« it was ») qui cumule les décrets et les phrases affirmatives descriptives : « he was free, as it was decreed that he, Septimus, the lord of men, should be free », « he, Septimus, was alone, called forth in advance of the mass of men to hear the truth », « the supreme secret must be told to the Cabinet ; first, that trees are alive ; next, there is no crime »... (55), « [the dog] was turning into a man », « his body was macerated », « red flowers grew through his flesh » (58). Il en résulte que les pensées de Septimus, la vie de son esprit, son intériorité, deviennent non seulement équivalente dans la strate narrative, au niveau du récit, avec les faits « réels », mais plus immédiates, moins incertaines, plus directement matérielles. D'ailleurs, il est également notable que si les verbes de perception sont rares dans ce passage (« he saw », « he felt »), les verbes d'énonciation abondent : « it was decreed », « the voices which rustled above his head replied », « he asked aloud », « he muttered », « to speak out », « he repeated » (57), « scientifically speaking », « but let me rest still, he begged » (58).

Dans ce cas, l'absence du « voir-devoir » exacerbe le lien entre énonciation et perception, si l'on admet que « the redundancy of the seeing-verb underlines the paradox of mental vision, even as it underlines the momentary inner muteness of the highly verbal mind that “perceives” it ». A un niveau intra-diégétique du moins, les « visions » de Septimus ont toute l'autorité de la dimension factuelle et descriptive du récit, d'autant plus qu'elles donnent l'illusion d'échapper au point de vue subjectif lorsque l'objet de la perception, devenu l'agent de la phrase, agit sur le sujet. On peut noter la fonction du pronom personnel qui assume rarement la place du sujet, de sorte que ces visions « mentales » ne montrent pas tant une réalité abstraite qu'une absorption dans le monde, où chaque impression devient une expression radicale des modes d'être au monde : « *red flowers grew through his flesh ; their stiff leaves rustled by his head. Music began clanging against the rocks up here* » (58).

Le fait est que les « visions » de Septimus sont rarement de simples hallucinations, mais plutôt des modulations, des distorsions d'éléments matériels que celui-ci perçoit. Elles témoignent d'une rupture entre la réalité formulée (avec plus ou moins de succès) de manière rationnelle et la réalité incarnée que Septimus perçoit : les fleurs rouges qu'il sent pousser (« *red flowers grew through his flesh* ») rappellent d'une part les fleurs présentes dans tout le roman, et annoncent de l'autre celles poussant sur le mur de la chambre, le bouquet de roses fanés que Rezia va acheter peu

de temps avant la mort de Septimus et celles que Richard va offrir à Clarissa. La co-existence de ces deux formes du réel (les faits et les apparitions) est d'ailleurs explicitement soulignée : « Music began clanging against the rocks up here. *It is a motor horn down in the street, he muttered* » ; « it cannoned from rock to rock [...] and became an anthem, an anthem twined round now by a shepherd boy's piping. *That's an old man playing a penny whistle by the public-house, he muttered* » (58). Ailleurs, elle est implicite. C'est le cas lorsque l'homme qui s'approche de Septimus sous la forme de son ami Evans, mort à la guerre (« A man in grey was actually walking towards them. It was Evans ! »), que Rezia voit comme le témoin gênant de la folie de Septimus (« he was talking, he was starting, this man must notice him. He was looking at them »), se révèle en fait être Peter : « And that is being young, Peter Walsh thought as he passed them » (60).

Ces deux modalités du « réel », l'assertion des faits et la distorsion de la perception, créent un écart où le sens, reposant sur une opposition entre données « rationnelles » et sensorielles, arrive à saturation. C'est, en quelque sorte, ce que remarque Terry Eagleton lorsqu'il écrit :

For Septimus, who thinks that strangers are signalling to him, there is too much meaning in the world rather than, as often in Woolf, too little. To see everything as ominously bound up with everything else is a kind of paranoia, just as to see the world as a heap of fragments is (in the loose sense of the word) a sort of schizophrenia.²⁴⁰

Cet élan vertigineux de la vision repose, au fond, sur un déplacement de sens qui n'a pas de justification symbolique ou métaphorique explicite (« he would look over the edge of the sofa down into the sea », 119). De la sorte, on peut dire que l'être-au-monde dans *Mrs Dalloway* se produit aux marges du dire et du voir, à travers ces deux formes de déhiscence que sont l'expression d'une réalité toujours excédante et la représentation d'une réalité toujours différée.

²⁴⁰ Terry Eagleton, *The English Novel: an Introduction*, p. 321.

3.3.3. Molly à la marge, Molly matricielle... Molly en quelques mots

*Ce corps actuel que j'appelle mien, la sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles et sous mes actes.*²⁴¹

« Penelope » soulève de nombreuses questions qui ont certainement longtemps motivé un grand nombre d'écrits critiques car elles peuvent difficilement être résolues. Parmi celles-ci : le « oui » de Molly est-il le dernier mot d'*Ulysse* ? Avec cet épisode, que Joyce choisit d'ajouter tardivement à l'oeuvre qu'il écrit, Molly est-elle reléguée à la dernière place du livre ? Ou, au contraire, le « clou » d'*Ulysse* est-il réservé à l'ultime chapitre, au travers duquel l'oeuvre se complète ? En somme, Molly, isolée dans une obscurité pré-sommeil qui souligne sa réalité textuelle, est-elle marginale ou matricielle ? Enfin, j'ajouterai, à dessein, que si l'on se réfère à cette citation désormais célèbre de Joyce, c'est-à-dire, si l'on considère Molly comme une chair « qui toujours dit oui » (« ich bin das [sic] Fleisch das Stets bejaht »), on est incité, en conséquence, à se demander comment résoudre cette ultime ambivalence que suppose notre immersion dans ce qu'on peut supposer être les pensées de Molly, autrement dit, à nous confronter au paradoxe d'une pensée de la chair.

La critique féministe a pu reprocher à Joyce d'avoir donné préférence au corps sur l'esprit (« matter over mind »), dans cette ultime représentation de la figure féminine. On peut d'ailleurs

²⁴¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, p. 13.

penser à l'interprétation que fit Frank Budgen de Molly : le symbole de la terre mère (« what she symbolizes is evident: it is the teeming earth with her countless brood of created things »).²⁴² A ce sujet, Christine Van Boheemen écrit :

There is ample evidence in *Ulysses* itself to warrant the conclusion that Molly is indeed to be regarded as the realization of hypostatic femininity, a strikingly novel but essentially true notion of feminine presence, not metaphysical but physical, not spiritual but fleshly, not phallic but uterine, not logical but flowing.²⁴³

Christine Van Boheemen a démontré que l'ambivalence sexuelle de Molly contraste avec cette représentation d'une féminité symbolique et absolue. L'une de ses fonctions est, pour Van Boheemen, de résoudre les opposés. C'est dans ce sens qu'on peut interpréter cette « erreur » ou plutôt subversion volontaire dans la citation de Joyce (qui est, après tout, une citation déformée du *Faust* de Goethe), qui voit l'article neutre « das » remplacé par le « der » masculin. Pour Van Boheemen, la neutralité de la chair est caractéristique de Molly, car elle résout l'opposition entre masculin et féminin, tout en conservant la possibilité de signifier les deux à la fois :

Like “the grave, the womb, or the Freudian id,” Molly sublates logical contradiction [...]. Instead of the image of a « real » woman (whatever that may be), she is, indeed, the very symbol of reconciliation which stands, indifferently, and neutral, above the limitations of masculinity and femininity [...]²⁴⁴

Je pense que cette neutralité, en ce qu'elle situe Molly *au-delà* des limites, est également caractéristique de sa fonction expressive.

Pour Jean-Michel Rabaté l'emploi de l'article masculin permet de masculiniser une chair neutre et par là de déjouer les préconceptions qu'on pourrait avoir au sujet de la syntaxe féminine

²⁴² Cité dans Christine Van Boheemen, « “The Language of Flow”: Joyce’s Dispossession of the Feminine in *Ulysses* », Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses*, p. 262.

²⁴³ Christine Van Boheemen, « “The Language of Flow”: Joyce’s Dispossession of the Feminine in *Ulysses* », *Modernity and its Mediations*, p. 70.

²⁴⁴ Christine Van Boheemen, *ibid.*, p. 73.

de Molly. Plus que la dominance du masculin ou l'opposition du masculin et du féminin, Rabaté voit là une « indifférence aux genres » qui est, justement, signe de neutralité :

Lire Molly Bloom comme un féminin-neutre vise à pousser son monologue hors de ses ultimes retranchements, hors des dichotomies métaphysiques et des impasses de la psychologie de l'empathie. Molly est texte et terre avant d'être la « grande mère » des imaginaires trop facilement sollicités.²⁴⁵

On peut, avec l'aide de Rabaté, établir un lien entre cette neutralité, cette « indifférence » et l'expressivité de Molly. Rabaté démontre que si Molly peut être qualifiée de « neutre », c'est aussi car elle est contradictoire : « Joyce s'ingénie à multiplier les énoncés contradictoires, si bien qu'il est généralement impossible de dire ce que Molly pense sur tel ou tel sujet ».²⁴⁶ Comme Pénélope, elle défait sans cesse la tapisserie qu'elle tisse. Dans un certain sens, se contredire, c'est tout dire.

Car c'est un monologue intérieur « direct », qui se construit sans contexte narratif apparent, les horizons du personnage représenté sont constitués par un langage qui semble procéder de celui-ci, de sorte que Molly incarne une forme d'expression de manière plus évidente que n'importe quel autre personnage du livre. D'ailleurs, Maud Ellmann nous rapporte que Joyce avait d'abord conçu le monologue de Molly comme un ensemble de fragments épistolaires.²⁴⁷ D'autre part, le terme heureux de « Mollyloquy », souvent employé pour désigner « Penelope », témoigne d'une chose essentielle : du fait de l'impact de cet épisode (qui est, après tout, le dernier et peut-être le plus mémorable), le personnage de Molly est inextricablement lié à sa forme monologique. De la même manière, le monologue est concrètement indissociable de son énonciateur. Comme Valérie Bénéjam l'a démontré, il en résulte que Molly est peut-être trop souvent, ou trop radicalement, emmêlée dans les fils de la tapisserie que tisse « Penelope », alors qu'elle est loin de se résumer à

²⁴⁵ Jean-Michel Rabaté, « Molly Bloom : le « oui » du Féminin-Neutre », *James Joyce*, p. 159.

²⁴⁶ Jean-Michel Rabaté, *ibid.*, p. 163. Rabaté s'appuie sur de nombreux exemples pour démontrer ceci. En voici un : « Veut-on savoir ce que Molly pense de ces manifestations de faiblesse et de douleur que sont les larmes ? Ses allers-retours dans le catalogue des idées reçues n'épargnent ni les hommes (« ils sont si faibles et pleurnicheurs ») – « ça doit être terrible quand un homme pleure », ni les femmes (« il m'a fait pleurer une femme naturellement c'est si sensible » — « seulement la femme ne se plaint pas », mais ne peuvent définir sa pensée ultime. » *Ibid.*, p. 163.

²⁴⁷ Maud Ellmann, « "Penelope" without the Body », in *Joyce, "Penelope" and the Body*, ed. Richard Brown, pp. 97-108.

cette ultime entrée en scène.²⁴⁸ A partir de « Calypso » elle apparaît régulièrement quoique de manière plus indirecte et fragmentée et ces parutions élusives (la manière dont elle est représentée (son corps, ses vêtements, les objets qui l'environnent) mais aussi la manière dont son discours est rapporté), participent à créer une attente, un désir, d'une part de « voir » Molly se réaliser, et d'autre part de l'entendre s'exprimer.

« Penelope » est, à mon sens, l'épisode d'*Ulysse* où la relation entre extériorité et intériorité, pensée et parole, corps et langage, représentation et expression, est la plus équivoque. De Stephen à Molly, on passe d'une ingestion de la dimension matérielle par la pensée à une pensée concrétisée, sorte de parlé à soi (ou au lecteur) ou de pensée parlée. Pour reprendre l'expression de Régis Salado, si « Circe » peut être considéré comme un « débordement » vers l'intérieur, « Penelope » effectue un pareil débordement, cette fois-ci vers l'extérieur. D'autre part, tout le long du livre, alors que Bloom erre dans les rues de Dublin, il nous ramène sans cesse à Molly, à son corps, mais aussi à son phrasé. Ainsi, le personnage de Molly est-il spatialement ambigu. Alors que Molly traverse sans cesse les pages, via les préoccupations de Bloom et les potins des Dublinois, il est entendu qu'elle occupe simultanément des lieux que, physiquement et textuellement, elle ne quitte jamais lors de cette journée de juin : la maison du 7, rue Eccles et le chapitre final d'*Ulysse*, délimité par le monologue intérieur « direct ». L'apanage qui environne Molly, et qui participe à constituer son personnage, est composé de vêtements, de parties du corps, mais aussi de mots, parfois de fins mots (« base barreltone ») et d'expressions, semés dans le texte par des intermédiaires (considérons : « violet, colour of Molly's new garters », « put them all on to take them all off. Molly. Why I bought her the violet garters » (480) et aussi : « the transmigration. O rocks! » (8 : 7286), « Mr Bloom smiled O rocks at two windows of the ballastoffice » (8 : 7288), « Met him pike hoses. Philosophy. O rocks ! » (11 : 13889), « O rocks » (15 : 21300)). Ces bribes de Molly qui, pour Valérie Bénéjam, sont parties de la séduction du texte qui prépare ainsi une parution plus complète, sont confrontées à cet épisode condensé où Molly, en s'exprimant, investit enfin son langage, s'auto-génère.

De bien des manières, le chapitre final semble se distinguer des épisodes qui le précèdent. Je l'ai brièvement mentionné précédemment, à partir d'« Aeolus » les strates linguistique et narratologique semblent être « épaissies », complexifiées, elles interviennent entre l'« histoire » et

²⁴⁸ Valérie Bénéjam, « Molly Inside and Outside "Penelope" », *Joyce, "Penelope" and the Body*, ed. Richard Brown, pp. 65-74.

le lecteur, entre le récit, ou ce qui se passe, et le discours, ou la manière dont ce qui se passe est rapporté. Autrement dit, dans « Aeolus » la narration est filtrée à travers une mise en forme journalistique, un réseau de motifs et d'allusions qui font référence au vent, ou encore au travers de la polyphonie. Dans « Oxen of the Sun », le récit de l'accouchement de Mrs Purefoy est obscurci car filtré à travers un langage multiforme qui reproduit (ou prétend reproduire) une évolution diachronique de la langue et la croissance d'un fœtus. Dans « Circe », la mise en forme dramatique sert à introduire dans le récit un écart entre réalité et fantasme. Même dans « Eumaeus », premier chapitre du « Nostos », qui entame le retour, la parodie et le cliché imbibent le récit et influent sur notre perception des événements. La distinction stylistique et graphique entre les épisodes est finalement telle qu'un simple aperçu de leur mise en forme suffirait à identifier celui dont il s'agit.

« Penelope » est également reconnaissable à sa mise en forme, à cette masse dense de mots séparés par de rares alinéas. L'épisode se déroule presque sans interruption et avec très peu de ponctuation (les exceptions étant le point final d'« Ithaca », ce silence de Bloom qui l'initie, le point final du monologue ou encore au « nœud gordien » dont Jean-Michel Rabaté a démontré l'existence).²⁴⁹ En outre, dans « Penelope », cette mise en forme adhère peut-être davantage qu'ailleurs à la dimension représentative du texte. Mais cette dimension représentative ne se réfère pas tant au flux de la pensée qu'à la matérialité d'un corps. De la même manière que Bloom erre physiquement dans Dublin, les pensées errantes de Molly matérialisent un monde dont son corps occupe le centre. Si Stephen dans les premiers chapitres est tout à ses pensées, Molly dans le dernier, est tout à son corps. « Penelope » tend à exacerber les polarités d'*Ulysse* que j'ai mentionnés précédemment : c'est-à-dire que la critique est souvent appelée à mettre l'emphase soit sur sa réalité corporelle soit sur son autonomie langagière et textuelle. Mais, comme Derek Attridge a pu le montrer, le langage de Molly, la syntaxe et la grammaire de ce chapitre, sont peut-être plus conventionnelles que bien d'autres épisodes d'*Ulysse*. Pour Attridge, la ponctuation des phrases et segments ainsi que leur cohérence syntactique sont davantage dissimulées, comme elles le seraient dans tout discours oral, que réellement absentes.²⁵⁰

²⁴⁹ Voir Jean-Michel Rabaté, « Le Nœud gordien de "Pénélope" », Paris : Lettres Modernes Minard, n° 1, 1988, pp. 121-14. Rabaté note ailleurs : « C'est que le point final d'*Ulysse*, placé à l'avant-dernier chapitre, ne peut terminer le texte du roman [...]. Pour cela, il faut l'intervention décisive de Molly Boom, dont le monologue-fleuve, sans ponctuation à part un point à la fin de la quatrième phrase, réinscrit dans une grammaire autre tous les éléments de l'histoire ». *James Joyce*, p. 157.

²⁵⁰ Derek Attridge, « Molly's Flow : The Writing of 'Penelope' and the Question of Women's Language », *Modern Fiction Studies* n°35, 1989, p. 545.

Dans son article, « Molly's Flow », Derek Attridge met en avant l'idée que l'absence de ponctuation n'influe pas concrètement sur la représentation des pensées de Molly, mais bien plus sur la manière dont ce corps textuel que forment les mots de Molly est perçu par le lecteur :

The relation between the unpunctuated (and largely unparagraphed) text and the sense of a rapid and ungoverned passage of thought is [...] purely an analogical or emblematic one; we read off from the visual signal an equivalent aural one; we take the uninterruptedness of print as a conventional sign for an uninterruptedness of thought. Replacing the punctuation and capitals in fact makes our progression as readers more flowing, and does not affect the thoughts being represented (because the ambiguities we struggle with are not ambiguities to Molly), but it takes away that striking visual symbol of homogeneous continuity, a feature that belongs to the printing not the thinking.²⁵¹

D'une manière analogue, pour Régis Salado, le « Nostos » « représenterait bien un retour en arrière dans l'ordre de la lisibilité » et « Penelope » serait l'aboutissement de ce retour :

[...] le dernier chapitre dit la volonté d'ancrage du livre dans la terre-mère, le désir d'arrêter l'errance qui prend la forme d'un souvenir sur la presqu'île de Howth, qui est aussi Ithaque et le rocher de Gibraltar [...] Ultime stance avant le silence, le monologue de Molly semble instaurer enfin le règne apaisant d'une voix pleine, nappe de langage homogène que le lecteur fourbu reçoit comme un baume et qui précède le sommeil.²⁵²

Autrement dit, la caractéristique ou la spécificité du langage de « Penelope », c'est de reproduire la texture même du dire, une forme d'expression d'un être incarné « absorbant finalement ce qui restait de la linéarité du roman », en produisant un texte.²⁵³ Cette « lisibilité » est sans aucun doute due également au fait que « Penelope » est une instance par excellence du monologue intérieur, un

²⁵¹ Derek Attridge, « Molly's Flow: The Writing of "Penelope" and the Question of Women's Language », *Modern Fiction Studies*, p. 548.

²⁵² Régis Salado, « Monologues antérieurs », « *Ulysse* » à l'article, pp. 189-190.

²⁵³ Régis Salado, « Monologues antérieurs », « *Ulysse* » à l'article, p. 191.

passage entièrement composé dans la technique du « stream of consciousness », une technique qui est aujourd'hui bien connue alors que, selon Fritz Senn, à l'époque de sa parution, elle pouvait contribuer à faire de « Penelope » l'un des chapitres les plus frappants de l'œuvre.²⁵⁴ L'épisode, dans ce sens, mais aussi simplement au vu de la position qu'il occupe, peut être lu comme un début ou comme une fin, comme un départ ou comme un retour. Le lien profond entre les mots de Molly et la matérialité du livre qui se définit dans « Penelope », dépasserait alors les limites de l'épisode en répondant à une visée de l'œuvre : « the structure and rhetoric of this (closing) sentence is determined more by the demands of the entire book than by the conventions Joyce has set up for the representation of Molly's mind ».²⁵⁵ En effet, pour Christine Van Boheemen, ce flux de mots qui produit Molly, s'il est représentatif de la féminité, opère également une mise en abîme du style de l'écrivain et des innovations du roman :

As a convincing image of feminine flow, and the mise en abyme of Joyce's own flowing style, Molly Bloom functions as warrant and proof of the authority of her author and his prestigious place in the tradition of the English novel as the writer who ended the realist tradition by carrying it to its limits.²⁵⁶

Un autre exemple qui pourrait nous aider à prendre conscience de cet écart entre la visée représentative du texte (qui propose de donner accès aux pensées de Molly) et sa visée expressive (qui propose de rendre perceptible la matérialité du texte), concernerait également la manière dont le monologue de Molly est disposé sur la page, la manière concrète dont Molly prend forme, c'est-à-dire spatialement et textuellement. Derek Attridge a remarqué au sujet de la mise en forme du texte que son organisation en phrases n'était pas nécessaire à la lecture et n'obéissait pas non plus à un sens (grammatical ou autre). En somme, la division en phrases, que l'on perçoit comme des

²⁵⁴ « The interior monologue once seemed the most striking feature of *Ulysses*, the one that attracted the most serious attention. It is a kind of speech not addressed to an outside object; the subject, as it were, is talking to and often about itself. In a very loose and yet coincidentally precise sense, Bloom, Stephen, and Molly become reflexive verbs. They mirror the outside world but also, and at times exclusively, their own selves, 'bend back' (re-reflect) on themselves. In Homeric diction 'thinking' is often expressed by a person addressing his (her) heart, or breast, or mind: 'I think' is 'I said to myself' ». Fritz Senn, « Joyce the Verb », *Coping with Joyce, Essays from the Copenhagen Symposium*, eds. Morris Beja, Shari Benstock, Ohio State University Press, 1989, p. 43.

²⁵⁵ Derek Attridge, « Molly's Flow: The Writing of "Penelope" and the Question of Women's Language », *Modern Fiction Studies*, p. 553.

²⁵⁶ Christine Van Boheemen, « "The Language of Flow": Joyce's Dispossession of the Feminine in *Ulysses* », *Modernity and its Mediation*, eds. Fritz Senn, Christine van Boheemen, p. 64.

paragraphes, n'est pas concordante avec le déroulement du monologue, au sens où ceux-ci ne semblent pas obéir à la progression ou à la formulation des pensées de Molly ; à l'inverse de la ponctuation, qui reste implicite dans l'épisode, il serait impossible, sans connaissance antérieure du texte, de déterminer où ces alinéas *devraient* être situés.

Ces alinéas se démarquent car ils n'ont pas de raison d'être ; peut-être est-ce justement car ils ne participent pas à représenter le parlé pensé de Molly, à en élucider le sens, mais plutôt à donner une forme visuelle à la masse de mots qui s'accumule sur la page. Les schémas Gilbert et Linati indiquent que la chair (« flesh ») est l'organe réservé à « Penelope ». Comme souvent, Joyce pousse cette logique jusqu'à la surface de la page, où une masse prépondérante de mots conglomère à l'infini (chaque paragraphe inscrivant une nouvelle circonvolution dans cette spirale qui réussit à suggérer l'infini alors même que, sur la page du moins, elle est clairement finie). D'ailleurs, n'est-il pas tout à fait frappant qu'un épisode ainsi dédié à la corporalité prenne exclusivement la forme d'un monologue « intérieur » ? Les schémas Gilbert et Linati sont certes « hors-texte » et on ne doit pas l'oublier, mais le projet qu'ils suggèrent, la présentation de la chair par le biais, sinon strictement de la pensée, du moins de la parole, sous-tend l'événement de l'expression. Ainsi une double lisibilité est-elle créée, car à la lecture du monologue qui tend à représenter Molly par le biais de ce qu'elle se dit ou de ce qu'elle pense, s'ajoute une lecture crypto-grammatique du texte, de son aspect, de sa forme et de ses caractéristiques visuelles (les plus emblématiques étant le « O » et le « Yes ») :

« Penelope » inaugure une pratique où les mots acquièrent un statut de cryptogrammes. La lecture du corps se fait comme la lecture d'une carte : indépendamment de la nomination directe des parties du corps, Joyce a volontairement disposé sur la page des cryptogrammes du corps féminin. Cette représentation de surface joue sur la non-nomination des parties du corps féminin. Les mots repères sont : « Yes », « bottom », « because », « woman ». Ils donnent toute leur importance à la nomination de l'organe sexuel féminin puisqu'ils fonctionnent explicitement comme des signes qui, sans être dessins, ne sont plus seulement les signifiants de ce qu'ils signifient.²⁵⁷

²⁵⁷ Jean-Louis Giovannangeli, *Détours et Retours : Joyce et Ulysse*, p. 301.

Le parlé pensé de Molly échappe aussi bien à la réduction mécaniste ou empirique du langage, où « les actes verbaux se réduisent à la production du mot ou à la reviviscence de l'image verbale comme acte automatique », qu'à la réduction intellectualiste, où « la production du mot » se résume à « l'enveloppe de la véritable dénomination et de la parole authentique qui est une opération intérieure » :²⁵⁸

Chez l'empiriste, « nous sommes en deçà du mot comme signification » et « il n'y a personne qui parle. » Chez l'intellectualiste, nous sommes au-delà du mot et « il y a bien un sujet, mais ce n'est pas le sujet parlant, c'est le sujet pensant. Dans les deux cas, le mot n'a pas de signification. Au contraire, pour dépasser aussi bien l'empirisme que l'intellectualisme, il est suffisant de poser la proposition simple : « le mot a un sens ». Cette proposition ne signifie pas qu'un mot attrape un sens existant à l'extérieur du mot. Un mot et un sens s'unifient, ou bien le mot en tant qu'expression et le sens en tant qu'exprimé ne sont pas séparables.²⁵⁹

En quelque sorte, Molly dans l'épisode final, c'est Molly qui prend sens, car elle habite le langage, c'est enfin Molly dans ses propres mots. Molly comme matrice textuelle, ce serait alors un cas d'expression inextricablement lié à l'exprimé, non seulement car elle paraît générée par sa propre parole, mais aussi car elle paraît sous la forme des mots qui la génèrent, car l'« énoncé » prend forme réelle dans un espace dont la matérialité est soulignée et joue à transposer la représentation du corps et l'expression de la pensée.

Cette tension entre la lecture de l'« histoire » et la perception du texte ne se limite pas à « Penelope », la lecture que j'ai proposée de « Sirens » servirait d'ailleurs à le souligner. Néanmoins, « Penelope » est le premier et l'unique épisode où ces deux éléments coïncident avec l'horizon d'un seul être (qui plus est tout au long du chapitre). C'est de cette manière que si Molly

²⁵⁸ Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, p. 205.

²⁵⁹ *Genèse du monde chez Merleau-Ponty*, thèse, pp. 65-66. url : <http://doxa.scd.univ-paris12.fr/theses/th0405362-partiel.pdf>, consulté 4 août 2011. « La dénomination des objets ne vient pas après la reconnaissance, elle est la reconnaissance même. Quand je fixe un objet dans la pénombre et que je dis : « C'est une brosse », il n'y a pas dans mon esprit un concept de la brosse, sous lequel je subsumerais l'objet et qui d'autre part se trouverait lié par une association fréquente avec le mot de « brosse », mais le mot porte le sens, et, en l'imposant à l'objet, j'ai conscience d'atteindre l'objet. » Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, p. 207.

est située à la marge du livre où elle donne l'illusion d'être confinée, elle s'étend également sans interruption (sur ce point, un autre cryptogramme bien connu de l'épisode, c'est le 8 couché qui signale l'infini).²⁶⁰ Enfin, plus que cela, Molly est toujours excédante ; d'abord car on l'entraperçoit maintes fois avant « Penelope » (elle existe donc « hors » « Penelope »), ensuite car cette chair, dont Joyce a dit :

It begins and ends with the female word yes. It turns like the huge earth ball slowly surely and evenly round spinning. Its four cardinal points being the female breast, arse, womb and cunt expressed by the words “because, bottom. [...] woman, yes” (*Letters*, I, p. 170)

est matricielle au même sens que le monde phénoménologique. Elle renvoie à cette chair du monde que Merleau-Ponty redéfinit comme le seuil de l'expression car elle suggère le « oui » de la chair, une parenté entre l'être et l'exhaustivité du dire, à travers la forme finie de la page. Elle est à la fois tout ce qui peut être dit et tout ce qui n'est pas dit.

Le glissement dans le texte d'une fonction représentative vers une fonction expressive prend une signification ontologique nouvelle lorsqu'on le lit dans la perspective de la phénoménologie de Merleau-Ponty. Cette perspective, on l'a vu, tend à rétablir le lien entre l'être percevant et le monde, ce seuil d'expression dans lequel l'étant se manifeste. Partant de là, je reviens sur la question de la marginalité ambiguë de Septimus Smith et de Molly Bloom. Ces deux personnages, quoique mis à la marge du récit et de la parole, occupent néanmoins une place centrale dans l'œuvre. Je suggère alors que cet écart de sens qui les fait voir comme des instances

²⁶⁰ « Le schéma envoyé à Linati pose ceci de manière assez explicite lorsque le « temps » de l'entreprise devient le signe pour l'infini [...] et le « sens » est « le passé dort ». Le schéma Gorman-Gilbert ajoute la précision de la « chair » pour l'organe, donne comme « Symbole » « la Terre », et dans les « Correspondances », pose une nouvelle équation : « Pénélope – Terre : Tissage – Mouvement ». Le monologue inscrit le double 8 de l'infini comme tissage et dé tissage pénelopéen. Ceci permet au texte de laisser Molly Bloom dévider ses pensées dans un mouvement de rotation uniforme qui lui donne peu à peu la stature de la Terre, terre astronomique des révolutions et précessions, terre mythique de ce(tte) Weib dépeinté sous la forme de Gea-Tellus déjà présente dans « Ithaque ». » Jean-Michel Rabaté, « Molly Bloom : le « oui » du Féminin-Neutre », *James Joyce*, p. 161.

« irrationnelles » du langage est en fait un repli textuel (« overlap ») qui permet le dépassement de l'opposition du rationnel et du sensoriel. C'est dans ce sens que je vois Molly comme une manifestation de la « chair » et cette perspective permet de résoudre les tensions entre sa corporalité représentative (femme charnue, symbole d'une terre-mère génitrice) et sa textualité (ce masse de mots que circonscrit le monologue-fleuve). « The living body – Leib », écrit Bernard Waldenfels dans *Chiasms, Merleau-Ponty's Notion of Flesh*, « whose spontaneity is defined precisely through the fact that it begins with me before I began ». Le « Yes » final de Molly, c'est le symbole de cette chair qui affirme. Il semble pertinent que, textuellement, c'est un sens excédant, un mot de la fin qui suggère un dépassement.

CONCLUSION

Il nous faut rejeter les préjugés séculaires qui mettent le corps dans le monde et le voyant dans le corps, ou, inversement, le monde et le corps dans le voyant, comme dans une boîte. Où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair ?²⁶¹

Imaginer un monde sans corps revient à faire face à un paradoxe ontologique. Les choses ont-elles une présence en notre absence ? C'est la question que Stephen se pose dans *Ulysse* en remontant Sandymount Strand : « If I open and am for ever in the black adiaphane. Basta! I will see if I can see. See now. There all the time without you: and ever shall be, world without end » (*U* 3 : 26-29). Parmi les souvenirs de son enfance à Clongowes qui font surface dans « Proteus », celui que j'ai choisi de citer ici montre que l'une des raisons pour lesquels Stephen redoute l'immersion dans l'eau, outre son hydrophobie, c'est la peur de ne plus être capable de voir le monde qui l'entoure : « Water soft cold. When I put my face into it in the basin at Clongowes. Can't see! Who's behind me? Out quickly, quickly! » (*U* 3 : 324-325). En ceci, Stephen est comme l'enfant hystérique que Merleau-Ponty évoque dans *La Phénoménologie de la perception* qui se retourne « pour voir si derrière lui le monde est encore là ». Comme Merleau-Ponty le souligne, ce qu'il lui manque, ce ne sont pas des « images », c'est une foi perceptive qui relève de l'expérience de la corporalité, à travers laquelle on est toujours convaincu d'être inscrit déjà, avant soi, dans le monde. Pour Merleau-Ponty, l'existence singulière de l'objet derrière moi réfute l'idée d'un monde sans être percevant, d'un monde sans corps, car si les objets réels continuent d'exister pour moi hors de mon champ de perception, c'est en tant que « possibilités permanentes de sensations ». Savoir que le monde derrière moi existe, savoir ce qu'est la profondeur, savoir quel objet est

²⁶¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p. 180.

maniable même si je n'ai plus l'usage de mes mains, voilà d'autant d'exemples de la manière dont l'être est incorporé dans la texture du monde et qui montrent les limites de la segmentarisation entre conscience et corps, intériorité et extériorité.

Antonin Artaud, dramaturge contemporain de Joyce et de Woolf, écrit : « Si le signe de l'époque est la confusion, je vois à la base de cette confusion une rupture entre les choses, et les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation ».²⁶² D'une part, il souligne ainsi que la crise de la représentation est caractéristique de l'époque moderniste, il en est question dans tous les arts, d'autre part qu'elle se définit par ce schisme entre la représentation, la mise à distance d'une réalité matérielle et l'expression, qui pratique une forme de récupération du sensible. Inutile de rappeler ici à quel point *mimesis* et *poesis* sont imbriqués dans *Ulysse* et *Mrs Dalloway*, sinon pour dire que ce que David Trotter affirme à ce sujet : « in modernist writing, *mimesis* is not so much an end in itself as an occasion for the triumph of *poesis* », si cela s'applique à bien des modernistes, est peut-être problématique au regard de l'œuvre de Woolf, davantage encore en ce qui concerne Joyce.²⁶³ En effet, je pense que si l'on considère le réel du point de vue d'une ontologie de la chair, dont la modalité principale est la présence matérielle, une forme d'expression, d'être-là, on peut aussi considérer que la *poesis*, lorsqu'elle repose sur la matérialité du langage (sur sa dimension graphique, rythmique, phonétique, cryptogrammatique...), aboutit à une forme amplifiée de *mimesis*.

Dans *Mrs Dalloway*, la représentation de l'être amène à la mise à distance de la dimension matérielle, non parce que cette dimension est conceptualisée par une conscience, mais parce que les horizons intérieurs du personnage prennent forme, à leur tour, à travers des analogies qui font référence à une matérialité hors-texte. L'être est ainsi toujours en-deçà du texte, car il ne se trouve ni dans ce que l'on y voit, ni dans ce que l'on y dit, mais dans ce que la mise en relation d'une dimension mimétique avec une dimension poétique suggère. Le cas de Septimus montre bien à quel point la qualité mimétique du texte dépend de la confrontation à un langage perceptible. C'est cette capacité du langage à externaliser l'intériorité, plus que le contraire, qui rend possible la représentation de la folie. Lorsque cette forme de *mimesis* se réfère à l'être, et je soutiens que c'est le cas ici, dans *Mrs Dalloway* et dans *Ulysse*, lorsque cet être porte référence à une ontologie de la

²⁶² Antonin Artaud, « Le Théâtre et la culture », préface au recueil *Le Théâtre et son double*, in *Œuvres*, p. 505.

²⁶³ David Trotter, « The Modernist Novel », *The Cambridge Companion to Modernism*, ed. Michael H. Levenson, p. 74.

chair, cela amène à redéfinir la notion d'ontologie et à clarifier ce que cette notion a en soi de discursif, dans le sens d'un discours porté sur l'être (*ontos logos*). Maxime Roffay le souligne :

L'être, pris hors de toute acception dogmatique, n'est pas un mot figé qui nous servirait à désigner « l'étant le plus général » (Heidegger), mais c'est plutôt notre moyen (occidental) de *nommer*, c'est-à-dire de re-connaître qu'il y a quelque chose, quelque chose qui suscite notre désir de questionner en métaphysique. Autrement dit, on peut interpréter l'être comme la *métaphore* de *ce* qui donne son impulsion aux questions de l'originaire et du fond.²⁶⁴

Cet étant, Merleau-Ponty le voit justement procéder de la prise d'un sens organique, symbiose du corps et du monde. Ainsi, recentrer la question de l'être autour de la corporalité, c'est non pas réduire l'ontologie de la chair et la représentation de cette chair, à un « discours sur le corps », c'est plutôt réveiller l'ontologie de l'enlèvement surréflexif d'un « discours sur l'étant » en faisant de la corporalité le point initial de cette impulsion vers un sens organique et originaire du monde. C'est ce sens qui pré-existe la nomination, qui est toujours déjà présent dans l'objet et dans le sujet, avec lequel le corps établit un dialogue qui précède tous ses actes.

Pour expliciter ceci, la manière dont sujet et objet, être et monde, sont toujours déjà auparavant articulés dans un seuil expressif, un « fond originaire » qui constitue la chair du monde, dans sa dernière oeuvre, *Le Visible et l'invisible*, Merleau-Ponty prend l'exemple de la couleur rouge :

Ponctuation dans le champ des choses rouges, qui comprend les tuiles des toits, le drapeau des gardes-barrières et de la Révolution, certains terrains près d'Aix ou à Madagascar, elle l'est aussi dans celui des robes rouges, qui comprend, avec des robes de femmes, des robes de professeurs, d'évêques et d'avocats généraux [...] Et son rouge, à la lettre, n'est pas le même, selon qu'il paraît dans une constellation ou dans l'autre, selon que précipite en lui la pure essence de la Révolution de 1917, ou celle de l'éternel féminin, ou celle de l'accusateur public,

²⁶⁴ Maxime Roffay, « Chiasme et chair, l'ontologie de Merleau-Ponty », exposé donné en séminaire, décembre 2010, url : <https://sites.google.com/site/maximeroffayphilosophie/chiasme-et-chair-l-ontologie-de-merleau-ponty>, consulté 18 août 2011.

ou celle des Tziganes, vêtues à la hussarde, qui régnaient il y a vingt-cinq ans sur une brasserie des Champs-Élysées. Un certain rouge, c'est aussi un fossile ramené du fond des mondes imaginaires. Si l'on faisait état de toutes ces participations, on s'apercevrait qu'une couleur nue, et en général un visible, n'est pas un morceau d'être absolument dur, insécable, offert tout nu à une vision qui ne pourrait être que totale ou nulle, mais plutôt une sorte de détroit entre des horizons extérieurs et des horizons intérieurs toujours béants [...] Entre les couleurs et les visibles prétendus, on retrouverait le tissu qui les double, les soutient, les nourrit, et qui, lui, n'est pas chose, mais possibilité, latence et *chair* des choses.²⁶⁵

Roffay souligne que ce qui est important ici, c'est qu'on ne pense pas l'être en termes d'« idée » ou de concept, avec une signification intrinsèque, mais en termes de « participation » ou de « ponctuation » dans le champ d'un monde, qui fait naître la signification de manière évocative, suggestive, mais jamais de manière absolument définie. « Le rouge participe d'une « constellation », d'un réseau ou d'une texture, c'est-à-dire que le rouge n'est rouge que parce qu'il est une rougeur incarnée (et non abstraite, comme le serait l'idée « pure ») ».²⁶⁶

Comprendre que l'être-au-monde selon Merleau-Ponty tient nécessairement compte, à tout moment, de ce chiasme par le moyen duquel on saisit la prise de l'être sur le monde (qu'il englobe) et la prise du monde sur l'être (qui l'englobe), c'est également comprendre que la représentation de l'être dans *Mrs Dalloway* et dans *Ulysse* dépasse la simple idée de l'assujettissement du réel au point de vue subjectif, à la conscience ou à la référence individuelle. C'est comprendre que l'être est exprimé dans le texte, non comme il a pu l'être par ailleurs en référence à un réel prédéterminé par un discours qu'il soit objectif ou empirique, mais comme indissociable de ce champ matériel que la représentation du réel référence. Comme j'ai voulu montrer dans la première partie, la représentation de l'être est indissociable des références matérielles de la ville ainsi que d'un repérage dans la spatialité même du corps. Pareillement, dans la deuxième partie, j'ai montré l'interpénétration de ces dimensions du « perceptible », que la représentation suggère, et du percevant, que les formes monologiques expriment. Et enfin, comment le langage vise à devenir le

²⁶⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, pp. 172-173.

²⁶⁶ Maxime Roffay, « Chiasme et chair, l'ontologie de Merleau-Ponty », *op. cit.*

lieu où l'être s'exprime, se matérialise, sous forme d'une ponctuation dans le champ de la perceptibilité. Ce que Roffay commente également, et qui est tout à fait frappant, c'est le fait que Merleau-Ponty ait choisi le « chiasme », une figure littéraire, pour articuler sa conception de l'être. N'est-ce pas d'abord ainsi qu'il implique que cet écart du réel, la qualité de « bougé » des choses, leur puissance suggestive et évocatrice est au cœur même du pacte ontologique ? Pour les mêmes raisons, je ne pense pas que ces œuvres soulignent tant l'absence ou la déconstruction du sens qu'elles ne soulignent la dimension suggestive, évocatrice, voire sensorielle du réel, au moyen de laquelle l'être vivant dans le monde atteint au sens.

Au sujet du roman moderniste, et plus particulièrement au sujet des romans de Henry James, David Trotter a pu constater : « Whatever is described in the most innovative fiction of the period is described in relation to, and only in relation to, a perceiving mind [...] centers of consciousness through which the apprehension of events is filtered ».²⁶⁷ Il me semble alors que *Mrs Dalloway* et *Ulysse* échappent à cette catégorie car, dans la manière dont le corps génère des espaces, dans la manière dont la corporalité montre l'imbrication de l'expérience du percevant avec le perçu, et dans la manière où la différence du réel laisse place aux effets matériels d'un langage qui communique avec une perception sensorielle, se manifeste un lien entre cet être percevant et la corporalité qui fait écho à cette « ontologie de la chair » où aboutit la phénoménologie de Merleau-Ponty. C'est dans ce sens que je voudrais reconsidérer ce que Rainer Emig, parmi d'autres, a appelé : « [a] productive and tragic split between word (the material of the novel) and world (a world that is simultaneously only that of the text and always more than the text) [...] that forms the link and the barrier between the two universes in the fictional wor(l)ds of *Ulysses* », pour le voir non comme une césure, mais plutôt comme ce chiasme de la chair qui, liant le sens au sensible, permet à la fois une lecture du monde et une représentation de l'être.²⁶⁸

²⁶⁷ David Trotter, « The Modernist Novel », *The Cambridge Companion to Modernism*, p. 71.

²⁶⁸ Rainer Emig, *Ulysses*, *Contemporary Critical Essays*, p. 24.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Joyce, James. *Ulysses*,

Woolf, Virginia. *Mrs Dalloway*, ed. David Bradshaw, Oxford : Oxford University Press, 2000.

Autres textes

Chekhov, Anton. *La mouette*, <http://www.lecanardduclair.com/docs/Tchekhovlamouette.pdf>,
consulté le 20 juin 2011.

Conrad, Joseph. *The Secret Agent*, London : Penguin Books, 1994.

Dujardin, Edouard. *Les Lauriers sont coupés*, suivi de *Le Monologue intérieur*, ed. Carmen Licari, Rome : Bulzoni Editore, 1977.

Joyce, James. *Finnegans Wake*, London : Faber & Faber, 1975.

Rilke, Rainer Maria. *Œuvres en prose, Récits et essais*, vol. V, trad. Bernard Lortholary, ed. C. David, Paris : Gallimard, 1993.

Scott, Walter. *Ivanhoe*, Oxford : Oxford University Press, 2010.

Woolf, Virginia. *Night and Day*, London : Lits, 2010.

Wordsworth, William. « Composed Upon Westminster Bridge, September 3, 1802 », *The Poems*, ed. John O. Hayden, London : Penguin Books, 1990.

Tester, Keith. (ed.), *The Flâneur*, London : Routledge, 1994.

Zola, Emile. *Au Bonheur des dames*, Paris : Le Livre de poche, 1971.

Essais critiques de Virginia Woolf

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*, San Diego : Harcourt, 2005.

—« Mr Bennett and Mrs Brown », *Collected Essays*, ed. Leonard Woolf, vol. 1, London : Hogarth, 1966, pp. 319-337.

—« The Art of Fiction », *Collected Essays*, vol II, London : The Hogarth Press, 1966, p. 54.

—*Contemporary authors*, New York : Harcourt, 1965.

—« The New Biography », *Selected Essays*, ed. David Bradshaw, Oxford : Oxford University Press, 2008.

—« A Sketch of the Past », *Moments of Being: A Collection of Autobiographical Writing*, ed. Jeanne Schulkind, New York : Harcourt, Inc. 1985, pp. 64-160.

Bibliographie Générale

- Allen, Walter. *The English Novel: A Short Critical History*, New York : Dutton, 1955.
- Artaud, Antonin. « Le Théâtre et la culture », préface au recueil *Le Théâtre et son double*, *Œuvres*, ed. Evelyne Grossman, Paris : Quarto Gallimard, 2004.
- Barrett, Michèle. Anne Phillips, *Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates*, Stanford : Stanford University Press, 1992.
- Barthes, Roland. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 février 1977, *Œuvres complètes*, V, Paris : Seuil, 2005.
- Baudelaire, Charles. « Of the Heroism of Modern Life », *Selected Writings on Art and Literature*, trans. P.E. Charvet, Cambridge : Cambridge University Press, 1981.
- Bell, Michael. « The Metaphysics of Modernism », *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge : Cambridge University Press, 1999.
- Bhabha, K. Homi. *Nation and Narration*, London : Routledge, 1990.
- Boone, Allen Joseph. *Libidinal Currents : Sexuality and the Shaping of Modernism*, Chicago : University of Chicago Press, 1998.
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago : University of Chicago Press, 1961.
- Bowling, Lawrence. « What is the Stream of Consciousness Technique? », *PMLA* n° 65, vol. lxx (June 1950), pp. 333-345.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton : Princeton University Press, 1984.
- De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien, I. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, London : Continuum, 2004. *L'Anti-Oedipe*, Paris : Les éditions de minuit, 1972.
- Didi-Hubermann, Georges. Préface à Karine Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Druno Verrechia, « Le devant-quoi de l'angoisse », à paraître dans *Phéno*, <http://www.med.univ-angers.fr/services/AARP/psyangevine/publications/angoisse.htm>, consulté le 13 juin 2011.
- Eagleton, Terry. *The English Novel: An Introduction*, Oxford : Blackwell Publishing, 2005.
- Eco, Umberto. *La production des signes*, Paris : Le livre de poche, 1992.

- Edwards, R. Lee. « Schizophrenic Narrative », *Journal of Narrative Technique*, n° 19 (Winter 1989), pp. 25-30.
- Eliot, S. Thomas. « Hamlet and his Problems », *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. Frank Kermode, London : Faber & Faber, 1975.
- Eliot, S. Thomas. « The Music of Poetry », *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. Frank Kermode, New York : Harcourt Brace Jovanovic, 1975.
- Eysteinson, Astradur, Liska, Vivian (eds). *Modernism I*, Amsterdam : Benjamins Publishing Company, 2007.
- Felman, Shoshana. *What Does a Woman Want?: Reading and Sexual Difference*, Baltimore : The John Hopkins University Press, 1993.
- Fournel, Victor. *Ce que l'on voit dans les rues de Paris, 1858*, cité dans *Paris, capitale du XIXe siècle*, Paris : éditions du Cerf, 1989.
- Friedman, Melvin. *Stream of Consciousness : A Study in Literary Method*, Yale : Yale University Press, 1955.
- Genette, Gérard. *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.
- Genette, Gérard. *Frontières du récit*, *Communications*, 8, 1966, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1121, consulté le 3 août 2011.
- Gibbons, Luke. *Transformations in Irish Culture*, Indiana : University of Notre Dame Press, 1996.
- Hallett Carr, Edward. *The Twenty Years' Crisis, 1919-1939*, New York : Palgrave, 2001.
- Harding, Desmond. « Saxa Loquuntur, The Modernist City », *Writing the City*, New York : Routledge, 2003.
- Hatcher, Anna G. « Voir as a Modern Novelistic Device », *PQ* n° 23 (1944), pp. 354-374.
- Hoffmann, Frederick. *Freudianism and the Literary Mind*, Wesport : Greenwood Press, 1977.
- Hulme, T.E. *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, ed. Herbert Read, London : Routledge, 1924.
- Humphrey, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley : University of California Press, 1954.

Husserl, Edmund. *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, trad. Gérard Granel, Paris : Gallimard, 1976.

James, William. *The Principles of Psychology*, Vol. 1, New York : Henry Holt & Co., 1918.

Steven Bond, « Joyce, Beckett, and the Homelette in the Poêle », url : http://www.otherness.dk/fileadmin/www.othernessandthearts.org/Publications/Journal_Otherness/Otherness_Essays_and_Studies_1.1/Joyce_Beckett_and_the_Homelette_in_the_Poele_01.pdf, consulté le 22 juillet 2011.

Jenny, Laurent. « Méthodes et problèmes, la description », url : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description/de022400.html>, consulté le 4 août 2011.

Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Book XI, *The Seminar of Jacques Lacan*, trans. A. Sheridan, New York : W.W. Norton & Company, 1998.

Laing, Ronald David. *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*, New York : Routledge, 1998.

Lukacs, George. « Narrate or Describe ? », *Writer and Critic and Other Essays*, ed., trans. Arthur Kahn, Lincoln: iUniverse, Inc. 2005.

Mayol, Pierre. « Le quartier et la ville », Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayon, *L'invention du quotidien : arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990. *The Practice of Everyday Life*, trans. Timothy J. Tomasik, Minnesota : University of Minnesota Press, 1998.

Morris, Pam. *Realism, The New Critical Idiom*, London and New York : Routledge, 2003.

Naremore, James. *The World Without a Self*, Madison : University of Wisconsin Press, 1970.

Parkhurst Ferguson, Priscilla. *Paris as Revolution: Writing the Nineteenth-century City*, Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1994.

—« The *Flâneur* on and off the Streets of Paris », *The Flâneur*, ed. Keith Tester, London : Routledge, 1994.

Ricoeur, Paul. *Temps et récit*, tome 1, Paris : Seuil, 1983.

Ryle, Gilbert. *The Concept of Mind*, Chicago : University of Chicago Press, 1949.

Sapir, Edward. « La Réalité psychologique des phonèmes », *Journal de psychologie normale et pathologique*, n° 3 (1933), pp. 247-265.

Shaw, Bernard George. *Misalliance : The dark lady of the Sonnets, and Fanny's first play, with a Treatise on Parents and Children*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 2006.

Thomas Stearns Eliot, « In Memory of Henry James, » *Egoist* (Janvier 1918), n° 2.

Tate, Trudi. *Modernism, History and the First World War*, Manchester : Manchester University Press, 1998.

Trotter, David. « The Modernist Novel », *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge : Cambridge University Press, 1999.

Maurice Merleau-Ponty

Bonan, Ronald. *Merleau-Ponty*, Paris : Les belles lettres, 2011.

Merleau-Ponty, Maurice. *Notes de cours, 1959-1961*, Paris : Belin, 2002.

Merleau-Ponty, Maurice. *L'oeil et l'esprit*, Saint-Armand : Gallimard, Collection Folio essais, 2010.

Merleau-Ponty, Maurice. *La phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1976.

Genèse du monde chez Merleau-Ponty, thèse, url : <http://doxa.scd.univ-paris12.fr/theses/th0405362-partie1.pdf>, consulté 4 août 2011.

Renaud Barbaras. *Le Corps*, ed. Jean-Christophe Goddard, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 2005.

Roffay, Maxime. « Chiasme et chair, l'ontologie de Merleau-Ponty », exposé donné en séminaire, décembre 2010, url : <https://sites.google.com/site/maximeroffayphilosophie/chiasme-et-chair-l-ontologie-de-merleau-ponty>, consulté 18 août 2011.

James Joyce

Attridge, Derek. « Molly's Flow: The Writing of 'Penelope' and the Question of Women's Language », *Modern Fiction Studies*, n° 35 (1989).

Attridge, Derek. « Joyce's Lipspeech: Syntax and the Subject in "Sirens" », *James Joyce: The Centennial Symposium*, eds. Morris Beja, Phillip Herring, Maurice Harmon, David Norris, Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 1986, pp. 59-65.

Attridge, Derek. *Peculiar Language: Literature as Difference from the Renaissance to James Joyce*, London : Methuen, 1988.

Attridge, Derek. « Language, Sexuality and the Remainder », *James Joyce and the Difference of Language*, ed. Laurent Milesi, Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

Barta, Peter. *Bely, Joyce and Döblin : Peripatetics in the City Novel*, Florida : University Press of Florida, 1996.

Beckett, Samuel. « Dante ... Bruno. Vico .. Joyce », *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, ed. Samuel Beckett et al, London : Faber, 1972.

Bénéjam, Valérie. « The Acoustic Space of Ulysses », *Making Space in the Works of James Joyce*, eds. Valérie Bénéjam et John Bishop, New York : Routledge, 2011.

—« Molly Inside and Outside "Penelope" », *Joyce, "Penelope" and the Body*, ed. Richard Brown, Amsterdam & New York : Rodopi, 2006, pp. 65-74.

Bruns, L. Gerald. « What's in a Mirror? James Joyce's Phenomenology of Perception », url: <http://www.e-cosmopolis.com/glb/mirrors.pdf>, consulté le 4 août 2011.

Budgen, Frank. *James Joyce and the Making of Ulysses*,

Bulson, Eric. « Disorienting Dublin », *Making Space in the Works of James Joyce*, eds. Valérie Bénéjam et John Bishop, New York: Routledge, 2011.

Butts, M. Gerald. *Between Two Roaring Worlds: Personal Identity in James Joyce's Ulysses*, Thesis, Ottawa : National Library of Canada, 1995, url: http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1312479698456~967, consulté le 30 juillet 2011.

Cheng, Vincent. « Authenticity and Identity », *Semicolonial Joyce*, eds. Marjorie Howes, Derek Attridge, Cambridge : Cambridge University Press, 2000.

- Docherty, Thomas. « Joyce and the Anathema of Writing », *James Joyce and the Difference of Language*, ed. Laurent Milesi, Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
- Donaghue, Denis. « Is there a Case against *Ulysses*? », *Joyce in Context*, eds. Vincent J. Cheng, Timothy Martin, Cambridge : Cambridge University Press, 2009.
- Duffy, Enda. « Disappearing Dublin », *Semicolonial Joyce*, eds. Marjorie Howes, Derek Attridge, Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
- Ellmann, Maud. « Skinscapes in “Lotus-Eaters” », *Ulysses, En-gendered Perspectives*, eds. Kimberly J. Devlin, Marilyn Reizbaum, Columbia : University of South Carolina Press, 1999.
- « “Penelope” without the Body », *Joyce, “Penelope” and the Body*, ed. Richard Brown, Amsterdam & New York : Rodopi, 2006, pp. 97-108.
- Ellmann, Richard. « The Consciousness of Joyce », *Modern Critical Views*, ed. Harold Bloom, New York : Chelsea House Publishers, 1986.
- Garnier, Marie-Dominique. « The Lapse and the Lap: Joyce with Deleuze », *James Joyce and the Difference of Language*, ed. Laurent Milesi, Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
- Gibbons, Luke. « Text and the City: Joyce, Dublin and Colonial Modernity », *Making Space in the Works of James Joyce*, eds. Valérie Bénéjam et John Bishop, London : Routledge, 2011.
- Gifford, Don, Seidman, Robert. *Ulysses: Annotated, Notes for James Joyce's Ulysses*, Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1988.
- Giovannangeli, Jean-Louis. *Détours et Retours, Joyce et Ulysses*, Lille : Presses Universitaires Septentrion, 1990.
- Henke, Suzette. *James Joyce and the Politics of Desire*, New York: Routledge, 1990.
- Herr, Cheryl. *James Joyce and the Art of Shaving, The National Library of Ireland Joyce Studies*, eds. Luca Crispi, Catherine Fahy, Dublin : The National Library of Ireland, 2004.
- Howes, Marjorie, Attridge, Derek. eds. *Semicolonial Joyce*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
- Huang, Shan-Yun. « “Neither Fish nor Flesh”: Hybridity as an Alternative in James Joyce's *Ulysses*, url : <http://film.selfip.net/ojs/index.php/interstice/article/viewFile/26/24>, consulté le 29 mai 2011.
- Hugh Kenner, *Joyce's Voices*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1978.

- Jonsson, AnnKatrin. *Relations: Ethics and the Modernist Subject in James Joyce's Ulysses*, Bern : Peter Lang, 2006.
- Julius, Anthony, Davidson, R. Neil. eds. *James Joyce Ulysses and the Construction of Jewish Identity*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996.
- Keegan, M. Thomas. *The Usual: Pub Phenomenology in the Works of James Joyce*, Thesis, University of Iowa, May 2010, p. 10. url : <http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1711&context=etd&sei-redir=1#search=%22Usual%3A%20Pub%20Phenomenology%20Works%20James%20Joyce%22>, consulté le 14 août 2011.
- Kenner, Hugh. *Dublin's Joyce*, New York : Columbia University Press, 1987.
- Kenner, Hugh. *Joyce's Voices*, Berkeley & Los Angeles : California University Press, 1978.
- Kiberd, Declan. *Ulysses and Us : The Art of Everyday Living*, London : Faber and Faber, 2009.
- Kimpel, Ben. « The Voices of *Ulysses* », *Style* 9 (Summer 1975), pp. 283-319.
- Knowles, Sebastian. « The Substructure of "Sirens": Molly as *Nexus Omnia Ligans* », *JJQ*, 23 : 4 (1986), pp. 447-463.
- Lanigan, Liam. « Gabriel's Remapping of Dublin », *Making Space in the Works of James Joyce*, eds. Valérie Bénéjam et John Bishop, New York : Routledge, 2011.
- Lawrence, Karen. « *Ulysses*, The Narrative Norm », *James Joyce, A Collection of Critical Essays*, ed. Mary T. Reynolds, Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1993, pp. 118-129.
- Lawrence, Karen. *The Odyssey of Style in "Ulysses"*, Princeton : Princeton University Press, 1981.
- Levine, Jennifer. « *Ulysses* », *The Cambridge Companion to James Joyce*, ed. Derek Attridge, Cambridge : Cambridge University Press, 1990, pp. 131-160.
- Milesi, Laurent. ed. *James Joyce and the Difference of Language*, Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
- Rabaté, Jean-Michel. « Le Nœud gordien de « Pénélope » », *James Joyce, Revue des Lettres Modernes*, éd. Claude Jacquet, Paris : Lettres Modernes Minard, 1988.
- Rabaté, Jean-Michel. « Molly Bloom : le « oui » du féminin neutre », *James Joyce*, Paris : Hachette, 1993.
- Rickard, John. « 'A quaking sod': Hybridity, Identity, and Wandering Irishness », *James Joyce and the Fabrication of an Irish Identity*, ed. Michael Patrick Gillespie, Atlanta : Rodopi, pp. 83-110.

- Salado, Régis. « Monologues antérieurs, Propositions pour la lecture des formes de monologue intérieur dans *Ulysse* », *Ulysse à l'article : Joyce aux marges du roman*, eds. Daniel Ferrer, Claude Jacquet et André Topia, Tusson : Du Lérot, 1991, pp. 161-193.
- Schloss, Carol. « Milly, Molly and the Mullingar Photo Shop », *Ulysses, En-gendered Perspectives*, eds. Kimberly J. Devlin, Marilyn Reizbaum, Columbia : University of South Carolina Press, 1999.
- Scholes, Robert. « *Ulysses*: A Structural Perspective », *JJQ*, Vol. 10, n° 1 (Fall 1972).
- Shork, R.J. « Kennst du das Haus Citrons, Bloom ? », *JJQ*, vol. 17, n° 4, (Summer 1980).
- Senn, Fritz. « Foreign Readings », *Joyce's Dislocations: Essays on Reading as Translation*, ed. John Paul Riquelme, Baltimore and London : John Hopkins University Press, 1984, pp. 39-56.
- Senn, Fritz. « Joyce the Verb », *Coping with Joyce, Essays from the Copenhagen Symposium*, eds. Morris Beja, Shari Benstock, Ohio State University Press, 1989.
- Stanier, Michael. « “Penelope” and “Sirens” in *Ulysses* », *Ulysses, Contemporary Critical Essays*, ed. Rainer Emig, New York : Palgrave Macmillan, 2004.
- Steinberg, Erwin. *JJQ*, n° 6 (Spring 1969), pp. 185-200.
- Tadié, Benoît. *James Joyce, Dubliners*, Paris : Didier-Erudition, CNED, 2000.
- Tadié, Benoît. « Joyce and Contemporary Linguistic Theories », *James Joyce and the Difference of Language*, ed. Laurent Milesi, Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
- Tindall, Y. William. *A Reader's Guide to James Joyce*, New York : Syracuse University Press, réédité 1995.
- Topia, André. « “Sirens”: The Emblematic Vibration », *James Joyce: The Centennial Symposium*, eds. Morris Beja, Phillip Herring, Maurice Harmon, David Norris, Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 1986, pp. 76-81.
- Topia, André. « Contrepoints joyciens », *Poétique*, n° 27 (septembre 1976).
- Van Boheemen, Christine. « “The Language of Flow”: Joyce's Dispossession of the Feminine in *Ulysses* », *Modernity and its Mediation*, eds. Fritz Senn, Christine Van Boheemen, Amsterdam : Rodopi, 1989, pp. 63-77.
- Wales, Katie. *The Language of James Joyce*, London : Palgrave Macmillan, 1992.
- Watson, J. George. *Irish Identity and the Literary Revival: Synge, Yeats, Joyce, and O'Casey*, vol. 4 in *Critical Studies in Irish Literature*, Ann Arbor : Catholic University of America Press, 1994.

Virginia Woolf

Bennett, Joan. *Virginia Woolf, Her Art as a Novelist*, Cambridge : Cambridge University Press, 1975.

Delmas, Claude. « Des « choses » aux « espaces mentaux » dans *Mrs Dalloway*, *Etudes anglaises* 2/2004, Tome 57, pp. 146-157, url : www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2004-2-page-146.htm, consulté le 13 juin 2011.

Dick, Susan. « Literary Realism in *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse*, *Orlando* and *The Waves* », *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge : Cambridge University Press, 2010.

Ferrer, Daniel. *Virginia Woolf and the Madness of Language*, trans. Geoffrey Bennington et Rachel Bowlby, New York : Routledge, 1990.

Forster, E.M. « Virginia Woolf by E. M. Forster », *The Bloomsbury Group: A Collection of Memoirs, Commentary and Criticism*, ed. Stanford Patrick Rosenbaum, Toronto : University of Toronto Press, 1975.

Hillis Miller, Joseph. « Virginia Woolf's All Soul's Day: The Omniscient Narrator in *Mrs Dalloway* », *The Shaken Realist*, Baton Rouge : University of Louisiana Press, 1970.

Hillis Miller, Joseph. « Repetition as the Raising of the Dead in *Mrs Dalloway* », *The J. Hillis Miller Reader*, ed. Julian Wolfreys, Stanford : Stanford University Press, 2005.

Jouve, W. Nicole. « Virginia Woolf and Psychoanalysis », *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge : Cambridge University Press, 2010.

Lacourarie, Chantal. *Virginia Woolf : L'écriture en tableau*, Paris : L'Harmattan, 2002.

Lee, Hermione. *Virginia Woolf*, Pimlico : Vintage Books, 1999.

Marcus, Laura. « Woolf's Feminism and Feminism's Woolf », *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge : Cambridge University Press, 2010.

Parsons, L. Deborah. *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, Oxford : Oxford University Press, 2000.

Seymour, N. Sally. « The Central Consciousness and the Secondary Reflector in Virginia Woolf's *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse* and *The Waves* », Ottawa : National Library of Canada, Thèses canadiennes, <http://ir.lib.sfu.ca/bitstream/1892/4819/1/b12131209.pdf>, consulté le 21 juin.

Whitworth, Michael. « Virginia Woolf and Modernism », *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge : Cambridge University Press, 2010.

William Shakespeare, *Julius Caesar*.

Woolf, Virginia. *A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, Harcourt : Houghton Mifflin Harcourt, 2003.

Zwerdling, Alex. *Virginia Woolf and the Real World*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1987.