

Le Oui-dire de Joyce : FINNEGANS WAKE

My unchanging Word is sacred. The Word is my Wife, to expose and expound, to vend and to velnerate, and may the curlews crown our nuptias ! Till Breath us depart ! Wamen.

The mouth that tells not will ever attract the unthinking tongue and so long as the obseen draws theirs which hear not so long till allearth's dumbnation shall the blind lead the deaf.

La voix dans l'écrit

On dit souvent de *Finnegans Wake* que c'est un livre pour l'oreille, qu'il est destiné à être lu à haute voix et connu par la dimension du son ; que Joyce était du côté d'une vision faible, mais d'une d'oreille aigüe.

Joyce s'est souvent plaint de n'avoir pu donner libre cours à ses dons vocaux et, chaque fois que le découragement face à ses travaux littéraires le gagnait, il déplorait la bifurcation de sa carrière, son choix radical d'une sorte de « sainteté » littéraire impliquant la mise à distance de l'oralité et du folklore populaire irlandais. Or, tout à fait au début de sa carrière, Joyce avait voulu suivre l'exemple d'un ami dublinois, le ténor John McCormack, ce qui l'amena à s'inscrire au concours de chant du festival *Feis Ceoil*. Tous les espoirs étaient permis à Joyce, dont la voix pure et mélodieuse bien que faible avait été remarquée par quelques professionnels.

Hélas, en dépit des efforts de Joyce, qui n'avait rien négligé pour se préparer, et d'une excellente prestation vocale, il échoua à une seule épreuve, celle du morceau improvisé qu'il fallait déchiffrer à vue, et dut quitter la compétition.

Ce rappel biographique n'a d'autre but que de souligner une modalité particulière de l'idiome synthétique que Joyce a passé dix-sept ans à élaborer, et qui pourrait se caractériser par une « incorporation de la voix dans l'écriture »^[1]. Car le retour en force de la voix, des ballades irlandaises, et très généralement d'une musique verbale dans *Finnegans Wake*, ne s'effectue pas au nom d'une naïveté voulue, assumée, d'une simplicité lyrique nouvelle après les complications structurelles d'*Ulysse*.

Paradoxalement plus simple dans sa conception qu'*Ulysse*, *Finnegans Wake* se fonde sur cette même disjonction entre la voix et l'écriture qui avait empêché Joyce de gagner le concours de chant. De même que Joyce n'arrivait à chanter que s'il ne devait pas lire, et qu'il ne savait pas lire et chanter à la fois, c'est-à-dire en même temps, chaque phrase

du livre doit être à la fois lue et entendue – mais ce n'est pas la même chose que l'on entend et lit. L'écoute n'est jamais identique à la lecture, et elles ne peuvent se produire en même temps. (Chaque fois que Joyce commente des passages de son *Work in Progress* à des amis, il souligne le fait que les mots que l'on va lire sur la page ne seront pas ceux que l'on entendra.)

Ainsi, on trouve dans *Finnegans Wake* la phrase : "*Who ails tongue coddeau, aspace of dumbillsilly ?*" (15.18). Cette phrase sera probablement 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 ? » Un Anglais ne connaissant pas le français sera alerté par la présence de "*coddeau*" qui ne signifie pas grand-chose, mais ces effets qu'on apprend à connaître et maîtriser se retrouvent à chaque phrase. « L'inouï est que cette homophonie translinguistique ne se supporte que d'une lettre conforme à l'orthographe de la langue anglaise, relève Lacan dans *Joyce le Symptôme*. Vous ne sauriez pas que *who* peut se transformer en *où* si vous ne saviez pas que *who* au sens interrogatif se prononce ainsi. » Il y a quelque chose de « faunesque », selon lui, dans cet usage phonétique qui « repose tout entier sur la lettre, à savoir sur quelque chose qui n'est pas essentiel à la langue, [mais bien] tressé par les accidents de l'histoire. » *Faune* renvoie à la mythologie aussi bien qu'à *phoné*, la voix.

Voici ce que donnera un dialogue hilarant et triste à la fois entre un natif irlandais et un envahisseur viking :

jute — *Yutah !*

mutt. — *Mouutt honoré.*

jute. — *Es-tu fourd ?*

mutt. — *Durfois.*

jute. — *Mais non fourd-muet ?*

mutt. — *Nonhon. Rien que fort-mots.*

mutt. — *Je fuis remenu estommé à marmutter. [...]*

mutt — *Tu vas rêvant. Mais encore instant. Pourmène vue œilentour cest albiôt et tu vertébras comme antique est la plainte de mes Aïeux, hommes férus et nostres, où courlis à râle gémir sur les slines soûlaient, où seffondera cité par loi isthmique, où par droit de signorie, glaçon fut de son auberge l'aube dont le Finniscule là. Fluisse-t-il ruhmuhrmuhr, jà-dis-je. Méarmêler deux races, douces et sel. Mère et mort. Vers nous, catacra-chant à l'est, en surgence : d'où, calmes au jusant, gisent. Innumérabilité de vivistiores ont proche de cette grève néanchuté, fondant comme flocons de flots, littères d'en l'air, tel un dévaste imagicien d'ouramondes. Ores tous au mont sont tombés, isges sur isges, erde de l'erde. Vanité, Ô vanité, ta victoire !*

jute. — *Féti !*

mutt. — *Fiatfuit !^[2]*

Ce fragment remarquablement traduit par André du Bouchet montre que l'on atteint avec *Finnegans Wake* une musique verbale tout à fait particulière, dans laquelle les rappels des clichés wagnériens ne sont que des décorations musicales de ce qui s'impose comme une rêverie sur l'histoire irlandaise avec toutes les langues qui se mêlent et libèrent ainsi leurs potentialités poétiques.

Ce passage indique aussi comment Joyce joue avec les évocations historiques et mythiques : Mutt l'Irlandais, et Jute le Danois ou Norvégien sont aussi les personnages de cartoons américains, Mutt en tandem avec Jeff, qui contemplent la région de Dublin, vers le promontoire de Howth après Clontarf, la bataille à la suite de laquelle les Irlandais menés par Brian Boru repoussèrent les Danois en 1014. Ce sont aussi deux archéologues qui examinent les restes d'un tumulus, et qui méditent en philosophes sur la vanité des entreprises, surtout si les luttes entre envahisseurs et habitants finissent toujours par un mélange des races et des sangs. Joyce prend donc autant de recul que dans « Ithaque », car il se place

très loin de toutes les particularités historiques pour décrire une comédie qui est celle de l'humanité tout entière, mais il s'approche pourtant du sol matériel de l'humain, ce terreau ou humus linguistique qui a conservé tous les détails, toutes les particularités des récits :

Ce volve notrestre n'est sillon poudre de brique et étant humus le même rotourne. Telle rune qui se lit en courant.

La comédie universelle se décline comme autant de lettres (« runes ») à déchiffrer au milieu des vestiges. Nul n'oublie ici le travail impliqué par une lecture, qui, s'il suppose l'oralité des discours de deux clowns qui se comprennent à moitié, accumulent échos déformés et quiproquos, insiste aussi sur la patiente reconnaissance et reconstitution de ces traces matérielles que sont les lettres. Les "*litters from aloft*" (« littères d'en l'air ») qui tombent comme des flocons de neige sur la plaine de Dublin renvoient donc toujours autant aux lettres qu'aux détritiques (*litter* signifie « ordures ») ; équivoque fondamentale de la langue de *Finnegans Wake*, puisque la grande lettre qui devrait dire les origines est décrite comme cachée dans un tas de fumier et découverte par hasard, alors qu'une poule gratte et fouille dedans.

Si *Ulysse* tire sa trame événementielle de l'*Odyssée*, *Finnegans Wake*, livre monstrueux, foisonnant, aux limites confuses entre écriture, chant et prière, pourrait 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 réalise *Finnegans Wake*, au delà de toutes les limites concevables. *Ulysse* semblait avoir épuisé toutes les ressources du langage ; *Finnegans Wake* conduit pourtant 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 and Microchasm*" : il constitue le plus terrifiant des documents sur l'instabilité formelle et l'ambiguïté sémantique.

« J'ai envoyé coucher le langage » [3], « je suis au bout de l'anglais » : c'est en ces termes que Joyce décrit l'opération qu'il poursuit. Lacan revoie à Sollers : « Depuis que *Finnegans Wake* a été écrit, l'anglais n'existe plus... en tant que langue auto-suffisante, pas plus d'ailleurs qu'aucune autre langue. Joyce introduit un report permanent du sens de langue à langue, d'énoncé à énoncés, de ponctualité de sujet d'énonciation à séries. Joyce : toute une *démo-graphie*. [...] »

L'ordre est devenu la présence simultanée d'ordres divers. Il appartient à chaque lecteur de choisir le sien : *Finnegans Wake* est une « œuvre ouverte » [4]. A ce titre, elle s'auto-définit successivement comme *Scherzarade* (*scherzo*, plaisanterie, charade ; histoire de Schéhérazade), *vicocyclometer*, *collideoscope* (kaléidoscope de collisions), *proteiformograph*, *polyhedron of scripture*, ou mieux encore *meanderthale* (récit – *tale* – comportant des méandres, vallée en forme de labyrinthe – *thal* signifie, en allemand, vallée – labyrinthe primitif, avec une allusion à l'homme de Néanderthal) ou encore comme une œuvre de *doublecrossing twofold truths and devising tingling tail-words* : une œuvre dans laquelle on trouve un appel à l'aduplicité et à l'enchevêtrement des significations.

Mais la définition la plus complète de l'œuvre – qui est d'ailleurs décrite comme *slipping beauty*, par association de l'idée lapsus avec le conte de *La Belle au bois dormant* et le délire onirique – se trouve dans la fameuse lettre illisible au chapitre V du livre. Lettre illisible, parce que précisément on peut l'interpréter selon une multitude de sens, tout comme le livre lui-même et l'univers dont le livre – dont la lettre – est l'image.

Comment procède cette *nova langue* ?

Une lettre de Joyce à Miss Weaver contient le commentaire de Joyce sur une phrase de *Finnegans Wake* appartenant à Anna Livia Plurabelle, avec sept propositions de « traduction »[5].

La technique du calembour polyglotte est l'aspect le plus immédiat et le plus frappant de *Finnegans Wake*.

L'opération d'écriture se caractérise par deux traits spectaculaires autant qu'énigmatiques :

a) une polynomination vertigineuse, qui donne lieu, au niveau de la trame narrative qui en est intérieurement et constamment secouée, inquiétée, ironisée, aux enquêtes toujours reprises, interrogatoires, tentatives d'analyse d'un document retrouvé par hasard, etc.

Procès d'une interprétation *in progress* n'aboutissant jamais vraiment, mais dont le parcours, dans l'impossibilité même de sa clôture, répond, pour ainsi dire, à une quadruple sollicitation, qui n'est pas sans rappeler à sa façon, comme Sollers l'a déjà fait remarquer à propos d'autre chose (la "*trifid tongue*"), la superposition des quatre sens pratiqués par Dante.

Il existe un livre fabuleux d'Adaline Glasheen[6] (qui en est à sa troisième édition), qui opère un recensement des personnages et de leurs rôles dans *Finnegans Wake* : des centaines et des centaines d'opérations nominatives dont elle tente de repérer les référents historiques ; encore que l'essentiel réside dans l'effervescence dont tous les noms de l'histoire se trouvent alors saisis : dans l'ebriographie ("*fermented words*", FW 184.26) de *Finnegans Wake*, un des points les plus singuliers me semble être celui qu'on pourrait dire des *fermented names* que devient (deviennent) « James Joyce ». Une identité en état de déclinaison perpétuelle (atomes-lettres de Lucrèce dont les agglutinations surgissent par constellations nominales provisoires, d'une écriture qui fait le vide des langues), pulvérisant par son « rire » toute tentative d'en arrêter la germination infinie.

L'écrit se greffe sur le geste par lequel quelqu'un est dit « se signer », c'est-à-dire fait accéder son corps à la dimension symbolique par une nomination à la fois triple et une : "*letter from litter*" : "*In the name of Anem*" (FW 15.29) : première occurrence de la formule sacramentelle qui se répétera tout au long du texte ; cf. par exemple 419.10-11 : "*In the name of the former and of the latter and of their holocaust. Allmen*"; cf. également, à propos de *Anem*, 226.35 : "*Miss Oodles of Anems*".

Le mot « anem » est traversé par la question de la nomination ; nous pouvons le lire :

Anem : Name

(Anems) (Names)

Amen (« Allmen », « Ah mean! », etc.)

a/name : anonyme, sans nom (*nemo?*)

un nom

Ce qu'on pourrait traduire en développant ainsi : « au nom du (d'un) Nom anonyme inscrit en tous noms dont chacun souhaite qu'il lui advienne alors même qu'aucun nom particulier ne saurait le contenir ».

b) L'autre trait (de l'écriture wakienne), tout aussi spectaculaire et surprenant, est en effet la « polyglossie » extraordinaire de *Finnegans Wake*. Une quarantaine de langues sollicitées selon des fréquences variables, par bribes lexématiques, syllabiques, phonémiques ou graphémiques, séquences de discours, etc. Le fait est là, énigmatique, et à mettre peut-être en relation avec la passion du symbolique qui n'a cessé d'animer Joyce.

La quadrature du cercle : "a warping process"

Dans une carte postale assez ironique, il se présente à Miss Weaver (sa protectrice) comme un « conducteur de locomotive » et un « ingénieur » qui viendrait de fabriquer une machine révolutionnaire.

*Toutes les machines que je connais ne vont pas. Simplicité. Je fabrique une machine à une seule roue. Sans rayons, naturellement. **La roue est parfaitement carrée.** Vous voyez ce que je veux dire, n'est-ce pas ? Attention : je suis extrêmement sérieux ; n'allez pas croire qu'il s'agit d'une histoire idiote de souris et de raisins. Non. C'est une roue, je le proclame. Et elle est absolument carrée.*[7]

La quadrature du cercle décrit la construction du livre : la dernière phrase, inachevée, s'arrête sur un « along the » sans point final, pour nous faire revenir au premier mot « riverrun, past Eve and Adam's... ». Et le livre se divise en quatre parties, ce qui explique que le symbole pour *Finnegans Wake* dans les sigles soit un simple carré. Et pourtant cette roue doit tourner, avancer, même si c'est pour revenir au même point.

A ce propos, une tournure a retenu mon attention : "*a warping process*" (497.2-3), qui résonne avec *work in progress*. *A warping process* : *to warp* = gauchir, fausser, pervertir, voiler (une roue). L'image est à mettre en rapport, évidemment, avec le thème de la *roue carrée*, dont Joyce communique l'expression à Miss Weaver dans l'espoir de l'éclairer un peu sur ce qu'il est en train de réaliser.

Une roue carrée, qui « tourne », bien sûr, mais pas simplement, uniment rond ; au contraire, et par la logique même du dispositif, une roue qui tourne en se voilant, en étant en train de se voiler (*warping* : comme on parle d'une roue voilée pour une bicyclette) en chacun des points de la rotation. Elle revient donc dans ses traces, bien que ce ne soit jamais tout à fait les mêmes ; "*in the multimirror megaron of returningties, whirled without end to end*" (582.20-21), et chaque fois "*with a little différence*" (581.35). De l'ordre, donc, d'un infinitésimal, s'inscrivant ici dans le *Wake* par voie de dissolution, d'annulation : un écrit signe les retours, les « retournités » du même dans l'autre voué à sa propre disparition.

Sillage en *warping process*, dérapage répété : "*you have remembered my lapsus langways*" (484.25), à travers les limites de quarante langues dont une : la manière « James Joyce » d'effectuer leur quadrature. Il est possible que ce soit à cela que Joyce pensait lorsqu'il parlait de la « construction mathématique » de *Finnegans Wake*.

L'opération du *circling the square* (186.12) ne peut s'effectuer que par une inclusion dans l'écrit du sujet de l'énonciation, dont l'identité (un nom comme limite à franchir) se livre délibérément au tracé d'*aucune* langue qui se sert de *chacune* pour entamer la clôture des autres. Reprenant la remarque de Joyce notée par Ellmann (une écriture qui soit « un truchement largement émotionnel réalisé par filtrage et agglutination »), Sollers définit très bien l'opération, dans son « Joyce et Cie » : « Quelqu'un a dit l'autre jour que Joyce avait échoué parce qu'il avait malgré tout gardé une langue de base, l'anglais. Mais je crois qu'il ne faut pas parler de langue de base, mais de langue-filtre. L'anglais, pour Joyce, est un angle. Et cet angle, ce filtre doivent ouvrir d'un côté sur toutes les langues, de l'autre sur ce qui n'a pas de langue « proprement dite », c'est-à-dire l'inconscient. Joyce invente un filtre (au sens mathématique) d'une puissance considérable faisant communiquer les processus inconscients et les processus historiques des langues. C'est là son objectif fondamental. Pour rendre les langues visibles, analytiques, les faire s'analyser elles-mêmes et les unes par les autres, il faut **les filtrer**. Les écrire par en dessous, faire remonter leurs dépôts mnésiques et inscrire en elles, à travers elles, une interprétation *en acte*. C'est cet accompagnement mélodique, fluent, insaisissable d'interprétation *réinvestie* en effet d'écriture-son qui reste invisible mais qui déclenche un effet de *relief* permanent, percurrent. »[8]

La notion de « filtre », de « filtrage » ainsi définie, permet effectivement de comprendre beaucoup mieux le sens de l'« agglutination » pratiquée par Joyce, de son "*agglaggglomeratively asaspensing*" (186.10-11), qui est à entendre doublement – tout à la fois dans la sollicitation d'une *multiplicité* de langues et dans la traversée d'*un* nom : James Joyce ; sans compter, bien sûr, que sur le plan des trames narratives mises en jeu, le bégaiement dont se marque

le syntagme cité peut être interprété comme symptôme de ce qui fait faute, péché, dans l'aventure de tel ou tel ; mais encore une fois, tant qu'on en reste au récit, on risque toujours d'oublier l'essentiel, qui réside dans l'opération même du *wake* comme écriture prenant en charge les effectuations de péché-sens (*sinse*) et les dissolvant en tant que symptômes.

Umberto Eco précise que si le lecteur idéal du livre est bien « insomniaque » – *"the ideal reader suffering from an ideal insomnia"* (120.13-14) que Joyce appelle de ses vœux –, si le texte est ouvert à une sémiosis infinie, à un déchiffrement sans fin, il y a pourtant des règles à respecter pour ce processus d'interprétation. L'infini n'est pas identique au « n'importe quoi », bref, on ne peut pas trouver n'importe quoi dans *Finnegans Wake*. « Le lecteur joycien idéal, atteint d'une insomnie idéale, est, semble-t-il, le modèle suprême de lecteur déconstructiviste pour lequel tout texte est un cauchemar sans fin. » Mais, « en d'autres termes, il y a des lectures que *Finnegans Wake* ne permet pas. *Finnegans Wake* est une image satisfaisante de l'univers de la sémiosis illimitée justement parce que c'est pleinement un texte » [9]. En fait, ceux qui projettent leurs interprétations de manière subjective sont les premières victimes du piège préparé par Joyce lui-même, qui ne cesse de décrire son propre texte en termes flous et incertains pour insister sur la relativité généralisée, relancer la machine verbale, et illimiter l'interprétation :

... chaque personne, lieu, et chose appartenant au Tout de ce chaosmos et relié en quelque façon à cette turquerie picaresque se meut et change à chaque instant de temps : la plume vagabonde, (peut-être l'encrier aussi), le papier et la plume jouant au lièvre et à la tortue, au coq à l'âne, comme autant d'anticollaborateurs à l'esprit plus ou moins continuellement entremécompompris, tandis que la constante de temps sera infléchie de façon variable afin de produire vocables et scryptosignes au sens changeant, prononcés différemment, orthographiés différemment. (FW, 128)

Les « anticollaborateurs » renvoient à l'idée de Joyce que son livre était en fait écrit par tout le monde – « Hère Cornes Everybody » désigne non seulement le « héros » archétypal, mais aussi le lecteur inséré de force dans le texte – non seulement ses amis et collaborateurs, comme Budgen, Beckett, Jolas, Paul Léon et quelques autres, chargés de copier des passages de livres à citer, de compiler des listes de mots étrangers classés par thèmes, de systématiser l'encyclopédisme d'un projet qui outrepassait les bornes d'une compétence individuelle, mais aussi tous ceux dont il entendait les bons mots involontaires qu'il citait aussitôt dans son texte. L'auteur se pluralise pour s'évanouir et laisser la responsabilité du sens au lecteur – à condition qu'il accepte et comprenne bien les règles et lois de ce texte, et qu'il en poursuive la logique de base. Car, comme le même passage le précise, le lecteur ne peut s'empêcher, à tort ou à raison, d'attendre une clarification, il s'accroche de toutes ses forces à cette espérance : et voici encore ce que Joyce lui-même nous « dit » dans *Finnegans Wake* (un texte sur lui-même) :

... espérant contre tout espoir que pendant tout ce temps, à la lumière de la philosophie, (puisse-t-elle ne jamais nous faire des fous !) les choses vont s'éclaircir un peu d'une façon ou d'une autre dans le quart d'heure suivant et cesseront de jouer à dix contre un, faisant la paix comme elles le devraient d'autant plus catégoriquement, soit dit strictement entre nous, qu'il existe une limite à toutes choses et que donc ceci n'ira vraiment pas. (FW, 119.02-09)

Ce jeu un peu pervers avec des limites niées aussitôt que posées relance sans cesse la machine verbale, dans une langue fabriquée de toutes pièces qui évoquerait le *Jabberwocky* de Lewis Carroll ou les créations verbales de Rabelais, et qui n'a été mise au point qu'après des années de travail par Joyce et dont le procédé fondamental est la ***coincidentia oppositorum***, à savoir que, dans la mesure où chaque phrase peut être lue selon plusieurs registres lexicaux, elle signifie au moins deux choses, presque toujours contradictoires.

Ainsi le dernier « monologue » d'adieu d'Anna Livia prend le terme de *"lothe"* comme pivot de son ambivalence, car ce verbe mêle *"love"* (aimer) et *"loathe"* (haïr, détester) : *"All me life I have been lived among them but now they are becoming*

lothed to me. And I am lothing their little warm tricks. And lothing their mean cosy turns." (627. 16-18). C'est ainsi que le texte mime le travail du rêve en se présentant comme un gigantesque rébus polyglotte. Les renvois intertextuels prennent alors une fonction signifiante majeure, c'est le choix de l'isotopie sémantique qui vient déterminer le sens à lire. La responsabilité du lecteur s'alourdit d'une tâche nouvelle, car nul ne peut ignorer qu'à chaque moment il fabrique le sens du texte à partir du chaos verbal de chaque page.

Au lecteur donc de vocaliser le texte de Joyce, et comme le dit Lacan, « il y a une jouissance dans cette remise à l'Autre [...] de la fonction de la voix. »

La force du texte réside précisément dans cette ambiguïté permanente, dans la continuelle résonance d'un grand nombre de sens qui tous autorisent la sélection sans se laisser jamais dominer par elle. Prenons un exemple tel que *Sansglorians* (4.7). Il se situe dans le contexte d'une confuse et très ancienne bataille (opposant grenouilles, Ostrogoths, Wisigoths, clans celtiques et une sarabande d'armes, de cris de guerre, de coups de canon). On y trouve les racines *sang*, *sanglot*, *gloria*, *glory*, et *glorians*, neutralisés par la suggestion *usans*. Il peut signifier : « vous qui combattez sans gloire », ou bien, « dans le sang et la gloire », ou encore : « dans les sanglots, le sang et la gloire », à moins que ce ne soit : « sans sanglots, ni sang, ni gloire », etc. Que reste-t-il de tout cela ? Le sentiment de la bataille, l'idée de la bataille, avec toutes les contradictions quelle comporte, la bataille comme présence de bruits, opposition de valeurs et de passion.

Esperanto ?

Sans se faire trop d'illusions sur la valeur scientifique de son nouveau « jargon », Joyce pressentait que sa tentative pouvait annoncer la langue multiple d'une Europe à venir, qu'il imaginait constituée sur le modèle de l'italien tissant et tressant ses dialectes pour donner un babyl babélien greffé directement sur l'anglais (langue à laquelle Joyce reconnaît, en dépit de tout, une certaine prééminence autant pour des raisons historiques que pour sa richesse et sa flexibilité) mais dans lequel viennent se croiser les langues latines (français, italien, espagnol), les langues nordiques (les variantes Scandinaves) et même celtiques, sans oublier les résurgences slaves, très marquées au livre trois, et les incursions dans des idiomes arabes, africains ou orientaux.

Joyce rejoint dans son œuvre ultime les intuitions qu'il avait développées, avec quelques maladresses certes, dans un de ses premiers essais, une dissertation d'étudiant datant probablement de 1899, « *L'étude des langues* ». Dans cet essai, Joyce part de l'idée que la Grammaire, la science des lettres au sens étymologique, est la Science fondamentale, qu'elle est aussi stricte et exacte que l'arithmétique. C'est sur cette base assurée que se fonde l'étude des langues individuelles.

Or l'étude des langues est établie sur une base mathématique assurée, et par conséquent les démarches du style comme celles de la syntaxe sont toujours très prudentes ; cette prudence leur vient précisément de cet esprit de précision, qui préside à leur origine.[10]

Il ajoute un peu plus loin que « l'histoire des mots n'est pas sans rapport avec l'histoire des hommes ». Comme Mallarmé, Joyce croit que la science fondamentale part du langage et revient au langage, qu'elle découvre les lois de son essence et qu'elle l'illustre par l'étude des langues particulières. Joyce était friand de langues nouvelles, et il parlait assez bien une dizaine de langues européennes. Son idiome nouveau vise à recréer en un instant le patient et rigoureux travail des langues. Jacques Mercanton s'est fait le témoin de cette ambition mimétique et démiurgique à la fois :

Plus tard, il m'expliquera, sur tel ou tel exemple occasionnel, la manière dont il travaille selon des lois phonétiques

précises, celles qui règnent dans les langues et président à leur évolution, puisque c'est en même temps, pour lui, obéir aux lois de l'Histoire. Ainsi, la soumission rigoureuse aux phénomènes du langage doit lui garantir la vérité de sa connaissance et de sa représentation des éléments.

– La seule différence, déclare-t-il, c'est que, à l'imitation du rêve, j'opère en quelques minutes ce qu'il a fallu parfois des siècles pour produire[11]

La référence au rêve indique bien la part de création de l'auteur, à travers lequel la langue rêve son devenir, depuis ses origines jusqu'à une fin incertaine. Rêve ou cauchemar linguistique de l'Histoire, cette langue plurielle finit souvent par s'abolir dans une pure musique qui parle au cœur dans ses rythmes anglo-irlandais émouvants, comme le révèle le splendide enregistrement de la fin du chapitre « Anna Livia Plurabelle », dans lequel Joyce laisse passer toute la poésie et tout le pathétique de son texte.

ANNEXE

Un commentaire de Joyce sur une phrase de Finnegans Wake, « L'Arcs en His Cieling Flee Chinx on the Flur »[12].

Lettre à Harriet Shaw Weaver du 26 juillet 1927 (Extrait)

L'Arc en His Cieling Flee Chinx on the Flur

1. Dieu est aux Cieux Tout va bien dans le monde.
2. L'arc-en-ciel (en français) est en place dans le ciel, les Chinois (*Chinks*) vivent en paix dans la plaine des prairies chinoises (la Chine est seule parmi les vieux continents à n'avoir pas de trace d'un Déluge. *Flur* en ce sens est en allemand. Ce qui suggère aussi *Flut* (déluge) et *Fluss* (fleuve) et pourrait même être utilisé poétiquement pour dire la crue d'une rivière qui se répand. (Flee = free).
3. Le plafond de sa (m) maison est en ruine car l'on peut voir les oiseaux qui volent et le plancher est plein de fissures qu'il vaut mieux éviter.
4. On s'amuse beaucoup en haut (*larks*) pourquoi ne ferait-on pas la l'été (*highjinks*) au rez-de-chaussée ?
5. Les lumières électriques du bar (*gin palace*) sont allumées et le patron Roderick Rex offre une tournée générale car c'est la « tournée de la maison » (*on the "flure of the house"*).
6. Il est un peu parti de l'étage supérieur, le pauvre gars (*poor jink*). Laissons-le dormir comme il est (Shem, Ham et Japhet).
7. Les oiseaux (colombes et corbeaux) (voir aussi *the jinnies is acooin her hair and the jinnies is a ravin her hair*) qu'il a sauvés se sont enfuis de sa maison maritime et laissent le patriarche privé de son zoo tout seul.

Selected Letters, Ed. Richard Ellmann, Faber, Londres,
1975, p. 326. Trad. J.-M. Rabaté

[1] Jacques Aubert, in « Pour une mise en voix », préface à la nouvelle traduction par Adrien Louis de *Musique de*

chambre, Le Bousquet-la barthe éditions, 2012.

[2] James Joyce, *Finnegans Wake* fragments adaptés par Andre du Boucht, Gallimard, Paris, 1962, pp.71-73.

[3] « 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. » (Richard ELLMANN, in *James Joyce*, p. 546.)

[4] Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Seuil, "Points", 1965.

[5] Voir ANNEXE.

[6] Adaline Glasheen, *A Census of Finnegans Wake (Troisième Recensement de Finnegans Wake: Indice des personnages et leurs rôles, Berkeley: University of California-Prés, 1977)*

[7] James Joyce, *Lettres*, t.1, Gallimard, 1962, p. 307

[8] Philippe Sollers, «Joyce et Cie», in *Tel Quel* n° 64, Le Seuil.

[9] Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, traduit par Myriem Bouzaher, Grasset, Paris, 1992, pp. 128-130.

[10] James Joyce, « L'étude des langues », in *Essais, articles, conférences, Œuvres complètes*, t.1, pp. 905-906.

[11] Jacques Mercanton, *Les Heures de James Joyce* (1967), Actes Sud, Le Méjan, 1988, p. 43

[12] Cette expression est utilisée par Anna Livia Plurabelle dans son « mamafesta » afin de décrire son mari. On la retrouve, très légèrement modifiée dans *Finnegans Wake*, p. 104, sous la forme de « Arcs in his Ceiling Flee Chinx on the Flur ». Joyce donne huit

« traductions » de cette expression pour Harriet Weaver.