

ULYSSES OU LES DESTINATIONS IMPOSSIBLES

Jean-Louis BRUNEL
Université de Nîmes, GRES

«Blancs sont les premiers et les derniers vocables»
disait Reb Quadish
Et Reb Salsel : «Nous avons oublié la langue de Dieu».
De tout temps cet oubli fut notre parchemin.
L'absence est, aussi, transparences de ressemblances.
Edmond Jabes, *Le livre des ressemblances*.

Palabras clave : origen, escritura, real, intertexto, simulacro

Resumen: *Ulysses* o la repetición. De un tipo nuevo, contestando la autoridad de los orígenes que daría sentido a lo real cuya letra sería coextensiva. « Jehovah, collector of prepuces, is no more ». Os quedáis huérfanos, caminando estos paisajes de ficción, dibujados por el juego de Proteo o de Circe de las analogías y de los simulacros.

Porque « that's only words, there's nothing else. You must go on. » En su multitud ecológica, sigan pues a Dedalus hacia la alegre irreverencia de signos de destinos imposibles excepto los suyos.

Mots-clefs: origine, écriture, réel, intertexte, simulacre

Abstract : *Ulysses* ou la répétition. D'une sorte nouvelle, contestant l'autorité des origines qui donnerait sens au réel dont la lettre serait coextensive. « Jehovah, collecteur de prépuces, n'est plus. » Orphelins vous êtes donc, cheminant ces paysages de fiction, dessinés par le jeu protéen ou circéen des analogies et des simulacres.

Parce que « ce sont des mots, il n'y a que ça, il faut continuer. » Dans leur multitude écholalique, suivez donc Dedalus vers l'irrévérence joyeuse de signes aux destinations impossibles sinon les leurs.

Key-words: origin, writing, real, intertext, simulacrum

Abstract: *Ulysses* or the repetition. Of a new sort, contesting the authority of origins which, allegedly would give sense to the real, the letter of which would be coextensive with. "Jehovah, collector of prepuces, is no more." Orphans therefore you are, making your way across these landscapes of fiction drawn by the Protean and Circean game of analogies and simulacra.

For "that's only words, there's nothing else. You must go on." In their echolalic multitude, you will follow Dedalus towards the joyful irreverence of signs pointing at impossible destinations but their own.

Suivons Adonaï et ses anagrammes (489, 4711).¹ Que le chien ouvre le chemin! Même s'il finira par se perdre dans les sous-bois labyrinthiques du texte joycien. Chemin de nulle part, comme le chien, d'ailleurs, dont la présence diégétique se tisse dans une rhétorique de l'absence.

Au commencement, une carcasse. Voici le chien en charogne boursouflée (37, 286) que berce le varech : étrange occurrence de ce qui se présente en s'absentant, exhibant l'être de ce qui n'est plus. Chair lourde et inerte, rendue à elle-même, qui se vide en se

¹ Les citations tirées de *Ulysses* seront suivies dans le corps de notre analyse par, respectivement, le numéro de page et le numéro de ligne, correspondant à l'édition utilisée, soit : (Joyce, 1986).

décomposant de sa force à signifier le chien. Jusqu'à ce moment obscène où les signes vont s'inverser pour désigner enfin cette substance qui ne signifie rien.

«THE SPEECHFORM IS A MERE SORROGATE»²

Mais où est donc le chien? Sur l'étendue sablonneuse, un point qui grossit, ou plutôt un aboiement : «The dog's bark ran towards him» (38, 310). Incidence d'un cri qui précède le corps dans ses aptitudes, c'est de la métonymie que va naître l'expérience singulière d'un chien sur une plage : il détale comme un lièvre, se confond avec un cerf, tient de l'ours quand il fait fête à son maître, sort une langue de loup, galope comme un veau, creuse le sable à l'endroit où, jadis, comme le renard,³ il enterra sa grand-mère, use enfin de ses griffes avec la frénésie d'un léopard ou d'une panthère pour déchiqeter «something» tel un rapace (39, 363). De la métonymie initiale à l'enchaînement erratique des comparaisons, une succession de signes hétérogènes qui ne pourront dégager le chien de ses formes hybrides : «Tatters! Outofthat you mongrel!» (39, 353).

Paradoxe de la définition qui affiche son impossibilité au fur et à mesure que progresse sa tentative de caractériser. Evoluant parmi mouettes, morses, et serpents –ce qui ne manque pas d'ajouter à l'opacité du bestiaire– le chien est toujours déterminé par des attributs qui lui sont essentiellement étrangers, instituant de fait une différence en lieu et place d'un même cohérent.

² (Joyce, 1975).

³ Enigmatique renard que l'on rencontre à la page 22 enterrant sa grand-mère sous un buisson de houx et que l'on retrouvera notamment à la page 467 en quête d'un terrier à blaireau. Peut-être s'agit-il d'un renard déguisé en chien? Mais qui est le chien? Stephen? «This dogsbody to rid of vermin» (6, 137).

Que dire donc de l'ultime comparaison : «like a dog»? (39, 349). Ironie narrative qui rattache l'identité du chien à une instance dont l'effort de caractérisation fut délibérément sapé et n'aboutit qu'à une figure monstrueuse, à l'annihilation de la «chiennité» du chien. Ainsi, l'être-chien, aboyant au hasard des contiguités animalières, s'abîme dans l'imminence d'un corps dont le sens, indéfiniment fragmenté, pour ne pas dire dévoré, enterrera le chien avec ce qu'il déchiquète : sa grand-mère, sa chair. «He rooted in the sand, [...] dabbling, delving, vulturing the dead» (39, 361).

Préséance du cri sur le corps, de l'audible sur le visible, car l'être du corps ne peut s'entendre que dans la lettre du cri. C'est le propre du cri qui impose la singularité du corps. Pas de corps sans cri : Stephen ou le cri à corps perdu.

La différence s'instaure au moment où il signe sa présence au réel : «At least that if no more, thought through my eyes» (31, 1). De même que le chien ne s'est pas donné à voir comme il s'est donné à entendre, de même cette présence ne pourra plus être contenue dès lors que son graphème sera entendu : de l'oeil à l'oreille, le passage au champs des virtualités phoniques et sémantiques. «My eyes» / «I» (31,2), équivocité d'un son qui, rétrospectivement, semble déclencher le désordre dans l'économie du discours («capital eye I am» [592, 1793]), comme les deux clochettes, carillonnant en diphtongues semblent sonner l'asynchronie eucharistique (34, 127).

«I», retenu dans le possessif «my» et contaminé par l'homophonie plurielle de «eyes», va être le lieu archipelagique d'une série de permutations et de superpositions des instances pronominales, brouillant les frontières entre les protagonistes du discours que sont le narrateur, le narrataire et l'actant : «My ashsword hang at my side. Tap with it. They do. My two feet in his boots are at the end of his legs, *nebeneinander*» (31, 16). L'un à côté de l'autre, procédant à l'espacement de I, I-you-he, interchangeables ou contigus,

soulignent en le sujet la division qui le constitue et qui se traduit dans l'énonciation par l'impossibilité de le localiser avec certitude. Corps kaléidoscopique, image de miroir fêlé (6, 135), Stephen cesse d'être un point fixe, déterminable, à partir duquel s'opère traditionnellement la narration. Ici, la figure centrale nie le centre et la permanence de son origine vers laquelle il est difficile de faire retour tant elle se rit des unités sacrifiées : «When one reads these strange pages of one long gone one feels that one is at one with one who once...» (34, 145).

Comment donc être un avec quelqu'un de multiple, multipliant les points de vue à son endroit comme le chien les références fauniques? De sorte que les présentations ne pourront se faire, faute de représentations fiables. Est-ce-que «I» est de la même façon en «I», en «you», en «he», en ces «shifters» jakobsoniens qui, littéralement, déplacent les positions? A la fois dedans et dehors, même et autre, ils jouent d'une logique intenable qui prétendrait dire le singulier avec le pluriel. A la fois singulier et pluriel, «I» prolifère, circulant au sein des autres instances, ensemencant par greffe et insertion, se prêtant au jeu d'une dissémination infinie. Sens déplacé, sens espacé, mécanique proleptique en partance pour les indécidables territoires de la magicienne Circé où Bloom est roi, prophète, César, Jésus, antéchrist, nouveau-né, son propre fils à une lettre près, femme soumise à Bello, anciennement Bella, dont le titre est «ma'amsir» (434, 2880).

Mais Protée n'est pas si loin qui opère sur lui-même ce que Circé opère autour d'elle. Le décor est planté, version irlandaise. Dans une heure il sera midi, l'heure où le vieillard sort du flot pour passer en revue ses phoques rebondis. Ne soufflent-ils pas encore dans les vagues s'échouant sur la grève de Sandymount (38, 339)? Homme des constantes métamorphoses, homme mobile dont l'existence s'origine dans la fuite des apparences, condamné à s'arracher à lui-

même pour signifier qu'il est la différence. «I am, a stride at a time. A very short space of time through very short times of space. Five, six : the *nacheinander*» (31, 11).⁴

Ainsi marche la présence, inscrivant à chaque enjambée sa marque dans le temps et dans l'espace; l'une après l'autre, encore la même et pourtant déjà différente, en six plus tout à fait pareil qu'en cinq. C'est le mouvement qui affirme la présence et c'est en lui qu'elle s'affirme comme telle : «Molecules all change» (156, 204). Soumise au changement, comment donc la caractériser sans la naturaliser, sans nier en elle le hasard de son errance au profit d'une nécessité déterministe et causale, rassurante? C'est le mirage de la taxidermie à laquelle échappe l'inaccessible, comme échappent au regard ces phénomènes physiques que l'observation ne peut éclairer sans fausser, «frozen in stereoscope» (40, 420).

Indécidable, cette présence n'est pourtant pas ineffable. Si elle ne se laisse pas réduire à une quelconque représentation, elle n'en garantit pas moins le jeu; jeu des copies et des redites car au spectacle de colin-maillard, «we simply must dress the character» (35, 174). Oui, et comment? L'habiller, oui, comme nous, dans le vertige d'une garde-robe tissée dans la trame des faux-semblants : «We thought you were someone else» (32, 36).

⁴ Il n'échappera à personne que les termes de *nebeneinander* et de *nacheinander* appartiennent à la grande opposition, formulée par Lessing dans *Laocoon*, entre les modes de représentation afférent respectivement à la peinture et à la poésie. L'une «emploie des formes et des couleurs étendues dans l'espace, tandis que [l'autre] se sert de sons articulés qui se succèdent dans le temps.» (p.120) Espace ou temps, oeil ou oreille, juxtaposition ou consécuitivité, l'une ou l'autre, séparées, pour que dure «le bon goût» (Hephraim Lessing, 1990: 120, 132) et l'illusion des effets de réel. Qu'en est-il dans *Ulysses* où entre ces séries de base se produit une sorte de résonance interne présidant à leur effondrement et où apparaît, au beau milieu des paysages abolies de «Circé», le nom de Lessing (456, 3609)?

Un autre que lui-même alors que c'est bien lui qui est là ou qui eut été là s'il s'était décidé à leur rendre visite. Lui et pas un autre. A moins qu'il ne s'agisse d'un autre lui comme au cours de ses folles nuits au quartier latin : «Other fellow did it : other me. Hat, tie, overcoat, nose. *Lui, c'est moi*» (35, 182). Présence protéiforme qui s'immisce et s'insinue en tout, être du simulacre qui s'efface en se nommant comme personne. Fière allure comme qui? «Whom were you trying to walk like?» (35, 184). Peut-être comme Kevin Egan dont il adopte certaines manières (41, 439). Qui sait?

Qui êtes-vous Monsieur Dedalus, vous qui arpentez maintenant cette plage, tel un augure à baguette de frêne et sandales empruntées? (40, 411) A qui sont-elles? A Hamlet, comme votre chapeau (40, 390)? Ou comme ces vêtements de deuil poussiéreux qui jurèrent tout à l'heure avec les leurs si chatoyants (16, 571)? Pourtant, vous ne retournerez pas ce soir sur l'esplanade d'Elseneur «that beetles o'ver his base into the sea [...]» (15, 567). Loin de la parole du père, pour vous faire un nom sans interférences inopportunes (509, 379), ni fâcheuses références : «You're your father's son. I know the voice» (36, 229). Vexante indistinction! Mais concernant la filiation, ne prétendez-vous pas avoir été substitué à la naissance, être «a changeling among the spluttering resin fires» (38, 308)? A qui donc ressemblez-vous? «I'll show you my likeness one day» (36, 246). Oui, mais s'agira-t-il de votre portrait ou d'une autre apparence, vous qui semblez vous réjouir de ce qu'ici-bas fut toujours un paradis pour faux-prétendants? A l'image de ce marmiton qui devint roi par la grâce des yorkistes d'Irlande : «Pretenders : live their lives» (38, 313). Pour être sauvé; car c'est parce qu'il était «got up as a young bride» (36, 242) qu'il put échapper à la loi. Oui, la version authentique, c'est le déguisement. Alors, l'*Ecclesiaste*, selon Baudrillard, aurait raison :

«Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité —c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai» (Boudrillard, 1981: 9).

Il n'y en a pas pour cette ultime métamorphose qu'est la mort. Mort amère? Mort douce? Peu importe puisqu'elle est sur son chemin comme elle fut sur le chemin du chien. Un chemin de l'impossible, pourtant là, terrifiant. «A drowning man. His human eyes scream to me out of horror of his death. I.. with him together down... I could not save her. Waters : bitter deaths. Lost...» (38, 328). Horreur qui contamine le vivant comme elle monte au nez du chien, lui faisant approcher la pourriture et les immondes mutilations : «leprous nose hole» (42, 481), «face worn and noseless» (473, 4159). «La mort est sale» disait Bataille (1944: 92) après Bloom dans «Hadès». Elle putrifie, liquéfie, prolifère, décomposant l'ordonnance fragile de ces existences jusqu'à cette nudité de l'absence qu'illustre l'intangible légèreté d'une plume d'édredon ou ce shakespearien «pennyweight of powder in a skull» (87, 681).⁵

De comparaisons en apparences, et d'apparences en suspicions, s'est dessinée l'impossible figure de celui qui observait, il y a un instant, les gambades d'un impossible corps de chien. Identification avec le noyer? Peut-être. Mais l'ultime métamorphose est celle renvoyant à ce chien qui rencontre la mort. Elle s'annonce dès le début dans le miroir féfé (6, 135), suite à une remarque faite par Mulligan (5, 112); remarque qui sera reprise par le même Mulligan —l'est-il?— lors de l'horrible apparition de la vampirique mère dans la scène du bordel : «Kinch dogsbody killed her bitchbody» (473, 4178).

⁵ «Is this the fine of his fines and the recovery of his recoveries, to have his fine pate full of fine dirt?», (*Hamlet*, V, 1, v.114)

«THREE PATRECKNOCKSTERS AND A COUPLET OF HELLMUIRRIES»⁶

Dans la situation du chien face à la mort, peut-être parce qu'il la laissa mourir comme une chienne –il refusa de prier pour elle (5, 91)– il n'est guère étonnant que ce corps spectral, caméléonesque à souhait, soit perdu de vue par Simon Dedalus, le gentleman, lorsque Bloom, éternellement en quête d'un fils, lui signale sa présence :

- There's a friend of yours gone by Dedalus, he said.
- Who's that?
- Your son and heir.
- Where is he? (73, 41)

Il ne le verra pas. «The wise father knows his own child» (337, 1063). À croire que ne le reconnaissant pas, il ne le connaît pas comme étant celui qu'il fit naître. À qui la faute?

À Bloom qui re-marque la filiation dans un rapport d'amitié, traduisant ou illustrant de manière prospective la méconnaissance du fils par le père. Quand Bloom, dont le supplément de marque n'est pas fortuit, replacera le fils dans la droite du père, il sera trop tard. À qui la faute?

À ce bâtard de Mulligan (73, 70). Comme Nasty Roche (Joyce, 1956: 8), il ébranle le statut du père en attaquant le nom du fils. Il ne le nommera que pour le dé-nommer : «The mockery of it, [...] Your absurd name, an ancient Greek!» (3, 34). Officiant d'une messe parodique, muni d'un rasoir et d'un miroir, il va trancher le cordon de la filiation et exhiber la nouvelle image : Kinch, signifiant qui

⁶ (Joyce, 1975: 81).

efface Stephen en le sur-nommant. Tard dans la journée, il apparaîtra en prêtre, chasuble à l'envers et talons en avant, présidant à la subversion du sens des lettres et de l'être du sens, insoumis que toujours il fut à ce père «collecteur de prépuces» (12, 394) dont il sacrifiera la liturgie sur l'autel du diable : «Introïbo ad altare diaboli» (489, 4699). À qui la faute?

À ces fils rebelles, répudiant celui qui les vola de leur bien propre dès la naissance, refusant cette parole qui toujours les dépossède et les éloigne d'eux-mêmes. Briser le miroir qui glorifie l'image du père dans le fils, confinant le fils dans le signe de la re-présentation —*genitum, non factum, consubstantialem Patri*— comme l'affirme le *Credo* dans l'«Ordinaire de la messe». Anéantis dans leur être par la loi du père «full of his son» (73, 74), seule la fuite jusque dans la mort peut affirmer leur différence.

Mort de Rudy qui, s'il avait vécu, n'eut été qu'un faire-valoir, expression du désir de l'autre, «walking beside Molly in an Eton suit» (73, 76), valorisant le père dans le redoublement de sa propre image : «me in his eyes» (73, 76). Ainsi, l'identité du fils n'eut pu se faire qu'en tant qu'elle répétait l'image du père. Réelle ou virtuelle, un publiciste n'en a que faire «because, you see, says Bloom, for an advertisement you must have repetition. That's the whole secret» (265, 1147).

Mort du fils de Ruben, séquestré dans l'hérédité au point de ne pas avoir de nom en propre. Racontant son histoire, Bloom n'y fait référence qu'à travers la signature du père. Son affranchissement de la puissance paternelle qui le frustre de son désir —tel le vieux mâle de la horde primitive— ne peut passer que par la mort : il se jeta dans la Liffey, mais fut repêché par un marinier qui «landed [him] up to the father on the quay more dead than alive» (78, 283).

Mort de cet autre fils, anonyme celui-là, que le cortège de Paddy Dignam imagine dans ce petit cercueil en sapin doublé de blanc.

Erreur de la nature qui veut que le fils survive au père, ou plutôt que le père se survive dans le fils. Mais pour lui, la ressemblance était trop frappante; c'est pour cela qu'il disparut : «If it's healthy, it's from the mother. If not from the man» (79, 329).

Mort de Childs au nom prédestiné (82, 469). D'abord au père en son statut d'enfant, ensuite à l'autre fils tant la succession s'accommode mal du pluriel. Fratricide? Dans les jardins d'Elseneur, il s'agissait pour le frère de prendre la place réservée aux pères (114, 750). Place ignorée, d'ailleurs, par cet autre fils qui conte l'histoire; un descendant des Molloy qui dut un jour semer le vent pour aujourd'hui récolter la tempête (103, 304). Tempétueux destin, en effet, du prénommé J.J. (262, 1016) qui, délaissant le nom et la loi, s'installa dans le jeu (103, 303) : du jeu de carte au jeu de mots, la mise ruse avec le sens et n'est que prétexte à annonces rhétoriques pour ce joueur lettré, auteur d'articles littéraires, s'enthousiasmant toujours pour ce que fut l'harmonieux et sans doute ardent plaidoyer de Seymour Bushe. À qui la faute?

Au buisson, à une lettre près, dont l'exégèse ne fit jamais connaître que le jeu et dont J.J. se fait le porte-parole —un autre— auprès de Stephen, à son tour éclairé par la grâce du langage : «Stephen, his blood wooed by grace of language and gesture, blushed» (115, 776).

Une réaction guère étonnante pour cet expert en rhétorique capable de prouver algébriquement que le petit-fils de Hamlet est le grand-père de Shakespeare et que lui-même est le fantôme de son propre père (15, 555). Ruser avec la donne que le bon sens veut commune et unique, inverser les éternelles propositions, subvertir l'ordre de la loi en renversant le sens : «the man with my voice and my eyes» (32, 46). Et si le père n'avait pas reconnu le fils parce que le fils ne le reconnaissait pas pour père? Nier la loi de l'origine et du même coup l'origine de la loi : «Paternity may be a legal fiction» (170, 844).

Impensable, dirait Eglinton, avocat de la loi platonicienne (152, 58), pour lequel c'est la réalité de l'origine qui détermine le bien-fondé de tout ce qui vient en second. De sorte que la réalité de l'image dépend de sa pure ressemblance au modèle, comme la réussite d'une oeuvre d'art dépend de sa capacité à rendre le réel, comme l'identité du fils dépend de sa conformité à l'image du père et l'image du père de sa conformité à l'*imago dei*. Image de notre Père, «Our Father who art in purgatory» (154, 132).

Plus de Père? En tout cas une autre image qui n'est plus celle de la cohérence mais accepte la «chao-errance»⁷ comme le principe à partir duquel s'établit tout rapport de transmission. «It was this disorder, this misrule and confusion of his father's house [...] which was to win the day in his soul» (Joyce, 1956: 165).

Ainsi, la question de l'origine se dénonce en s'énonçant tant celle-ci est désormais faite de ce qu'elle n'est plus : un ancrage stable, un fondement déterminable et permanent. Ce à quoi pourrait rêver Gerty Mc Dowell, soumise qu'elle est à la violence d'un père qui, «a prey to the fumes of intoxication, forget[s] himself completely.» (290, 299) Boire pour oublier la filiation. Ou pour oublier qu'on en fut chassé: Lord John Corley n'a de «lord» que le surnom; il descend de la branche bâtarde des lords Talbot de Malahide (504, 130). «Car il ne faut pas que le fils de la servante hérite avec le fils de la femme libre» (Galates, 4-30).

Fils légitime et pourtant sans héritage, c'est Patrick A Dignam qui, après la mort de Patrick T Dignam, devra probablement rembourser

⁷ Concept qui tombe sous la plume de Deleuze au moment où il voit dans le «vicus of recirculation», ouvrant *Finnegans Wake*, un équivalent de l'éternel retour nietzschéen dont la caractéristique est ce mouvement forcé par lequel s'affirme la puissance des simulacres, inaltérables en leurs masques et impassibles en leurs signes (Deleuze, 1969: 305).

les intérêts d'une police d'assurance lourdement grévée (84, 536). C'est aussi Leopold Bloom dont le père se suicida après qu'il eut été conduit à la ruine (630, 982).

Comment agir d'après le père lorsque l'actif fut dilapidé ou que seul subsiste un passif? Comment succéder au moyen d'une succession disséminée? A défaut d'héritage, il faut subir l'échéance, en essayant en vain d'entendre, au détour de ses blancs, l'elliptique parole du juridiquement nommé auteur : «I couldn't hear the other things he said but I saw his tongue and his teeth trying to say it better.» (207, 1171) Une histoire de cordonnier (248, 369).

Le père ou les ambiguïtés. Que pourrait-il léguer d'autre d'ailleurs? C'est comme si dans les lambeaux de phrases de cette ultime lettre adressée à «My Dear Son Leopold» (594, 1881), était signifié autre chose que les ratés onomastiques et mystiques de ce Rudolph Bloom né Virag (592, 1796). Un père reniant le nom du père, que les illusions circéennes font réapparaître, muni d'un rouleau de parchemin grâce auquel il va nous entretenir de l'amputation (419, 2394). Un père reniant le Nom du Père lorsqu'il abjure la loi mosaïque pour épouser la foi chrétienne. Du changement de nom à la fracture entre ancien et nouveau, il n'y a qu'un pas : celui du «step fa[r]ther» (527, 1163). Car si la conversion est possible, c'est en considérant que le Dieu de Jésus est autre et différent de Yaweh. Il y aurait donc de fait deux écritures, se présentant dans un rapport de discontinuité et d'opposition absolues, mettant en dérive la jusque-là légitime filiation : avertis par les préceptes [non] salutaires et [mal]formés par l'institution divine, nous osons dire : «Our Father who art not in Heaven.» (186, 291)

Edenville ne répond plus. «Aleph, alpha : nought, nought, one» (32, 39). «Old Nobodaddy» (169, 787) aux abonnés absents.⁸ C'est ainsi que tout commence! Lorsque le Un originel ne crée plus depuis l'abîme et le vide dans l'élégance mythique des systèmes binaires,

mais se place à la suite, dans une trinité bancaire. Comme si son Être ressortissait au redoublement du néant et n'en constituait que la réplique, «in the name of the former and the latter and of their holocaust. Allmen» (Joyce, 1975: 419).

Il n'y a donc plus personne à la place du Père, en tout cas plus de son depuis qu'Eve découvrit à Adam cette nudité sans tâche où il s'exila : «Belly without blemish» (32, 42). Il ne sert à rien de se regarder le nombril pour entendre par delà les siècles des siècles le son du Père. Personne, car le câble de toute chair qui l'eût communiqué fut coupé, dès l'origine, de ce ventre éternel changé par le péché en un «buckler of taut vellum» (32, 42).

Et voilà que se couchent sur les grammes mémoriaux du velin l'impossible retour à l'origine, les spasmes du désir et d'une histoire —«fabled by mothers of memory» (479, 4372)— à l'intelligence de laquelle la loi ne peut s'exposer qu'en orpheline.

**“LEAVE THE LETTER THAT NEVER BEGINS TO GO
FIND THE LATTER THAT EVER COMES TO END,
WRITTEN IN SMOKE AND BLURRED BY MIST AND
SIGNED OF SOLITUDE, SEALED AT NIGHT”⁹**

Entre Dieu et les hommes, l'écriture s'imisce. Qu'elle soit judéochrétienne, transmise par Aaron après qu'elle fut passée par les lèvres incirconcises de son frère, reformulant l'ardeur du buisson; qu'elle soit égyptienne, transmise par Thoth —«God of libraries» (159, 353)—après qu'elle fut conçue par Horus représentant la pensée d'Amon Râ, elle est l'invisibilité absolue, la répétition infinie

⁸ Depuis William Blake et le premier vers de son poème intitulé «To Nobodaddy» : «Why art thou silent & invisible...» (Blake, 1979: 183).

⁹ (Joyce, 1975: 337).

d'un «livre qui ne sait même pas nous emporter au-delà de tous les livres» (Nietzsche, 1950: 313). Car à la place du Père, le verbe s'est conjugué à toutes les personnes, ne renvoyant plus qu'aux représentations indirectes et différées d'un réel sans origine, indécidable. Dans le silence de l'espace vacant, s'inscrit désormais la jouissance des interminables conjectures d'une langue hors la loi.

«The language of the outlaw» (117, 869). C'est celui de «Charybde and Scylla». La question de l'origine y louvoie au plus près des oeuvres suggérées par la nécessité du lieu. Bibliothèque borgesienne avant la lettre (Borges, 1983: 71), elle est le cadre idéal pour mettre en oeuvre la sape de ce qui va se présenter. Catalogue d'écritures en quête d'un sens en partie remis, elle s'affiche comme univers disséminé, toujours ouvert à sa greffe sur d'autres écritures, ne pouvant signifier autre chose que son essentielle supplémentarité. De *Wilhelm Meister* à *Cymbeline*, de cette «âme indécise» (151, 3) qui, en son nom, ne peut prétendre qu'à la volonté, tant il est serf plutôt que maître de la réalité, à cet aristocrate irresponsable dont les «crooked smokes» (178, 1224) de la fin heureuse ne sont peut-être pas sans rappeler les non moins tortueux décrets dont il frappa sa descendance, s'affirme la déroute d'une loi qui se fait doubler par la labilité et l'éphémère succès d'une écriture infinie : «Huzzah! Sceptre wins! But in the straight on the run home when all were in close order the dark horse Throwaway drew level, reached, outstripped her» (339, 1131). Comme sur les champs de course, il n'est pas question d'origine dans une bibliothèque, dans des livres, des écritures, des renvois. «Rien donc ne commence. Seulement une dérive ou une désorientation dont on ne sort pas» (Derrida, 1980: 511).

Au commencement, la désorientation d'un titre qui en appelle un autre, jouant la dérive sémiotique contre l'errance maritime : d'Ithaque à Dublin se représente un périple inachevé autour d'un texte sans bordure. Si Ulysse se nomme Personne dans l'*Odyssee*(Homère,

1955: 335-338), assurant par cet effacement la condition de sa fuite, personne ne se nomme Ulysse dans *Ulysses*,¹⁰ assurant par cette nomination la condition d'une fuite du sens : il y a ailleurs déjà une signification pour un livre encore fermé. En l'absence d'Ulysse s'ouvre à l'infini le jeu divertissant des retours et des rappels qui, en leur différence, tournent le texte vers son dehors et assignent à son écriture une originale équivocité. De sorte que, dans la première fois du premier mot, la répétition est déjà présente, signalant le texte comme trace avant de le déterminer comme indivisible totalité : quand bien même la non-entité bloomesque ne voguerait pas sur les routes ulysséennes, elle n'en porte pas moins le signe dans son appellation binomiale : «Assumed by any or known to none. Everyman or Noman» (598, 2008).

Et si cette répétition qui s'affiche dans le titre mettait en jeu tous les titres, à commencer par celui d'auteur? Que recouvre sa signature? Mettre à jour la tromperie tel que le fait Lenehan lorsqu'il accuse Bloom de plagiaire (401, 1734) afin que soit sauf le mythe du texte fondateur. Mais lui, ce faiseur d'inouï (111, 591), qui a-t-il plagié? Personne? Serait-il donc un de ces auteurs à la suite desquels tout n'est que copiage et contrefaçon? Comme *Ulysses* qui fit un beau voyage et accosta l'*Odyssee*, terme monumental des affirmations nomades. Et s'il y avait encore un pas au-delà? Des voix parlèrent de rhapsodies cousues ensemble par l'ingéniosité d'un légendaire harmonisateur en sa fonction nommé Homère.¹¹ Ainsi donc, conti-

¹⁰ A condition de passer sous silence le généalogie de Saint Patrick: fils de Calpurnius, lui-même fils de Petitus fils d'Odysseus ... (545, 33) À une lettre près ...

¹¹ Dans l'introduction au texte de l'édition Heinemann, on trouve, comme possible étymologie du mot «homère», le sens d'harmonisateur: «The legendary fitter-together or harmonizer of traditional poetical material» (Homer, 1984: VIII).

nuerait de résonner dans la caverne de Polyphème la tromperie qui fut ruse de Personne —ou de tout le monde.

Ruse de l'illustre ou de l'inconnu, pressé à sortir de sa temporelle torpeur pour venir se mêler à la fête dublinoise. Les paradigmes et les hiérarchies abolis, seule demeure la précellence stéréophonique plus que gramphonique d'une machinerie compliquée, munie de têtes de lecture¹² qui, chacune, communiquent entre elles; l'une parlant la langue de l'autre et devenant de fait innommable : «Frailty thy name is Sceptre» (267, 1227). Une double postulation, pourquoi pas joyshakesienne, secouant joyeusement des discours qui, à leur tour, se dédoublent et frappent le lecteur de strabisme divergeant à toujours se demander si, quand il a la tête ici, le sens n'est pas là-bas, et ainsi de suite jusqu'à s'en décrocher l'oeil. Est-il pour autant logé à la même enseigne que le cyclope? Il s'en fallut d'un poil de balai (240, 7) pour que ce soit personne qui nomme les signes, ou d'une lettre pour que la taverne ne devienne caverne.

Car il y a bien aveuglement chez Barney Kiernan; aveuglement par excès de visibilité. Deux lectures se présentent et effacent en leur redoublement l'histoire qu'elles sont censées conter : deux lectures, deux histoires, point d'Histoire. Qui, du pilier de bistrot ou de l'anonyme parodiste dit la bonne histoire, autrement dit la vraie? L'un et l'autre comme ni l'un ni l'autre. Chacun sait que la vérité n'est jamais bonne à dire, surtout lorsque seule est montrée son incapacité à signifier l'authentique version. Ainsi défile une série de traductions, parodiant des discours spécialisés tels que ceux de l'ésotérisme (248, 351) ou de la médecine (250, 468), le jargon critique (256, 712)

¹² Des guillemets seraient opportuns tant tout ceci, stéréophonie oblige, doit à Derrida qui dit l'appartenance de Bloom (et la nôtre aussi) à une «structure polytéléphonique» (Derrida 1987: 85 *et passim*).

des «perfect cretics» (105, 369) ou la langue de bois des politiciens (259, 897), les épiques radotages des historiens révisionnistes (244, 176) ou des journalistes chauvins (261, 960) récrivant, chacun en son domaine, le prétendu héroïque destin de l'Erin, vert joyau de la mer argentée (102, 236). Que peut-il finalement rester d'une histoire qui se fait sur un palimpseste de signes anachroniques ou convenus?

Minuscule ou majuscule, elle est tributaire de la façon dont elle est dite qui toujours la change en une contrefaçon stylisée, l'engloutissant à jamais dans une histoire de styles. Les ombres protéiformes de la taverne surgissant, il n'est plus question d'histoire digne de ce nom qui, de causes en effets, produirait la vérité pure et simple. Non, la vérité, c'est qu'il n'y en a plus de possible depuis que, «confiants dans l'écriture, c'est du dehors, par des caractères étrangers et non plus du dedans» (Platon, 1964: 274d-275c) que les hommes se sont mis en quête du sensible. De l'in-sensible à l'in-sensé, réside l'épaisseur toujours variable d'un jugement qui, selon les points de vue, sera «remanded» (264, 1085) ou se récriera : «And whereas on the sixteenth day of the month of the oxeyed goddess, and in the third week after the feastday of the Holy and Undivided Trinity, the daughter of the skies, the virgin moon being then in her first quarter» (265, 1111). Bloom eut pu appeler cela «a parallactical drift» (573, 1052). C'est parce que les étoiles ne sont pas fixes que le réel se perd dans des déterminations épocholes. Et avec lui son histoire, embourbée dans un ordonnancement esthétique et rhétorique qui est passé, sans vergogne, des effets de réel aux effets d'écriture. Seul demeure désormais, le prestige de représentations grandiloquentes se reproduisant selon une sorte de parthénogénèse sémiotique dans la jouissance d'un «volupcabulaire» de «lettres onanymes»¹³ sans rapport

¹³ Mot-valises que nous empruntons à *Finnegans Wake*: «volupkabulary» (Joyce, 1975: 419); «ononymous letters» (435).

avec le réel. «Ce sont des mots, il n'y a que ça, il faut continuer, c'est tout ce que je sais» (Beckett, 1953: 212).

Continuons donc jusqu'à Ithaque, «mais sans la reconnaître»,¹⁴ car ici plus qu'ailleurs sonne le glas des espérances mimétiques en une lettre qui citerait le réel à comparaître. Vanités des vanités. Tout est vanité! (574, 1009) Qohéleth a raison : n'est pas «Holy Writer» (333, 872) qui veut! Depuis qu'il a «saigné sous notre couteau» (Nietzsche, 1950: 170), tout est laissé à un vagabondage aveugle proclamant à qui veut l'entendre «the necessity of order, a place for everything and everything in its place» (583, 1410).

Herr Luitpold Blumenduft le sait d'autant plus après qu'il a subi le fâcheux désagrément d'un bahut en noyer heurtant le temporal droit de sa boîte crânienne (579, 1275). Face à la soudaine et inquiétante étrangeté des angles saillants, il faut signer l'arrêt des comportements erratiques et, sans tarder, «incarcérer le réel dans la lettre» (Richard, 1987: 10) afin que, restant à la résidence qui lui fut assignée, il se soumette à la communauté des noms qu'il porte. Tel est le principe d'un catéchisme qui, s'il est impersonnel, n'est pas sans rappeler l'amateurisme éclairé de la science bloomienne dont les sentences seraient bien plus lourdes si elles devaient être prononcées sous la présidence de l'Encyclopedia Britannica et du New Century Dictionary (585, 1523).

Après tout que pourrait-il arriver de pire? «Hee, hee, hee, hee. Hoh» (230, 919). Un rire. Car, au tribunal des signes, il n'est de pré-venu que les signes eux-mêmes : comment juger autrement

¹⁴ Il est intéressant de constater que la reconnaissance d'Ithaque devra se faire par le langage, comme si le signe était la cause du réel et non le contraire. «Car Pallas Athéna [...] avait autour de lui versé une nuée, afin que, de ces lieux, il ne reconnut rien qu'il apprit tout d'elle» (Homère, 1984: 759)

que par contumace «its metamorphoses» (549, 216), «its variety of forms» (549, 217), «its ubiquity» (549, 226)? Lourdes sentences qui sont autant de vains mots. Trente trois volumes de mille pages chacun (574, 1075) ne suffiraient pas à changer l'eau de la lettre en de l'eau à la lettre : la coupure du rasoir (551, 286) a certes interrompu la lettre, aucunement son objet, aussi intangible en sa choséité que le fragile hymen (604, 2212). Et c'est ici que commence la dérive de l'encyclopédie qui, prétendant en sa lettre faire le tour de la question, en vient à ignorer que le bord de l'eau a du jeu, comme la rive d'ailleurs, déchirée par ses débordements : les illusions heuristiques et naturalistes s'éteignent au soir du seize juin mille neuf cent quatre.

Ismaël voulait écrire la baleine et se trouva face à l'obsolescence de traités cétologiques, éventant des «mere sounds, full of leviathianism, but signifying nothing» (Melville, 1967: 27). Le narrateur, lui, veut écrire l'eau et se prend dans un vertige descriptif, «sangnifying nothing» (Joyce, 1975: 515), aboutissant à la dérobaie de ce qui était censé se présenter : paradoxe des attentes épistémologiques au cours desquelles l'identification de leur objet se défait au fur et à mesure qu'elle se fait. Dans l'incommensurabilité macroscopique ou microscopique, le réel échappe toujours à l'agitation des combines alphabétiques : «nought nowhere was never reached» (574, 1068). Qu'importe les enchaînement causatifs qui font couler l'eau du robinet s'ils sont incapables de saisir l'être-eau comme, en d'autres temps, ils faillirent à saisir l'être-baleine ou, plus modestement, l'être-chien? «The harpoon was darted, the stricken whale flew forward» (Melville, 1967: 468); à ceci près que l'on peut feindre d'ignorer l'effet des harpons dans l'eau, pas celui des coups d'épée.

Reste donc une structure abstraite, une image mentale plus que visuelle, tout droit venue des projections de Mercator (549, 186) qui, de méridiens en parallèles, ont à jamais déserté le réel pour l'empire

des signes. Ainsi la vision du réel et le discours qui en découle ne s'originent plus ailleurs que dans un simulacre entretenant le projet facile et fou d'une coextensivité idéale du réel et de la lettre : l'envie de voyager de Bloom n'est pas suscitée par la terre irlandaise mais par ses représentations cartographiques, «the attractive character of certain localities in Ireland and abroad, *as represented* in general geographical maps of polychrome design or in special ordnance survey charts by employment of scale numbers and hachures» (597, 1969, mes italiques). Des couleurs, des échelles, des hachures, le réel a l'ordre et le charme d'un aide de camps qui jadis eut rêvé de tout mettre au garde à vous, pour toujours : une chouette trône sur le manteau de la cheminée et échange avec Bloom la fixité d'un regard homothétique (581, 1345).

Promis à un devenir taxidermique ou exerçant la fascination de son éternel éloignement, le réel ne s'acoquine pas avec la lettre. Même dans les sillons de l'écriture boustrophédontique (592, 1800), il ne se passe rien qui puisse être saisi comme évènement présent : il n'y a rien et rien n'est dans la lettre. Car, ayant renoncé au leurre du référent et à la contrainte de son ultime et unique destination, elle ne doit plus faire oeuvre de ressemblance et peut s'adonner à la différence d'un jeu sans référence autre que la sienne. Ainsi va la lettre.

Chez ces messieurs de la presse où les raisons de la rime font que TOMB et WOMB se font echo (114, 723). Sur une péniche de brasserie où la contiguité RATS-VATS rend, à une lettre près, la bière imbuvable (125, 50). Dans les rues de Dublin avec cette étrange procession faisant publicité pour un magasin. H.E.L.Y.'S ou de l'ordre des porte-lettres (127, 123). Qu'il se modifie et un autre mot s'écrit, réclamant l'autonomie de la lettre contre le référent. Sur la scène du Gaiety Theatre où Sinbad le marin, devenu compagnon nocturne de Bloom, subit une série de transformations allitératives (607, 2322) qui ne font que mettre en lettre l'artificialité et l'arbi-

traire de toute identité textuelle : Stoom ou Blephen (558, 550), rien qu'un jeu de lettres sur les espérances épiphaniques, qui eut pu se poursuivre à l'infini si la matérialité objective d'un point n'était venue pour l'interrompre ou souligner son impossible interruption —«endnessnessity» (Joyce, 1975: 613).

Il se poursuit avec la fille du philatéliste! Qu'il s'agisse de lettre-figures ou de lettre-missives, sous sa main, elles affirment leur pouvoir par l'effet de leur clôture : «In disoccupied moments, she had more than once covered a sheet of paper with signs and hieroglyphics which she stated were Greek and Irish and Hebrew characters» (562, 676).¹⁵ Autant de signes qui, pour elle, ont le sens de caractères se retournant sur leur graphie —comme ces tableaux sur leur peinture— architecturant les surfaces avant de partir.

Partir pour revenir. A l'instar de ces bouts de papier que Molly (623, 699) et plus tard Milly (51, 286) s'envoient à elles-mêmes à défaut de destinataire, signalant, de fait, le fantasme et l'échec de toute destination : lettres mortes ou en perpétuelle souffrance, c'est peut-être celà la modernité de la poste. Plus de garantie possible sur le sens des parcours et des livraisons.

Comme pour cet acteur qui avance dans l'ombre, «made up in the castoff mail of a court buck» (155, 165). Piège de la vision! Et si, à y regarder de plus près, dans cette cote de maille abandonnée par quelque beau luron de cour, étaient enchâssées les lettres de Hamlet père abandonnées par Hamlet fils faute de les avoir pu comprendre. Lettres illisibles faites d'infinis possibles dont le sens jamais ne parvint à «ce fatidique prince qui périra au premier pas dans la virilité» (Mallarmé, 1945: 301).

¹⁵ Ces signes qui renvoient à l'Irlande, à la Grèce et à Israël sont évidemment ceux de Ulysses, mais ceci est une autre histoire.

Comme cette lettre à l'adresse incertaine qui risque de se trouver au bureau des rebuts (188, 744). Lettre qui en couvre une autre, inavouable celle-là, pour un destinataire inavoué.

Comme cette carte postale de ce soi-disant matelot (515, 620) dont le seul message est l'adresse presque effacée d'un destinataire fictif (512, 497).

Comme cette carte de Noël qui, en l'étrangeté de ce qu'elle représente, semble signifier que les messages, aussi triviaux soient-ils, sont toujours soumis aux parasites qu'ils génèrent (592, 1780).

Comme cette autre carte qu'est celle de J.J., à l'occasion nommé O'Molloy, sans destinataire propre, ouverte à la chaîne des interprétations (264, 107).

Comme ces livres alphabet que Stephen devait écrire. Pour une femme, lectrice énigmatique, vierge ou putain : femme de lettres (40, 427).

Comme ces épiphanies sur feuillets verts qui, à sa mort, seraient envoyées à toutes les grandes bibliothèques du monde, y compris celle d'Alexandrie (34, 143).

Comme ces signes que la blancheur défend : «Who ever anywhere will read these written words? Signs on a white field» (40, 414).

Comme : premier et dernier vocable des destinations impossibles.

“Where did I stop? Never stop! Continuarration! You're not there yet” (Joyce, 1975: 205).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BATAILLE, Georges (1944), *Le coupable*. Paris : Gallimard.
BAUDRILLARD, Jean (1981), *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée.
BECKETT, Samuel (1953), *L'innommable*. Paris : Minuit.

- BLAKE, William (1979), *Blake's Poetry and Design*. Ed. Mary Lynn Johnson & John E. Grant. London: Norton Critical Edition.
- BORGES, Jorge Luis (1983), *Fiction*. Paris : Folio.
- DELEUZE, Gilles (1969), *Logique du sens*. Paris : Minit.
- DERRIDA, Jacques (1980), *La carte postale*. Paris : Flammarion.
- (1987), *Ulysse gramophone*. Paris: galilée.
- HOMER (1984), *The Odyssey*, Trans. Murray, A.T., London : Heinemann.
- HOMÈRE (1955), *Odyssée*. Paris : La pléiade.
- JOYCE, James (1986), *Ulysses*. London: Penguin Books, Student's edition.
- (1956), *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Jonathan Cape.
- (1975), *Finnegans Wake*. London: faber and faber.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1990), *Laocoon*. Hermann, Paris.
- MALLARMÉ, Stéphane (1945), *Oeuvres complètes*. Ed. Mondor, Henri & Aubry, G. Jean, Paris : La pléiade.
- MELVILLE, Herman (1967), *Moby Dick*. Ed. Harrison & Hershel Parker. New York: Norton Critical Edition.
- NIETZSCHE, Friedrich (1950), *Le gai savoir*. Paris : Gallimard.
- PLATON (1964), *Le Phèdre*. Paris : Flammarion.
- RICHARD, Claude (1987), *Lettres américaines*. Aix en Provence : Alinéa.
- SHAKESPEARE, William (1982), *Hamlet*. Ed. Harold Jenkins. London : Arden.