

## **L'écriture de Joyce est-elle borroméenne ? Le cercle et la croix (II)**

Flavia Goian

### Illustration par *Finnegans Wake*

Je vais tenter de montrer la borroméanité de l'écriture joycienne, ce dont j'ai fait l'hypothèse. Pour cela, je vous lirai quelques paragraphes du début et de la fin de *Finnegans Wake*, tout en vous rappelant ce vœu de Joyce : « J'aimerais qu'il fût possible de prendre au hasard une page de mon livre et de voir d'un seul coup quel livre c'est. »<sup>1</sup>

« erre revie, pass'Evant notre Adame, d'erre rive en rêvière, nous recourante via Vico par chaise percée de recirculation vers Howth Castle et Environs. »

« [...] Je m'éteins. O fin amère! Je vais m'esquiver avant qu'ils soient levés Ils ne verront jamais. Ni ne sauront. Ni me regretteront. Et c'est vieux et vieux et triste et vieux et c'est triste et lasse que je m'en retourne vers toi mon père froid mon père froid et fou mon père froid et furieux jusqu'à ce que la simple vue de sa simple taille, tous ses crilomètres et ses crilomètres ses sangloalanglots me malvasent et me selcœurent, et je me presse mon unique dans tes bras. Je les vois qui se lèvent! O épargne-moi ces fourches terribles! Deux encore. Encore un ou deux moments. C'est tout. Ave l'aval. Mes feuilles se sont dispersées. Toutes. Mais il en est une encore qui s'accroche à moi. Je la porterai sur moi. Pour me rappeler les. Lfff! Il est si doux notre matin. Oui. Emporte-moi papa comme tu l'as fait à travers la foire aux jouets! Si je le voyais maintenant se pencher sur moi sous ses ailes blanches déployées comme s'il débarquait d'Archanglais je dépense que je tomberai morte à ses pieds, humblement simplement comme pour me laver. Oui c'est vrai. Nous y voici. Au début. Nous traversons le gazon dessous le buichut et. Pffuit! Une mouette. Père appelle. J'arrive Père. Ci la fin. Comme avant. Finn renaît! Prends. Hâte-toi, enmemémore-moi! Jusqu'à ce que mille fois tes. Lèvres. Clefs de. Données! Au large vire et tiens-bon lof pour lof la barque au l'onde de l' »

On constate le schéma circulaire d'inspiration viconienne<sup>2</sup> : la dernière phrase, inachevée, s'arrête, dans le texte original, sur un « *along the* » sans point final, pour nous faire revenir

<sup>1</sup> Richard ELLMANN, *James Joyce*, Gallimard, traduit de l'anglais par André Cœuroy et Marie Tadié, p. 546.

<sup>2</sup> Giambattista Vico (1668-1744), philosophe italien considéré comme l'inventeur de la philosophie de l'histoire. Joyce se serait inspiré pour la structure de son *Finnegans Wake* de l'ouvrage de Vico, *Scienza nuova* (1744). Dans *La Science nouvelle*, Vico expose sa vision de l'Histoire comme un processus cyclique répétant la succession de trois âges : l'âge religieux, l'âge héroïque et l'âge humain. Après le déluge, le retrait des eaux entraînant des orages, les fils de Noé – Sem, Sham et Japhet – s'abritent dans les cavernes pour échapper à la colère des cieux qu'ils attribuent à des divinités terrifiantes : c'est l'âge des Dieux. Quand, après quelques siècles, les conditions météorologiques s'apaisent, les plus courageux descendent dans les vallées fonder des cités et pratiquer l'agriculture, utilisant les plus faibles comme main-d'œuvre : c'est l'âge des Héros. Enfin, les progrès de la civilisation poussent les exploités à réclamer des droits égaux : c'est l'âge des Hommes. Suit le *ricorso* (retour cyclique), une courte période de catastrophes (déluge, anarchie ou invasion barbare), et tout recommence, les cycles s'enchaînant à l'intérieur de cycles historiques plus amples. Cf. Giambattista VICO, *La Science nouvelle*, Fayard, coll. « Esprit de la Cité », 2001, traduit et présenté par Alain Pons.

aux premiers mots du livre, « *riverrun, past Eve and Adam's...* ». Le nom même de *Finnegan* résume à lui seul tout le *ricorso* de Vico : nous finissons (*fin, fine, finn*) et nous recommençons (*we start egan, ou again*)<sup>3</sup>.

Si *Ulysse* tire sa trame événementielle de l'*Odyssée*, *Finnegans Wake*, livre monstrueux, foisonnant, aux limites confuses entre écriture, chant et prière, devrait plutôt se comparer aux fouilles qui redonnèrent corps aux légendes de Troie : le lecteur, tel un archéologue, doit examiner à la loupe des objets non-identifiables : est-ce un tumulus celte, un bateau funéraire viking, des restes de fondations anglo-saxonnes, une tombe égyptienne, un palimpseste de textes religieux divers laissé par un copiste de la période faste du monachisme irlandais ?

Il semblait difficile d'aller plus loin, après *Ulysse*, dans le bouleversement de la technique romanesque ; c'est pourtant ce que devait faire *Finnegans Wake*, au delà de toutes les limites concevables. *Ulysse* semblait avoir épuisé toutes les ressources du langage ; *Finnegans Wake* – *work in progress* durant 17 ans – devait pourtant conduire le langage au delà de toutes les possibilités de communication. *Ulysse* se présentait comme la plus audacieuse des tentatives pour donner un visage au chaos ; *Finnegans Wake* se définit lui-même « *Chaosmos et Microchasm* » : il constitue le plus terrifiant des documents sur l'instabilité formelle et l'ambiguïté sémantique.

Si *Ulysse* est l'histoire d'une journée, *le Wake* sera l'histoire d'une nuit. « **J'ai envoyé coucher le langage** », « **je suis au bout de l'anglais** » : c'est en ces termes que Joyce décrit l'opération qu'il poursuit. Il dit encore : « En écrivant sur la nuit, je ne pouvais réellement pas, je sentais que je ne pouvais pas utiliser les mots dans leurs rapports ordinaires. Ainsi employés, ils n'expriment pas comment sont les choses durant la nuit, dans leurs diverses étapes : conscience, demi-conscience puis inconscience. J'ai découvert que ce n'était pas possible avec des mots employés dans leurs relations et connexions originales. » Et de conclure avec humour : « mais quand le jour se lève, tout redevient clair. »<sup>4</sup>

Joyce a vécu à Zurich à l'époque où Freud et Jung publiaient certaines de leurs œuvres majeures ; mais s'il manifeste peu d'intérêt pour les pères de la psychanalyse, Richard Ellmann, son principal biographe, note son extrême sensibilité à l'égard de l'expérience onirique. Et *Finnegans Wake* veut obéir à la logique du rêve : l'identité des personnages s'y mêle jusqu'à s'y confondre, tandis qu'une seule idée ou le souvenir d'un fait unique s'image dans une série de symboles, liés les uns aux autres par d'étranges rapports. De même, les mots s'associent de la manière la plus libre et la plus imprévue, de façon à suggérer une succession d'idées absolument disparates : logique onirique encore, mais qui introduit une sorte d'irrationalité linguistique sans précédent.

L'Église catholique a été fondée sur un calembour [*pun*], rappelle Joyce (« Tu es Pierre et sur cette pierre je bâtirai mon Eglise. »), et cet exemple est, sans doute, à ses yeux, une justification suffisante. Il n'est nullement contingent que ce soit à propos du « mystère de la

<sup>3</sup> Anthony BURGESS, *Au sujet de Finnegans Wake*, traduit de l'anglais par Héloïse Esquié, Editions du Rocher/ Le Serpent à plumes, 2008.

<sup>4</sup> Richard ELLMANN, *James Joyce*, p. 546.

paternité » que Joyce évoque, dans *Ulysse*, une telle structure : « *Sur ce mystère, et non sur la madone que l'astuce italienne jeta en pâture aux foules d'Occident, l'Église est fondée et fondée inébranlablement parce que fondée comme le monde, macro- et microcosme, sur le vide.* »<sup>5</sup>

Je vous renvoie ici à Gérard Haddad, qui donne une explication de ce calembour dans le premier chapitre de son livre *Les Biblioclastes*, ainsi qu'au séminaire de Charles Melman, *La nature du symptôme*, leçon du 18 octobre 1990, qui revient sur ce calembour mettant l'accent sur le fait qu'une traduction « est susceptible de nous faire perdre radicalement la portée de ce qui était inclus dans la sagesse de la langue mère. »<sup>6</sup> Catherine Millot nous rappelle également le terme d'*Ungrund*, cher à la mystique rhénane [Jacob Böhme] : « fondement sans fond ». Dans *Finnegans Wake*, la fondation reste bien suspendue dans le vide, comme le cosmos bloomien, un vide qui ne subsiste que grâce au pouvoir symbolique de l'écriture.

Joyce s'est voué à créer une langue fondamentale.

*Finnegans Wake* représente l'aboutissement d'une entreprise dont les épiphanies donnaient déjà la structure : **la conjonction d'un trop plein de sens avec son évidement**. D'une part, Joyce opère un travail d'épuration de la langue, en évitant les mots de leurs sens ; il s'agit, pour lui comme pour Mallarmé, mais sur un autre mode, de restaurer dans sa pureté l'être originel du verbe avili par son usage utilitaire aux fins de la communication. D'autre part, le travail de surdétermination du sens à partir des équivoques exploitées au sein de la langue anglaise, mais aussi à partir du jeu entre l'écriture et la lecture, la lettre et le phonème, ainsi que le passage d'une langue à l'autre au moyen des homophonies translinguistiques, réalisent une densité (absolue) de sens qui vient presque en excès à la faveur de l'inépuisable de l'équivoque, qui vire au non-sens, voire à l'illisibilité.

« [...] c'est le signifiant qui vient truffer le signifié », observe Lacan, dans *Encore*, et le sens provient du fait que les signifiants s'emboîtent, se composent. « C'est avec ça que se produit quelque chose qui comme signifié peut paraître énigmatique, mais qui est bien ce qu'il y a de plus proche [...] du lapsus. Et c'est au titre de lapsus que ça signifie quelque chose, c'est-à-dire que ça peut se lire d'une infinité de façons différentes. Mais c'est justement pour ça que ça se lit mal, ou que ça se lit de travers, ou que ça ne se lit pas. »

« C'est comme une montagne que j'aborderais par différentes voies, sans savoir ce que je vais y trouver. »<sup>7</sup>, déclare Joyce à August Suber.

Mais, interroge Lacan, **cette dimension du se lire**, « est-ce que ce n'est pas suffisant pour vous montrer que nous sommes dans le registre du discours analytique, [c'est-à-dire] à ce qui s'énonce de signifiant, que vous donniez une autre lecture de ce qu'il signifie. »<sup>8</sup>

<sup>5</sup> James JOYCE, *Ulysse*, Gallimard, 1980, p. 204.

<sup>6</sup> Charles MELMAN, *La nature du symptôme*, leçon du 18 octobre, 1990, p. 35 ; Gérard HADDAD, *Les Biblioclastes*, ch.1 "Le Nom-de-Pierre", Grasset, coll. « Figures », 1990. Important pour comprendre le jeu de mots sur les signifiants "père", "fils" et "Pierre" – en hébreux, les mots : *Ab*, אב ; *Ben*, בן ; *Eben*, אבן.

<sup>7</sup> Rapporté par Franck BUDGEN, James Joyce in « Horizon », 3- 1941.

<sup>8</sup> Jacques LACAN, *Encore*, Séminaire 1972-1973, Ed. de l'Association lacanienne internationale, 2009, p. 80.

A la suite de Shelley, dans *Défense de la poésie*, Joyce considère l'écrivain comme une sorte de rédempteur du verbe. Quant à l'« évidence », soit la platitude ordinaire de la signification, c'est « l'enfer des enfers »<sup>9</sup> dont il faut se sauver à tout prix.

Dans la dernière leçon du *Sinthome*, Lacan oppose à « évidence », « évidement », et joue sur les deux termes pour souligner la différence introduite par l'utilisation des nœuds : « [...] La géométrie commune, cela joue sur les faces ; les polyèdres, c'est tout plein de faces ; de faces, d'arêtes et de sommets. Mais le nœud – qui est chaîne dans l'occasion – **le nœud nous introduit à une toute autre dimension dont je dirais que**, à la différence de l'évidence, de la face, de la face géométrique, **c'est évidé**. Et justement parce que c'est évidé, ça n'est pas évident. »

Dès la deuxième leçon, il faisait la remarque que nous étions, au départ, toujours captivés par une géométrie comparable au sac, c'est-à-dire à la surface ; or **le nœud, lui, est fait dans l'esprit d'un nouveau *mos geometricus***. S'il nous est si difficile de penser au nœud – « chose, nous dit Lacan, qui s'opère le plus communément les yeux fermés » – c'est parce qu'il est constitué par « **une géométrie qu'on peut bien dire interdite à l'imaginaire** ». Une question de Henri Cesbron-Lavau à la fin de cette même leçon donne à Lacan l'occasion de préciser : **le nœud ne constitue pas un modèle** dans la mesure où il a quelque chose près de quoi l'imagination défaille.

Et en effet, avec le nœud bo, Lacan compte « apporter à l'homme ce que l'Écriture énonce comme, non pas une aide à lui, mais **une aide contre lui**<sup>10</sup> : « Ce qu'il y a de frappant, de curieux, c'est que ce nœud, comme ça, que je qualifie de borroméen [...] est **un appui à la pensée** – c'est ce que je me permettrai d'illustrer du terme qu'il faut que j'écrive comme ça : *appensée* ». « [Cela] permet d'écrire autrement *la pensée* », ce qui laisse entendre que le nœud, s'il ne peut s'imaginer qu'à travers toutes sortes de résistances, voire de difficultés, prescrit **un nouveau mode et de nouvelles mœurs pour la pensée**.

Avec cette écriture, Lacan essaie d'introduire « une logique de sac et de corde » – parce que, assure-t-il, personne n'a suffisamment réfléchi aux conséquences de l'introduction de la

<sup>9</sup> James JOYCE, *Stephen le Héros*, in *Œuvres complètes*, La Pléiade, p. 345.

<sup>10</sup> Référence à Ève et à la traduction de André Chouraqui. « YHWH Elohim dit : "Ce n'est pas bien pour l'homme d'être seul. Je ferai pour lui une **aide contre lui** , *ezer ke-negdo*." », *Entête 2:18*, in *La Bible Chouraqui*, traduite et présentée par André Chouraqui, Paris, Desclée de Brouwer, 1974. Chouraqui semble avoir tenu compte, pour la version « une aide contre », du commentaire de Rachi (Rabbi Chelomo ben Itzhak) : « IL N'EST PAS BON QUE L'HOMME SOIT ISOLE. Pour qu'on ne dise pas : il y a donc deux autorités. Le Saint-Béni-soit-Il, seul en haut, sans compagnon. Et celui-ci, seul en bas, sans compagnon. – UNE AIDE QUI LUI CONVIENT. Si l'homme le mérite, elle sera une aide. S'il ne le mérite pas, elle sera face à lui, adversaire. », LA GENESE - BERECHIT, Chapitre II, Commentaire 18, traduit par M. le Grand Rabbin Salzer, pp. 15-17, in LE PENTATEUQUE en cinq volumes suivis de HAPHTAROTH avec TARGOUM ONQELOS, accompagné du commentaire de Rachi et notes explicatives, traduction française du Rabinat Français adaptée au commentaire de Rachi, ouvrage réalisé sous la direction de Monsieur le Rabbin Elie Munk, publication de la Fondation Samuel et Odette Lévy, 3e édition, 1976. Traduction de Chouraqui et commentaire de Rachi s'appuient sur la racine hébraïque *neged* qui indique à la fois « proximité » et « opposition ». En français, le mot *contre* combine les deux aspects : aussi peut-on *se serrer contre*, c'est à dire « tout près », ou *être contre*, « en opposition ». En tenant compte des deux, , *ezer ke-negdo*, peut signifier « une aide à ses côtés », si le lien est bon ; s'il est mauvais : « une aide contre lui », une ennemie, le terme biblique *negdo* se traduisant littéralement par « sa contre ».

corde. S'il entend se servir de cette logique (dite *de sac et de corde*), c'est pour nous montrer en quoi cela peut nous aider à comprendre comment Joyce a fonctionné comme écrivain, car « **l'écriture, ça [a] toujours quelque chose à faire avec la façon dont nous écrivons le nœud.** » « C'est un faire qui donne support à la pensée. »<sup>11</sup>

*Un nouveau mode, de nouvelles mœurs* pour la pensée... , c'est ce que l'on pourrait également dire de *Finnegans Wake* : Joyce viole la forme du roman ; comme nous l'avons exprimé précédemment, il en change les mœurs.

Partant de l'affirmation de Lacan selon laquelle le texte de Joyce « est fait comme un nœud borroméen », notre hypothèse est la suivante : là où, dans la littérature « classique », le nœud borroméen est invisible, *Finnegans Wake*, par le style de son écriture, qui a fonction de sinthome, s'apprête à nous montrer comment le nœud est fait.

Si l'on se rapporte au premier extrait de *Finnegans Wake*,

*« erre revie, pass'Evant notre Adame, d'erre rive en rêvière, nous recourante via Vico par chaise percée de recirculation vers Howth Castle et Environs. »*

*"... riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of boy, bring us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs."*

, l'on peut distinguer :

- **la ligne du symbolique** : des signifiants dépourvus de signifié (mots-valises, composés par emboîtement, ou par le moyen d'homophonies translinguistiques lorsqu'ils se trouvent à la confluence de plusieurs langues ; la technique du calembour polyglotte est l'aspect le plus immédiat et le plus frappant de *Finnegans Wake*) : *erre, revie, rêvière, pass'Evant, recourante, Vico*

- **la ligne de l'imaginaire** : le sens « évacué », « évidé » se déverse au niveau phonologique, formant une nappe de sens décalée.

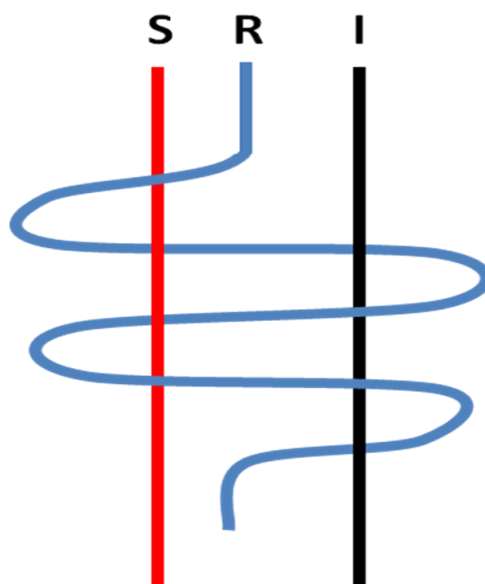
A examiner la phrase, on relève que les indications les plus banales y sont ambiguës : Adam et Ève peuvent désigner soit l'église qui se dresse au bord de la rivière Liffey, soit nos premiers parents selon la Bible, placés ici comme une introduction au cycle de l'aventure humaine qui commence avec cette première page du livre. Les noms d'Adam et Ève introduisent également une polarité qui dominera tout le livre, à travers la dialectique des couples de personnages : Shem et Shaun, Mutt et Jute, Butt et Taff, Wellington et Napoléon, et ainsi de suite, réincarnations successives de l'antagonisme amour-haine, guerre-paix, dissonance-harmonie, introversion-extraversion. Chacune de ces allusions est *une* clef pour l'interprétation de tout le contexte, et le choix d'un critère détermine les choix successifs, comme dans la progression binaire de la « diairétique » du *Sophiste* de Platon. Pourtant, un choix n'exclut jamais d'autres choix ; il permet, au contraire, une lecture dans laquelle résonnent continuellement les « harmoniques » de diverses coprésences symboliques.

<sup>11</sup> Lacan va jusqu'à dire que le nœud bo change complètement le sens de l'écriture : « Ça donne à ladite écriture [...] **une autonomie** » ; et une autonomie d'autant plus remarquable qu'il y a une autre écriture, qui est celle sur laquelle Derrida a insisté et qui résulte de ce qu'on pourrait appeler *une précipitation du signifiant*.

Mais la **ligne du symbolique et celle de l'imaginaire sont dissociées, disloquées**, de manière à faire apparaître :

- les « effets de voix du signifiant », une musique verbale.
- la disjonction entre la voix et l'écriture ; l'écoute n'est jamais identique à la lecture, elles ne peuvent se produire en même temps. D'ailleurs, chaque fois que Joyce commente des passages de son *Work in progress* à ses amis, il souligne le fait que les mots que l'on va lire sur la page ne seront pas ceux que l'on entendra. Rappelons-nous la fameuse phrase : "*Who ails tongue coddeau, aspace of dumillsilly ?*" Elle sera lue par un anglophone comme signifiant en gros « Qui a mal à la langue, espace d'idiot-muet ». Il faut la lire à haute voix pour entendre : « Où est ton cadeau, espèce d'imbécile? »
- c'est **le réel de la lettre qui les noue**, les fait tenir ensemble, réel qui fait le lit de la jouissance de Joyce.

Ainsi, l'on pourrait prendre exemple sur la tresse borroméenne que Marc Darmon vient de nous présenter<sup>12</sup>, où Symbolique et Imaginaire ne sont jamais enlacés. C'est le réel qui, dans les deux cas, vient les nouer, en en faisant une tresse.



Et pour conclure, je me référerai aux formalistes russes qui jugeaient essentiel que les « artifices » stylistiques et structuraux se donnent à voir, puisque la conscience de leur fonction était, selon eux, indispensable à la perception de la forme réussie<sup>13</sup>. C'est une manière différente de désigner ce que Umberto Eco aurait appelé « un message qui transmet, entre autres choses, son code. »<sup>14</sup>

(Fin)

<sup>12</sup> Cf. Marc Darmon, « Y a-t-il un dénouement ? », exposé présenté lors des Journées sur l'invention en topologie, mai 2011 ([www.freud-lacan.com](http://www.freud-lacan.com)).

<sup>13</sup> Cf. Victor Erlich, *Russian Formalism*, La Haye, 1955.

<sup>14</sup> Umberto Eco, De la « somme » à « Finnegans Wake ». Les poétiques de James Joyce, in *L'œuvre ouverte*, Seuil, coll. « Points », traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours de André Boucourechliev, 1965, p. 255.