

James Joyce

Hervé Dumez

Pour Paul Duguid,
en souvenir d'une conversation sur *Ulysse*.

Le mot le plus long que l'on trouve dans *Ulysse* est :
Nationalgymnasiummuseumsanatoriummandsuspensorium-
sordinaryprivatdocentgeneralhistoryspecialprofessordoct

Il s'agit évidemment d'une parodie de la capacité qu'a la langue allemande d'accoler les mots pour les composer, et du goût allemand pour les titres, façon Professor Doktor Doktor.

Sa langue maternelle était l'anglais, mais à la maison la famille parlait italien et Joyce maîtrisait également parfaitement l'allemand et le français, avant qu'il ne se lançât dans l'étude du norvégien. Il connaissait si bien ces langues qu'il était capable de faire des calembours dans chacune d'entre elles. Il ne buvait que du vin blanc, jamais de rouge à cause de sa couleur qui lui faisait penser à du steak liquéfié. À Zurich, sur les tables du café Pfauen qui était son préféré, on servait du fendant de Sion en carafe, dont il raffolait. La couleur tirait sur l'ambre vert et le goût était un peu cuivré. *Er schmeckt nach Erz* – il a un petit goût de minerai de cuivre – lui dit un jour le patron du Pfauen et Joyce rétorqua, jouant sur le mot *Erz* : *Erzherzogin*. Et le patron rebaptisa aussitôt son vin « archiduchesse », nom qui lui resta, paraît-il.

Innombrables furent ses créations linguistiques.

Quand, rentrant de courses, Leopold Bloom veut ouvrir la porte de sa maison, les clefs de son trousseau se mettent à tinter au sortir de sa poche. Le son est léger et aigu, plusieurs notes, comme celui de cordes tendues pincées par un bec de plume de cygne, vibrant en arpège. Pour en rendre la sonorité, Joyce invente le verbe « claveciner », *harpsichording*.

Voulant caractériser l'état d'esprit de Stephen Dedalus, ses doutes et ses errements, il transforme « *almost* » en verbe. *I am almosting it*, confesse le personnage. Nous passons nos vies à faire les choses aux trois-quarts, sans jamais les mener jusqu'au bout. Nous nous consomons à presquer. Debussy, on peut l'imaginer, aurait adoré le verbe *arabesquing*. Si une



fourchetée existe en anglais (*forkful*) comme en français, pour dire que des affamés plantent la pointe de leurs couteaux dans de gros morceaux pour les porter goulument à la bouche et les engouffrer, c'est *knifeful* qui est imaginé. Dans le restaurant où entre Bloom ce midi-là, celui du 16 juin 1904, les Dublinois dévorent, ils sont en train de *wolfing*, qui ne peut malheureusement pas être traduit en français par louter qui a une autre signification. Fauver, tigrer, pourraient être des traductions de ce nouveau verbe. Tout au long de la journée, les mots fleuriront en tous sens, comme le savoureux *mighthavebeen*, désignant quelqu'un qui aurait pu être quelque chose. Suivre sur les lèvres les mots qui se forment et retentissent donne lieu à une composition : *to seehear*. *He seehears lipspeech* – Il entendait les motslèvres ? Certaines autres compositions concentrées renvoient à des références culturelles sophistiquées :

*When Rutlandbaconsouthamptonshakespeare or another poet
of the same name in the comedy of errors wrote Hamlet he was
not the father of his own son.*

Rutlandbaconsouthamptonshakespeare vient des discussions byzantines sur les auteurs possibles des œuvres de Shakespeare. Certains en tiennent pour Francis Bacon, d'autres pour le cinquième comte de Rutland, d'autres encore pour le troisième comte de Southampton, ou même pour une équipe les comptant les uns et les autres. *Comedy of errors* renvoie bien sûr au titre d'une des pièces dudit Will et « *the father of this own son* » est une quasi-citation de Henry V. L'image de l'infini est suggérée par la répétition d'une finale : *Endlessnessnessness* que l'on pourrait traduire par infinininini pour le sens, mais sans la musicalité de l'original anglais. Pour produire l'impression de la rencontre de deux êtres qui se reconnaissent comme faits l'un pour l'autre et fusionnels, leurs visages se reflétant l'un dans l'autre comme leurs âmes – il s'agit de Leopold Bloom qui a perdu un fils en bas âge et de Stephen Dedalus qui représente pour lui cet enfant dont il a été privé –, l'adjectif utilisé est *theirhisnothis* : « *Silent, each contemplating the other in both mirrors of the reciprocal flesh of theirhisnothis fellow faces* ».

Une des inventions les plus drôles et délicieuses se situe lors de la rencontre entre le père Conmee et trois garçonnetts, élèves de son établissement d'enseignement. Pour dire que six petits yeux se fixent en même temps sur le prêtre, Joyce invente encore un verbe : « *The boys sixeyed father Conmee and laughed.* »

Bien évidemment, tous ces jeux sont liés à l'utilisation d'une technique empruntée à Edmond Dujardin que Valéry Larbaud, son traducteur français, appela le monologue intérieur et que Joyce lui-même appelait parole intérieure, qui tente de montrer les pensées flottantes dans un état inférieur à la conscience qui nous habitent tous. Jeux ? L'expression est mal choisie. Qu'on l'accusât d'aimer les latrines au point d'en farcir son livre ne l'atteignait pas. Une seule engeance de critique l'irritait : ceux qui affectaient de croire qu'il ne prenait pas au sérieux ce qu'il écrivait. Huit années furent nécessaires pour la rédaction d'*Ulysse*. Un jour qu'ils se retrouvaient une autre fin d'après-midi au Pfauen, Frank Budgen l'interrogea : *Ulysse* avance ? – J'y ai travaillé toute la journée,

fit Joyce. – Ah, vous avez beaucoup écrit, alors ? – Deux phrases, fut la réponse. Chaque mot a été pensé, soupesé, travaillé. « *I am almosting* » apparaît par exemple dans l'épisode de Protée. « *Avez-vous compris le sens de ce passage ?* » demanda Joyce. « *C'est la lutte contre Protée. Le thème en est le changement. Tout change : la mer, le ciel, l'homme, les animaux. Les mots changent aussi.* »

Frank Budgen avait été marin. Lisant un chapitre, il repéra que Stephen Dedalus regardait les voiles d'un trois-mâts carguées sur les barres de perroquet (*cross-trees*). Il fit remarquer à Joyce que les matelots, quand ils carguaient les voiles, utilisaient le mot « vergue » et non le mot *cross-tree*. Joyce se réjouit de la précision, remarquant qu'il s'agissait là du type de remarque critique qu'il affectionnait. Puis il ajouta : Stephen n'est pas un marin, et une telle erreur est donc naturelle de sa part. Mais surtout, *cross-tree* est ici essentiel parce qu'il réapparaît plus loin dans le livre en un tout autre sens. Effectivement, quand Stephen mène sa discussion sur Shakespeare avec des étudiants à la bibliothèque, il a cette phrase : « *Qui, maltraité par ses ennemis, dépouillé de ses vêtements et flagellé, fut cloué comme chauve-souris sur porte de grange, souffrit la faim sur l'arbre de la croix (cross-tree)* ». Il est peu probable qu'aucun lecteur ait été capable de faire le rapprochement entre les deux usages différents du même mot à des pages d'intervalle, mais Joyce, qui avait une mémoire phénoménale, de ses textes comme de ceux des autres, savait organiser ce type de rapprochement dans la myriade des mots qu'il couchait lentement sur le papier. Il notait ses trouvailles à longueur de journée dans de minuscules calepins qu'il logeait dans la poche de son gilet et qu'il avait toujours sur lui.

Lors de son séjour à Zurich, il passa des heures à étudier les mots techniques liés au métabolisme. « *Dans mon livre, le corps vit, se meut dans l'espace, il est la demeure d'une personne humaine complète. Les mots que j'écris sont adaptés pour exprimer d'abord l'une de ses fonctions puis une autre. Dans Les Lestrygons, l'estomac domine et le rythme des épisodes est celui des mouvements péristaltiques* », expliqua-t-il à Budgen. D'où les *wolfing*, *knifeful* et autres, à l'heure du déjeuner. On accompagne le héros durant sa journée, des toilettes et de son petit déjeuner au cours duquel une envie de rognon l'obsède, jusque dans ses désirs sexuels ou ses pensées plus élevées. Cette seule journée, le long des rues, sur les ponts, dans les pubs ou à l'intérieur des trams de Dublin, se compose d'un enterrement, d'une bagarre, d'une querelle politique sur l'indépendance de l'Irlande, d'une tentative de séduction, d'un adultère, de la naissance d'un enfant, d'une saoulerie, de la fin d'une amitié et de la perte d'un emploi, avant que le héros, comme Ulysse, ne finisse par rentrer chez lui, trop tard pour y tuer physiquement le prétendant.

Joyce perdait la vue, d'opération en opération. Sa mémoire phénoménale lui permettait de réciter les pages qu'il avait écrites comme celles d'innombrables auteurs qu'il aimait. Son préféré était Flaubert. Il pouvait aussi, de sa belle voix de ténor, se mettre brusquement à chanter *a capella* la Messe pour le pape Marcellus de Palestrina ou d'autres airs du répertoire. Son sens de l'humour était décalé et très particulier, qui



lui faisait dire, par exemple, que Jésus Christ ne pouvait pas avoir été un homme parfait : « *C'était un célibataire et il n'a jamais vécu avec une femme. Vivre avec une femme est assurément l'une des choses les plus difficiles qu'un homme ait à accomplir, et lui n'a jamais essayé.* » On ne savait trop quelle était la part de sérieux dans ses remarques. Son rire était pur, jamais méchant. Peu après la Première Guerre mondiale, une riche parisienne organisa une soirée de gala autour des ballets russes, alors très à la mode, à laquelle il fut

convié. Dans la nuit survint Marcel Proust, d'une élégance toujours rare, et on les présenta l'un à l'autre. Les invités se groupèrent autour d'eux dans l'attente d'un éclat d'esprit devant illuminer la soirée. « *Notre conversation, raconta-t-il, se borna au mot "non". Proust me demanda si je connaissais le duc de Machin-Chose et je répondis "non". Notre hôtesse demanda à Proust s'il avait lu tel ou tel passage d'Ulysse. "Non" fut sa réponse. Et ainsi de suite. Bien sûr, nous étions dans une situation impossible. La journée de Proust commençait à peine, alors que la mienne se terminait.* » Les convives se dispersèrent, désappointés.

Son objet fut d'essayer de relater nos pensées muettes et nos velléités, exactement comme elles surgissent, sous l'effet de la machinerie de nos corps, de leurs exigences, de leur assouvissement, de leurs ratés et de leurs plaisirs, dans le flottement extrêmement précis des mots. Il voulait défamiliariser le familier par les mots. Il y réussit en apothéose à la toute fin d'Ulysse. Une seule phrase se développe sur plus de soixante pages, sans une virgule, sans un point, d'un seul mouvement, fleuve de mots qui tantôt s'accélère et tantôt ralentit, se perd et se recentre, une descente dans l'intimité du corps d'une femme, Molly Bloom nouvelle Pénélope, dans la douleur de ses menstrues donc dans l'intimité de ses rêves, de ses amours, dans l'errance de ses espoirs, de ses refus, et d'une acceptation.

« Nous marchons à travers nous-mêmes, dit Stephen Dedalus, y rencontrant des voleurs, des spectres, des géants, des vieillards, des jeunes gens, des épouses, des veuves et de vilains beaux-frères. Mais toujours nous rencontrant nous-mêmes. » ■

Références

- Budgen Frank (1975/1934) *James Joyce et la création d'Ulysse*, Paris, Denoël [trad. Franç. *De James Joyce and the Making of Ulysses with a Portrait of James Joyce and Four Drawings to Ulysses by the Author*, London, Grayson & Grayson].
- Shklovsky Viktor (1965/1917) "Art as Technique", in Lemon Lee T. & Reis Marion J. [eds] (1965) *Russian Formalist Criticism*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Wu Xianyou (2011) "The Poetics of Foregrounding: The Deviation in Ulysses", *Theory and Practice in Language Studies*, vol. 1, n° 9, pp. 1176-1184.