

Article

« "Une épingle de sûreté..." : de l'appartenance nationale chez Joyce »

Ginette Michaud

Études françaises, vol. 31, n° 3, 1995, p. 59-86.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/035999ar>

DOI: 10.7202/035999ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

« Une épingle de sûreté... » : de l'appartenance nationale chez Joyce

GINETTE MICHAUD

Puis, quand le vin lui eut embué les esprits,
je lui soufflai ces mots aussi doux que le miel :
Cyclope, tu t'enquiers de mon illustre nom.
Eh bien, je répondrai mais tu n'oublieras pas le
don promis ! Je m'appelle Personne, et Personne
est le nom que mes parents et tous mes autres
compagnons me donnent...
Homère, *L'Odyssée*, livre IX, vers 362-367, traduction
de Philippe Jaccottet, Paris, Maspero/La
Découverte, 1982.

Que Joyce, très tôt dans sa jeunesse, ait choisi de devenir un artiste, voilà qui coule de source, tant le génie se reconnaît précisément à ce désir d'universalité, à ce franchissement des frontières nationales. Mais qu'il ait toujours aussi tenu à être reconnu comme un artiste irlandais — le premier à penser que Dublin méritait une œuvre qui la fasse entrer de plain-pied dans la littérature¹ —, voilà qui suscite immédiatement toute une série de questions et nous place sur le terrain miné des liens d'appartenance qu'un sujet entretient avec son pays

1. Après tout, Dublin n'est-elle pas, demande Joyce, « la septième ville de la chrétienté et la seconde ville de l'Empire. C'est aussi la troisième d'Europe, pour le nombre et la qualité des bordels. Mais, ajoute-t-il, c'est toujours pour moi la première ville du monde » (Jacques Mercanton, *Les Heures de James Joyce*, Arles, Actes Sud et L'Aire, 1988 [1967], p. 41).

natal, le lieu où il est né (c'est en ces termes que Leopold Bloom, de manière un peu courte, définira sa propre position ; au Citoyen qui lui demande quelle est sa nation, il répond dans une syntaxe abruptement circulaire : « L'Irlande, que dit Bloom. Je suis né ici. C'est l'Irlande² »). D'entrée de jeu, Joyce reconnaît en l'Irlande un espace matriciel qui instille dès son enfance en lui toute une politique, même à son corps défendant, politique à comprendre moins en termes intellectuels qu'affectifs et réactivée, sous une forme plus ou moins diffuse, dans plusieurs représentations et figures de l'œuvre. Loin de nous l'idée, en examinant ces rapports de l'écrivain à sa nation, de retourner Joyce à l'Irlande comme à un enclos maternel — mais ce n'est pas tout à fait un hasard si la toute première image avec laquelle se débat Stephen dans *Ulysse* est bien celle de la cuvette, qui associe la baie de Dublin et le vase utilisé par sa mère mourante pour ses déjections —, alors que, de toute évidence, toute sa vie durant, la stratégie de l'écrivain a consisté à s'éloigner, à constamment tenir à distance sa terre natale et à refuser toute nostalgie des origines. Joyce, on le sait, n'a cessé de se déplacer sur le continent européen (Yougoslavie, Autriche, Italie, Suisse, France), et cette mobilité, que d'aucuns ont qualifié d'errance en surimprimant le destin de son héros Ulysse au sien propre, lui permit de dénoncer et mimer, comme en un miroir — mais de l'autre côté du miroir justement, en se plaçant à l'extérieur (rappelons la célèbre définition : « L'art irlandais est le miroir fêlé d'une bonne à tout faire³ ») —, les symptômes de la nation irlandaise. Dès le début du siècle, Joyce, en choisissant le juif Leopold Bloom comme le type même de l'étranger⁴, anticipait déjà ce qui allait devenir l'un des thèmes marquants de la fin du vingtième siècle, soit ce déracinement, cette migration des individus contraints, sous la poussée de crises économiques ou de catastrophes politiques, à quitter leur culture d'origine ; il reconnaissait ainsi la culture comme une épreuve décisive de

2. James Joyce, *Ulysse*, traduction intégrale d'Auguste Morel, revue par Valéry Larbaud, Stuart Gilbert et l'auteur, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1937, p. 325. Désormais désigné du sigle *U*, suivi de la page.

3. James Joyce, « Carnet de Trieste », dans *Œuvres*, tome I, édition établie par Jacques Aubert, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 1665. Cette édition sera désormais désignée par le sigle *O*, suivi de la page citée. Joyce reprendra cette phrase dans *Ulysse*, où Stephen en fait un « symbole de l'art irlandais » (*U*, 11).

4. Joyce confirma à Mercanton que Bloom était juif « parce qu'il fallait un étranger. Les juifs l'étaient alors à Dublin, il n'y avait pas d'hostilité à leur égard, mais du mépris, le mépris qu'on a toujours pour l'inconnu ». Il ajoute qu'il avait été frappé par le fait que le personnage homérique d'Ulysse ne ressemblait « pas aux autres héros de *l'Odyssée*. Il est un étranger pour eux », thèse plus tard confirmée « par les théories de Bérard qui fait d'Ulysse un Sémite » (Jacques Mercanton, *op. cit.*, p. 15).

l'étranger, selon le titre d'Antoine Berman, c'est-à-dire comme quelque chose qui « ne se laisse penser qu'à l'étranger, comme étrangère, d'un lieu autre⁵ ». Mallarmé, un écrivain *a priori* assez éloigné de cette problématique du national, avait lui aussi formulé cette loi de l'éloignement pour l'artiste en interrogeant les ramifications des mots anglais et en constatant les effets de chassé-croisé des langues entre elles : « [...] on ne voit presque jamais si sûrement un mot que du dehors, où nous sommes ; c'est-à-dire à l'étranger⁶ », écrivait-il, ce qui revient bien à affirmer, comme le suggère Jean-Michel Rabaté, que « nous tirons de l'étranger cette épreuve et cette contre-épreuve qui nous permet d'éprouver par nous-mêmes l'héritage national en propre⁷ ».

C'est bien là la question qui fait ici retour avec insistance : comment un écrivain éprouve-t-il cet héritage national en propre ? Comment se l'approprie-t-il, mais aussi comment s'en dégage-t-il ? Bref, comment fait-il de la nation sa chose, comment en dispose-t-il ? Ces questions se posent tant pour Joyce, qui élabore dans toute son œuvre le sujet irlandais comme son matériau propre, que pour un écrivain québécois comme Jacques Ferron, par exemple, qui, tout en réclamant modestement un statut « mineur » pour son œuvre, n'en sera pas moins sacré, malgré qu'il en ait, écrivain national, rejoignant ainsi le cas de ces figures d'exception, désignées par Judith Schlanger dans *La Mémoire des œuvres* de l'appellation ambiguë de « classiques nationaux modernes⁸ », c'est-à-dire ces

5. Jean-Michel Rabaté, *La Pénultième est morte. Spectographies de la modernité*, Seyssel, Champ Vallon, « L'Or d'Atalante », 1993, p. 128.

6. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 975. Cité par Jean-Michel Rabaté, p. 111.

7. *Ibid.*, p. 111.

8. Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992, p. 67. Judith Schlanger insiste dans cet ouvrage sur la dimension politique des lettres, qui sont prises, selon elle, « non seulement dans le socio-historique [...], mais aussi dans l'institution politique *directement* » (*op. cit.*, p. 80). Dans cette perspective, l'intronisation, dans une culture donnée, d'écrivains reconnus comme « classiques modernes » constitue bien une victoire, un moment fondateur de l'*epos* national. Schlanger cite en exemple le cas d'Horace pour les Romains. « Le moment où parle Horace est justement celui où [...] les Romains cessent d'avoir honte d'un passé jugé insuffisant ; leur fierté nationale peut enfin devenir fierté culturelle. Ils resteront bilingues et reconnaîtront toujours la grécité. Mais ce qu'ils admirent ne les définira plus comme des étrangers à leurs propres yeux. Leur régime culturel sera désormais celui d'une double culture, c'est-à-dire d'une double mémoire et d'une admiration redoublée » (p. 81). Les Romains sont ainsi « les premiers [...] à avoir été les deuxièmes », rêve que l'Europe du XIX^e siècle rejouera à travers plusieurs scénarios, où l'écrivain classique moderne a précisément pour tâche de « vouloir donner une nation et une langue aux lettres, et des lettres et une langue à la nation » (p. 81). Ces remarques éclairent, croyons-nous, le statut particulier de ces deux écrivains dans leur culture respective.

écrivains rares qui arrivent à créer une œuvre qui fera office pour leurs contemporains déjà, puis pour les générations qui suivront de « classique moderne⁹ ».

Tout en respectant la différence de l'ordre de grandeur mis en cause par ces deux œuvres (l'échelle n'est manifestement pas la même, en termes de reconnaissance de l'un et l'autre écrivain), on peut penser que le fait d'appartenir à une petite nation — l'Irlande pour Joyce, le Québec pour Ferron —, toutes deux dominées et souffrantes, qui n'avaient pas accès à la souveraineté politique au moment où ces écrivains élaboraient leur œuvre, offre une configuration commune particulière qui permet de les rapprocher; on pourrait également évoquer certaines conditions socio-économiques découlant d'une situation coloniale, par exemple, de même que le puissant dénominateur culturel du catholicisme. Tant Joyce que Ferron ont en effet éprouvé une forme d'attachement particulièrement forte à leur nation, et ce d'autant peut-être que celle-ci, petite et insulaire, isolée du Continent, dénuée de toute grandeur, ne pouvait, comme entité collective demeurée en deçà de l'autonomie politique, qu'être jalouse de ses écrivains, les forçant soit à « s'exiler » (Joyce), soit à « s'enfermer » (Ferron), ce qui bien souvent n'est encore qu'une autre manière de s'exiler sur place, comme le dira lui-même Ferron. Couper ou ne pas couper avec son pays, telle est alors la décision qui s'impose à l'écrivain qui entend devenir pleinement artiste. Mais les choses sont loin d'être aussi tranchées, car les ruptures les plus bruyantes ne sont pas nécessairement gage d'une séparation vraiment accomplie, pas plus d'ailleurs que le fait de rester sur place n'équivaut à la perte de sa liberté d'expression et de sa lucidité critique pour un écrivain.

Ainsi, Joyce, pour sa part, n'eut de cesse, en se séparant à multiples reprises de l'Irlande, de réaffirmer, chaque fois qu'il le pouvait, « la légitimité de son absence volontaire », se nourrissant de cette opposition querelleuse qui était la forme même de sa relation à l'Irlande, comme le note Richard Ellmann :

Il se nourrissait d'opposition et pâissait quand on le traitait avec indulgence. Chaque fois que ses relations menaçaient de s'améliorer, il provoquait un nouvel incident pour consolider son intransigeance et réaffirmait la légitimité de son absence volontaire. Plus tard il manifesta une vive fureur devant la possibilité d'une indépendance irlandaise sous prétexte qu'elle modifierait le caractère des relations qu'il avait si minutieusement établies avec son pays. « Explique-moi, disait-il à un ami, pourquoi tu penses que je devrais changer les conditions

9. *Ibid.*, p. 84.

qui ont donné à l'Irlande et à moi-même une forme et une destinée ? » Il est bien probable qu'il n'aurait pu écrire ses livres en Irlande, mais il éprouvait le besoin de maintenir son intimité avec son pays en renouvelant de façon continue sa querelle avec lui qui l'incitait à le quitter pour la première fois¹⁰.

Joyce avait besoin d'écrire contre l'Irlande, s'appuyant sur elle pour s'en éloigner aussitôt, car si elle n'était pas destinée à devenir, comme il le souhaitait, « un réfléchissement de l'Europe¹¹ », seule condition d'une véritable renaissance à ses yeux et non de ce régressif et folklorique *revival* dont se satisfaisaient ses collègues, cela signifiait que l'Irlande restait « un pays destiné à être l'éternelle caricature du monde sérieux¹² », un pays qui jette immédiatement un discrédit sur toutes choses, et peut-être en tout premier lieu sur les questions esthétiques, à cause de son impuissance à résoudre l'impasse politique.

Ferron développa lui aussi une relation tout aussi intime à son pays, liant le sort de son œuvre à sa survie, allant jusqu'à faire de l'incertitude « son principal sujet », comme il l'écrira dans « L'Alias du non et du néant¹³ », un texte qui fait office de testament littéraire. Un sentiment de ruine plane sur toute l'œuvre de Ferron, qui ne réussit pas, comme Joyce avec *Finnegans Wake*¹⁴, à mener à terme son Grand Œuvre, ce projet démesuré de vouloir, dans *Le Pas de Gamelin*, parler à la folie son propre langage. Aux antipodes du cosmopolitisme de Joyce, l'attitude de Ferron, qui ne chercha jamais à franchir les limites nationales, même comme simple voyageur¹⁵, est révélatrice de

10. Richard Ellmann, *Joyce I*, traduit de l'anglais par André Cœuroy et Marie Tadié, Paris, Gallimard, « Tel », 1982 [1952], p. 137.

11. *Ibid.*, p. 89.

12. *Ibid.*, p. 256.

13. Jacques Ferron, « L'Alias du non et du néant », *Le Devoir*, LXXI : 89, 19 avril 1980, p. 21. Ce texte précède la tenue du premier référendum sur la souveraineté du Québec et le sentiment de perte qui s'y exprime anticipe donc la dépression politique qui s'ensuivra, comme si, dans le cas de l'écrivain, la catastrophe psychique avait déjà eu lieu et trouvait dans l'événement réel seulement un écho.

14. On se rappellera cette phrase de Joyce sur *Finnegans Wake* : « N'importe, c'était terriblement risqué, ce livre. Une feuille transparente le sépare de la folie » (cité par Jacques Mercanton, p. 55). C'est cette mince pellicule d'écriture qui protège l'écrivain de la fusion avec son sujet et maintient sa distance, distance qui sera abolie dans le cas de Ferron.

15. Ferron franchira les frontières nationales une seule fois pour se rendre à Varsovie, à cause de son admiration pour l'historien François-Xavier Garneau (qui fait figure de père de la nation pour lui), qui était allé à Varsovie pour lire... des poèmes. La Pologne apparut dès lors toujours à Ferron comme un pays fraternel, alors que ses rapports à la France ou aux États-Unis restèrent des plus tendus. J'ai traité ailleurs ces aspects du « complexe » national ferronien — tout particulièrement des rapports de Ferron à

la pesée exercée par la nation sur un écrivain : estimant que son destinataire se trouvait dans sa communauté d'origine, et non outre-Atlantique, il revendiquera, à contre-courant d'un désir d'universalité de bon aloi qui marquait alors les lettres québécoises, une inscription provinciale de son œuvre, ce qui ne l'empêchera pas par ailleurs de se réjouir de l'internationalisation néanmoins atteinte par les voies plus indirectes de la traduction (une autre forme de l'épreuve de l'étranger, notons-le, qui garantit le statut de l'œuvre). Ferron choisit donc volontairement d'intérioriser cette image de l'écrivain national, mais cela ne va pas sans quelque regret à la fin de sa vie alors qu'il confiera à quel point ce choix avait été lourd pour lui, sacrificiel même, le prix exigé par « ce pays terrible et jaloux qu'est le Québec, ce pays qui n'arrête pas de nous faire subir son chantage¹⁶ », excessif en quelque sorte. « J'aurais voulu, ajoute-t-il, en faire un pays comme les autres pour qu'il nous laisse en paix et que nous puissions parler d'autre chose¹⁷ » : dans ce désir d'en finir avec une mère patrie abusive, de laisser enfin ce sujet pour parler d'autre chose, comment ne pas entendre l'écho d'une autre discussion célèbre, celle de Stephen Dedalus et de Leopold Bloom dans *Ulysse*, discussion qui se suspend plus qu'elle ne clôt vraiment le conflit sans cesse renaissant de positions irréconciliables : « *We can't change the country. Let us change the subject*¹⁸. » Ainsi, sans forcer des parallèles entre les situations politiques du Québec et de l'Irlande, petits pays dont le nationalisme blessé fait sentir son emprise sur ses sujets, fussent-ils écrivains, on peut poser que la question de l'appartenance, que la relation du littéraire et du politique se trouvent nouées dans l'une et l'autre de ces œuvres de façon exemplaire. « *An Irish safety pin is more important to me than an English epic*¹⁹ », déclarait Joyce, captant dans cette image l'essentiel de ce qui nous intéresse ici dans le rapport

Joyce — et je ne les reprends donc pas ici (voir « Lire à l'anglaise », dans *L'Autre Ferron*, sous la direction de Ginette Michaud, avec la collaboration de Patrick Poirier, Montréal, Fides, « Nouvelles Études québécoises », 1995, pp. 137-197). Le présent numéro est l'extension d'une recherche subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada intitulée « Famille, nation, folie : politiques du sujet dans l'œuvre de Jacques Ferron », projet que je dirige depuis 1992.

16. Jacques Ferron, cité par Pierre Vadeboncoeur, « Étrange Docteur Ferron », *Nouvelles CSN*, n° 342, 1991, p. 22.

17. *Ibid.*

18. James Joyce, *Ulysses. The Corrected Text*, edited by Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior, and with a new preface by Richard Ellmann, Londres et New York, The Bodley Head/Penguin Books, 1986, p. 527.

19. Cité par Richard Ellmann dans *Four Dubliners*, New York, George Braziller Inc., 1988, p. 78.

de l'écrivain à sa nation : question d'attache et d'attachement, dans le sens le plus littéral du terme, mais aussi question de piqure — il y a toujours quelque chose de piquant, de menaçant, dans le roman ou l'épopée nationale (*epic*) de l'autre. Le choix par Joyce de ce petit objet — « *a safety pin* », une épingle de sûreté, c'est bien ce qui permet d'attacher et de faire tenir ensemble des morceaux disjoints — n'est pas innocent, puisqu'il rassemble déjà en lui-même deux sens antithétiques qui permettent à Joyce de jouer au plus sûr, en toute innocuité : « *safety pin* » se traduit en effet de deux façons, par « épingle de nourrice », où se trouve épinglé le fantasme d'attachement à l'Irlande, dont on ne se sèvre jamais, mais aussi par « épingle anglaise », où la sécurité, la sûreté recherchées se retournent insidieusement contre le sujet, pour piquer son amour-propre tout au moins (il y a en effet quelque ironie à choisir comme objet représentatif de l'Irlande celui précisément qui illustre le génie pragmatique anglais). Et Bloom ne manque pas de la retenir, cette invention anglaise, au nombre de celles « qui avaient révolutionné leur temps » (*U*, 608)...

*

Malgré les critiques souvent acerbes qu'il décochait à l'Irlande (la plus célèbre étant celle où il la décrit comme « la truie qui mange ses petits²⁰ »), Joyce, on le sait, ne l'a jamais niée, ni reniée, revendiquant même plutôt le fait qu'il était lui-même le « pur produit de sa race ». Dès le projet de *Dublinois* où il déclare son intention d'« écrire un chapitre de l'histoire morale de mon pays²¹ » (dans les termes romantiques de

20. James Joyce, « Carnet de Trieste », *O*, 1664. Repris dans le *Portrait* : « Sais-tu ce que c'est que l'Irlande ? demanda Stephen avec une froide violence : l'Irlande, c'est la vieille truie qui dévore sa portée » (*O*, 731).

21. James Joyce, « Lettre à Grant Richards », *O*, 1184. On se rappellera la réponse de Joyce résistant aux demandes de correction de son éditeur : « Les points sur lesquels je n'ai pas cédé sont les véritables rivets du livre. Si je les élimine, que devient ce chapitre de l'histoire morale de mon pays ? Je lutte pour les garder parce que je crois qu'en composant mon chapitre d'histoire morale exactement comme il est, j'ai fait le premier pas vers la libération spirituelle de mon pays. Réfléchissez un peu à l'histoire de la littérature anglaise avant de condamner ma douce illusion [...] » (*O*, 1184-1185). Dans une autre lettre, Joyce souligne encore le bien-fondé de sa tâche : « Je crois sérieusement que vous retarderez le cours de la civilisation en Irlande si vous empêchez les Irlandais de bien se regarder dans le miroir que j'ai soigneusement poli pour eux » (*O*, 1187). Dans ces déclarations exaspérées, Joyce cherche bien à *river* son clou à un éditeur qui ne comprend pas son art : il est intéressant de retrouver ici cette figure de l'épingle, ou du clou, qui tiennent ensemble l'Œuvre, au moment où Joyce exprime son attachement à ses compatriotes irlandais en des termes pour le moins ambivalents (polis et agressifs, comme le miroir qu'il leur tend).

Stephen : « Il espérait qu'en pêchant de tout son cœur sa race pourrait accéder en lui à la connaissance d'elle-même²² », jusqu'à la ville-univers d'*Ulysse* qui prend modèle sur Dublin (« Je veux donner une image si complète de Dublin que, si la ville disparaissait soudain de la surface de la terre, on pourrait la reconstruire à partir de mon livre », déclarait-il à son ami Frank Budgen²³), ou encore l'histoire universelle de *Finnegans Wake* tout entière modulée sur la ballade du maçon Tim Finnegan tombé de son échelle, toute l'œuvre de Joyce reste indissociable de l'expérience irlandaise et porte cette double question du politique et de l'esthétique. D'une certaine manière, on pourrait dire que Joyce tente ici une articulation de ces deux faces, en élucidant la nature de ce lien d'appartenance « par un travail immense, qui implique une responsabilité nouvelle du sujet dans le domaine éthique, et plus tard, politique, de prendre conscience de ce qui s'est inscrit en lui, à son insu²⁴ ». Chez Joyce, la nécessité de penser le national, ou plus largement encore le politique, passe par l'œuvre esthétique. Mieux encore, l'Œuvre, sous sa forme la plus accomplie, est la preuve — et l'épreuve, ajouterions-nous — de l'héritage national enfin déposé dans la mémoire collective.

De toute évidence, on pourrait examiner cette question à partir de plusieurs angles, à commencer par les déplacements de l'écrivain à travers l'Europe en crise, ce qui amena Joyce à traverser deux guerres en maintenant sa neutralité, mais non sans ambiguïté, et comme de justesse : rappelons qu'au cours de la Première Guerre, à Zurich, cette très autrichienne ville frontalière, un incident avait failli l'empêcher de passer en Suisse (« Ici, sur ces voies, confia-t-il à Jolas, le sort d'*Ulysse*, s'est joué en 1915²⁵ »), alors qu'au moment de la

22. James Joyce, « Carnet de Trieste », *O*, 1659. Stephen accentue encore la visée démiurgique de l'Artiste dans le *Portrait* : « Je pars pour la millième fois rencontrer la réalité de l'expérience et façonner dans la forge de mon âme la conscience créée de ma race » (*O*, 781). On remarquera le déplacement qui se produit du *Carnet* au *Portrait* : là c'était la race qui se reconnaissait elle-même dans l'artiste médium, ici, le sujet, plus mégalo-mane, façonnera « la conscience créée de sa race », comme un sculpteur modelant la glaise ou Dieu sa créature.

23. Frank Budgen, *James Joyce et la création d'Ulysse*, traduit de l'anglais par Édith Fournier, Paris, Denoël, « Les lettres nouvelles », 1975 [1972], p. 67.

24. Jean-Michel Rabaté, *op. cit.*, p. 198.

25. Eugène Jolas, *Sur Joyce*, Paris, Plon, 1990, p. 66. Brenda Maddox résume bien cet emmêlement d'allégeances confuses : à Zurich, en 1915, « En un temps de farouches loyautés nationalistes, la position de Nora et de Joyce était aussi ambiguë que celle de l'Irlande. Ils étaient des sujets britanniques dotés de passeports britanniques, dont la patrie était l'Irlande, et le pays de résidence l'Autriche. Afin de pouvoir obtenir la permission de se rendre en Suisse, Joyce avait dû s'engager auprès des autorités autrichiennes à ne pas prendre parti dans le conflit » (Brenda Maddox, *Nora. La Vérité sur les*

Seconde Guerre, il réussit *in extremis* à passer la frontière suisse, mais après maintes complications (il avait gardé un passeport anglais — et non irlandais, comme il en avait le droit —, faisant ainsi partie des pays belligérants) : comble d'absurdité — et peut-être pour souligner le danger de la fiction elle-même —, le passage de la frontière suisse lui fut en effet refusé parce qu'il était juif (les autorités suisses le confondaient avec son personnage, Leopold Bloom²⁶). Face à ces grands événements, Joyce adoptera comme ligne de conduite la devise de Stephen Dedalus, « Silence, exil et ruse » : fuyant tout dogmatisme — religieux, politique ou littéraire —, il évite aussi tout engagement doctrinaire, toute adhésion à une ligne de parti ou à un Discours. Même dans les situations de la vie courante, il se tient à l'écart des discussions politiques, qui risquent toujours de dégénérer en conflits. Son ami Eugène Jolas note que si l'éventail de sa conversation était étendu, « il était peu intéressé par la politique pure ou l'économie, bien qu'il suivît les événements attentivement et à l'occasion ses commentaires mordants montraient qu'il savait parfaitement tout ce qui se passait²⁷ ». Et Jacques Mercanton remarque que, dans les récits comme dans la vie, Joyce ne prend pas parti : « Dans ses récits de l'Irlande, il garde toujours la même vue objective. Les Anglais ont été très violents dans la répression des troubles, mais les Irlandais ne l'étaient pas moins dans la sédition, et pas moins entre eux dans la guerre civile²⁸. »

Mais c'est bien entendu à partir de son inscription dans l'œuvre elle-même qu'il faut saisir cette relation de Joyce à la question nationale irlandaise et à ses conséquences esthétiques, peut-être résumées avec le plus de clarté dans certains propos de l'écrivain livrés à ses élèves triestins alors qu'il enseignait à l'École de langues Berlitz (on livre parfois avec plus de force sa pensée dans une langue étrangère) : « [...] en dépit de tout, l'Irlande demeure le cerveau du Royaume-Uni. [...] Les Irlandais, condamnés à s'exprimer en un langage qui n'est pas le leur, lui ont imprimé la marque de leur génie propre et rivalisent de gloire avec les nations civilisées. C'est ce qu'on nomme la littérature anglaise²⁹ ». On pourrait évoquer le choix de

rapports de Nora et James Joyce, traduit de l'anglais par Marianne Véron, Paris, Albin Michel, 1990, p. 181). Cette neutralité ne l'empêchera pas au cours de la Seconde Guerre de secourir activement de nombreux amis juifs.

26. Jacques Mercanton, *op. cit.*, p. 108.

27. Eugène Jolas, *op. cit.*, p. 49.

28. Jacques Mercanton, *op. cit.*, p. 47.

29. Francini Bruni a recueilli ces « fusées pédagogiques » lâchées par Joyce dans ses leçons de langue, dans *Joyce intimo spogliato in piazza* (cité par Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 264).

certains sujets ou figures historiques (le poète Mangan, la chute de Parnell), mais ce sont peut-être les nombreuses discussions métapolitiques qui déconstruisent le plus directement le sujet national dans l'œuvre, depuis la terrible bataille verbale qui déchire la famille en deux camps lors du souper de Noël dans le *Portrait* jusqu'aux discours politiques creux des petits politiciens qui trahissent une seconde fois Parnell dans la nouvelle « Ivy Day » de *Dublinois*, les morceaux de bravoure des beaux parleurs de l'épisode « Éole » dans *Ulysse*, sans oublier la péroraison du patriote irlandais Robert Emmett dans « Les Sirènes », ou encore l'importante discussion autour du nationalisme au pub du Citoyen, qui met aux prises Bloom et les Cyclopes borgnes, sans doute le passage le plus explicite où Joyce critique l'idéologie nationaliste. Chacune de ces scènes interroge le politique comme une question fondamentale, de plein droit esthétique, puisque la narration, c'est-à-dire la manière même de mettre en scène le discours national, est porteuse d'une réflexion critique qui est elle-même le lieu de manifestation — la performance — du politique. Autrement dit, on observe dans plusieurs moments clés de l'œuvre joycienne une manière de parler politique ou de s'attaquer au concept de « nation » qui impose ce sujet comme étant vraiment « digne d'une totale réalisation fictionnelle³⁰ ».

À travers ces divers moments de l'œuvre, la question de l'appartenance à la nation progresse à rebours, si l'on peut dire, avançant en régressant (et c'est bien là la marche rétroactive d'un *work in progress*), tournant inlassablement autour de ce problématique attachement du sujet à sa nation : comment s'en réclamer et, la proclamant sienne, se l'appropriier à son tour ? Cette logique de la propriété par laquelle un sujet croit en toute naïveté, en toute sûreté, pouvoir s'attacher à une entité qui l'englobe est rapidement détournée par Joyce en une logique de la dépossession, où l'on n'accède à la véritable souveraineté qu'en éprouvant la perte de l'objet, comme en témoigne la leçon que tire, dans *Les Exilés*, Richard Rowan de la parabole du voleur de vaches à l'intention de son fils : « Tant qu'on possède une chose, on peut vous la prendre... Mais quand vous la donnez, vous l'avez donnée [...]. Alors, elle est à vous pour toujours » (*O*, 832). Leçon ambiguë s'il en est, qui vaut ici pour les femmes comme pour les nations : pas de don sans perte, pas de liberté sans aliénation, pas de souveraineté sans soumission à une loi plus absolue que celle, juridique, qui règle les échanges sociaux (celles du Désir, ou de

30. Timothy Brennan, « The National Longing for Form », dans *Nation and Narration*, Homi K. Bhabha (édit.), Londres et New York, Routledge, 1990, p. 47.

l'Art, sont infiniment plus contraignantes que celle-là). L'appartenance à la nation passe ainsi nécessairement par une paradoxale déclaration de non-Indépendance, et ce n'est pas un hasard si Dublin, à travers ses multiples déclinaisons onomastiques, est ultimement traduite en « *Dyoublong* » dans *Finnegans Wake*, laissant résonner l'irréductible incertitude³¹ de Joyce concernant toute appartenance politique...

Mais déjà dès *Dublinois*, Joyce prenait le contre-pied des discours nationalistes qui prétendaient savoir ce que c'est que l'identité irlandaise. Sous couvert de décrire la paralysie qui constitue le fondement ontologique de l'être dublinois (non-être ou desêtre serait plus juste), Joyce s'emploie dans plusieurs nouvelles à montrer que cette question identitaire — qu'est-ce qu'être Irlandais? — est à proprement parler insondable, et que la fragile fiction identitaire construite à coups de personnages fortement typés, de situations, de décors, de petits détails, de paysages tous si irlandais, si dublinois d'esprit, s'effondre devant le constat plusieurs fois réitéré : on ne peut jamais savoir ce que c'est que d'être Irlandais parce que l'être irlandais est constitutivement lié à l'impossibilité de savoir, à l'impuissance du dire et au vide. On entrevoit donc déjà à quel point la représentation du politique, de la figure de la nation saisie dans sa narration tout particulièrement, sera chez Joyce éminemment ambivalente, glissant entre les affirmations suspectes de ses personnages — affirmations d'ailleurs minées de l'intérieur par leurs propres indéterminations, hésitations et renoncements à moitié formulés — et les effets eux-mêmes souvent pervers de la narration (pensons à l'usage que fait Joyce du style indirect libre, moyen détourné de laisser libre cours à sa mauvaise foi en se retournant contre le personnage, qui s'empêtre dans ses arguties). De fait, l'essentiel passe ici dans l'enregistrement extrêmement soigné des affects que tente Joyce, comme si la manière même de raconter la nation l'emportait de loin sur la rationalité du discours, effets et affects (malaise, gêne, honte, colère) se révélant en cette instance infiniment plus significatifs que les arguments ou les faits débattus.

Dans « Les Morts », on s'en souvient, Gabriel Conroy doit prononcer un discours devant les membres de sa famille et ses amis réunis pour l'Épiphanie. Son allocution, qui se déroule en quatre temps, représente bien, tout comme l'oie rôtie qu'il

31. Cette incertitude devient la figure même, à toutes fins utiles, de la politique de Joyce : voir cet autre passage dans *Finnegans Wake* où, faisant allusion à la figure de Hamlet, il est déclaré que « condamné, anarchique, égoarque, hérésiarque vous avez fondé votre Royaume Désuni sur le vacuum de votre âme si intensément indécise » (*FW*, 188).

a lui-même découpée plus tôt, la pièce de résistance de cette nouvelle complexe et peut, à certains égards, être considérée comme une manière de Discours à la nation, puisque le cœur de l'argumentation tournera autour de la découverte par Gabriel d'un trait qui distinguerait spécifiquement la nation irlandaise, à savoir «l'authentique tradition de l'hospitalité irlandaise, empreinte de chaleur et de courtoisie, que nos ancêtres nous ont léguée et que nous devons à notre tour transmettre à nos descendants, cette tradition [qui] vivra encore parmi nous» (O, 291). Soulignons d'emblée que cette «tradition absolument unique [...] parmi les nations modernes» (O, 291) est en elle-même des plus ambiguës, puisqu'elle retient pour fondement de la psyché nationale irlandaise rien de moins que le rapport à l'autre : en effet, l'hospitalité est l'un de ces mots parfaitement réversibles qui désigne aussi bien l'hôte qui reçoit que celui qui est reçu, renversement spéculaire qui est d'ailleurs mis en relief par Gabriel lui-même, lorsqu'il note, dans une incise qui frôle l'impolitesse, que «nous sommes les heureux bénéficiaires — ou peut-être devrais-je plutôt dire les victimes — de l'hospitalité de certaines bonnes dames» (O, 291). Ainsi, cette qualité supposée sceller l'originalité de la nation, son caractère le plus authentique (natif et naïf) en quelque sorte, laisse-t-elle déjà entrevoir le vice de forme, la faille sémantique qui affaiblit ce fondement. Car en effet, comment une nation pourrait-elle tirer son identité de l'accueil qu'elle fait à l'autre ? Comment pourrait-elle définir ses limites narcissiques en les fusionnant avec celles de l'étranger en son sein ? Le fait de retenir cette «faiblesse princière» (O, 291 : l'expression fait encore ressortir le défaut au cœur de ce fondement identitaire) suggère déjà tout un problème de délimitation des frontières si, comme le fait remarquer Timothy Brennan, la nation représente souvent un trope pour signifier des sentiments tels que l'appartenance («*belonging*»), la limite («*bordering*») et l'engagement («*commitment*³²»), précisément susceptibles de débordements.

Joyce, en mettant l'accent sur «ces qualités d'humanité, d'hospitalité, d'humour qui furent l'apanage des temps anciens» (O, 291), remonte donc en deçà de toute définition de la nation moderne, définie en termes de pouvoir politique ou de raison d'État, pour mettre l'accent sur une zone plus inchoative, plus archaïque de la communauté, saisie dans son principe de rassemblement de la *natio* et, à travers le discours

32. Timothy Brennan, art. cité, p. 47. «[...] *nationalism is a trope for such things as "belonging", "bordering", and "commitment"*».

à la fois faussement et vraiment naïf de Gabriel (il l'est surtout quand il se croit au-dessus de ses compatriotes, comme on le verra), Joyce insiste plutôt sur le fait que les frontières psychiques de la nation restent incertaines jusque dans la représentation imaginaire transmise par les ancêtres (Gabriel revient à plusieurs reprises sur ce motif des « grands chanteurs du passé », de « ces morts illustres », « des visages dont l'absence ce soir nous est cruelle » *O*, 292). Si la nation se construit essentiellement dans le rapport à l'autre, jusqu'à en tirer son identité la plus intime — et ce n'est pas un hasard s'il est question dans tout ce passage avec insistance du *cœur* —, on conçoit que des limites aussi fluctuantes, aussi mobiles, fassent nécessairement l'objet de soins jaloux (il n'est pas d'autre tradition, déclare Gabriel, « qui l'honore autant et qui soit aussi digne d'être jalousement gardée » *O*, 291) et aussi, inévitablement, de disputes (ce terme clôt insidieusement le discours : « le respect le dispute à l'affection qu'elles occupent dans nos cœurs » *O*, 293). Car sous les qualités revendiquées de convivialité, d'ouverture, d'accueil généreux et d'affection s'insinuent rapidement les valeurs adverses de la méfiance, du rejet et de l'exclusion, marquées par l'agressivité envers l'autre-étranger qui va jusqu'au racisme (c'est « l'incorrigible » Freddy qui corrige justement Mr Brown : « — Et pourquoi n'aurait-il pas lui aussi une belle voix ? fit vivement Freddy Malins. Peut-être parce que ce n'est qu'un Noir ? » Personne ne répondit à cette question [...] » *O*, 287).

L'idée de la nation emprunte donc dans « Les Morts » une forme narrative double tenant à la fois de l'épique et de la parodie, ce qui permet à Joyce de déconstruire impitoyablement tous les mythes généralement associés à la nation (progress, homogénéité de la communauté, organicité culturelle, importance du *Volk*, etc.). Si l'allocution de Gabriel est en elle-même le clou du dîner, ce n'est pas d'abord par ses arguments, mais par le double discours qui nous indique comment la « nation » se glisse dans les propos, en apparence de la plus grande banalité, de Gabriel, pour les saturer de refoulements, d'ignorances, de méprises, bref, de malentendus³³.

33. « *He waited outside the drawing-room door until the waltz should finish, listening to the skirts that swept against it and to the shuffling of feet. He was still discomposed by the girl's bitter and sudden retort. It had cast a gloom over him which he tried to dispel by arranging his cuffs and the bows of his tie. He then took from his waistcoat pocket a little paper and glanced at the headings from Robert Browning, for he feared they would be above the heads of his hearers. Some quotations that they would recognize from Shakespeare or from the Melodies would be better. The indelicate clacking of the men's heel and shuffling of their soles reminded him that their grade of culture differed from his. He would only make himself ridiculous by quoting poetry to them which they could not understand.* »

Il attendit, derrière la porte du salon, que la valse fût achevée, écoutant le frôlement des jupes contre la porte et le glissement des pieds. Il était encore troublé par la réplique inattendue et amère de Lily. Une ombre planait à présent sur lui, qu'il tâchait de chasser en rajustant ses manchettes et son nœud de cravate. Il tira de la poche de son gilet un petit papier et jeta un coup d'œil aux notes qu'il avait préparées pour son discours — indécis quant aux vers de Robert Browning, craignant qu'ils ne passent au-dessus de la tête de son auditoire : quelques citations plus familières, de Shakespeare ou des *Mélodies* par exemple, auraient peut-être mieux valu... Le talon des hommes sur le plancher, claquant de vulgaire façon, et le glissement de leurs semelles lui rappelèrent que leur éducation différait, en qualité, de la sienne. Il ne ferait que se rendre ridicule en citant de la poésie qu'ils ne pouvaient entendre : ils penseraient qu'il faisait étalage de sa culture, et il échouerait en haut comme il avait échoué en bas, à l'office, avec la petite. Il n'avait pas su prendre le ton juste. D'un bout à l'autre tout sonnait faux, un échec certain³⁴.

Ce passage enregistré, on le voit, toutes les vibrations subjectives suscitées par l'intériorisation du Sujet-Nation chez Gabriel, qui passe ici par toutes les figures — une sorte de quadrille émotif qui répond à celui des danseurs sur sa tête — de l'incertitude : du trouble où l'a laissé la scène avec Lily (Joyce écrit de manière plus suggestive qu'il était « *discomposed* », affect qui se déplacera, sous l'effort pour le réprimer, dans la perception même de Gabriel, qui décompose les impressions auditives en « frôlements » et en « glissements »), à l'ombre qui plane sur lui et qu'il tente en vain de dissiper (« *dispel* ») en rajustant sa boucle pour se donner une contenance, petite satisfaction narcissique par laquelle il espère se « recomposer » (il s'agit bien de « contenir » un moi en proie à la dissémination), on glisse ensuite à l'appréhension (« *he feared* ») que son discours « ne pass[e] au-dessus de la tête de son auditoire » parce que « leur degré de culture différait du sien » (O, 269). Sur le point de s'adresser à sa communauté, Gabriel se sent séparé d'elle. Cette distance se traduit d'abord dans la position physique de retrait (il se tient « derrière la porte du

They would think that he was airing his superior education. He would fail with them just as he had failed with the girl in the pantry. He had taken up a wrong tone. His whole speech was a mistake from first to last, an utter failure » (James Joyce, *Dublinois. Les Morts, Contreparties*, introduction par Hélène Cixous, traduction par Jean-Noël Vuarnet, Paris, Aubier-Flammarion, 1974, p. 78).

34. *Ibid.*, p. 79. Nous utilisons ici cette traduction parce qu'elle colle de plus près au texte que celle, excellente mais moins littérale, proposée par Jacques Aubert dans les *Œuvres*.

salon»), mais surtout dans l'écart culturel qui le sépare irrémédiablement des autres : la peur du ridicule face à ses compatriotes ignorants, incapables d'apprécier les qualités littéraires de son discours (réciter de la poésie à des gens qui n'y peuvent rien entendre tient déjà du dialogue de sourds, qui marquera plus tard la discussion avec Miss Ivors), se retourne alors contre lui, puisque ces gens incultes gardent le pouvoir de rire de lui, pour excès de culture : « Ils penseraient qu'il faisait parade de son éducation supérieure » (*O*, 269), « qu'il faisait étalage de sa culture », jusqu'à l'échec final : « *He would fail* », il échouerait parce qu'il n'avait pas su trouver « le ton juste : tout sonnait faux, un échec certain ».

Loin de ressentir le lien de son appartenance à sa communauté et d'en tirer (ré)confort, Gabriel, en position parodique de l'aède déroulant en toute maîtrise le fil du récit épique que tous (re)connaissent d'avance (au fil des ans, le discours est devenu une récitation et est su par cœur par les auditeurs), se sent donc au contraire comme un étranger parmi les siens, éprouvant avec une sorte de terreur toutes les blessures secrètes de celui qui s'est distingué de sa classe³⁵ : une ombre plane sur lui, une décomposition défigure déjà son discours avant même qu'il en ait proféré la première parole. Sa culpabilité intériorisée par rapport à une innombrable faute (la trahison envers les siens) prépare le terrain pour l'interrogatoire en règle qui suivra.

Mais avant d'analyser ce règlement de compte qui mettra à rude épreuve l'appartenance de Gabriel à sa nation, soulignons que ce sentiment de faillite tient pour l'essentiel à un effet purement littéraire : ce qui fait défaut à l'allocution de Gabriel, c'est le « ton juste », celui qui lui permettrait d'assurer son lien à ses compatriotes et amis, en évitant le double écueil de la supériorité condescendante (où son propos passe « au-dessus » de leur tête) et de l'infériorité humiliée (les talons qui martèlent le plancher de « vulgaire façon » rappellent à Gabriel qu'il n'a pas, lui, les pieds sur terre en choisissant des vers de Browning, genre trop élevé pour les goûts de cet auditoire) : la recherche du « ton » (« tout sonnait faux ») fait aussi écho à l'importance de la musique, si présente dans toute cette nouvelle. À défaut de prendre « le ton qu'il fallait »

35. Rappelons cette remarque de Joyce concernant l'exil : « Une nation requiert une pénitence de ceux qui ont osé la quitter, pénitence exigible à leur retour. [...] Le père prit le parti du fils prodigue. Ce n'est probablement pas ainsi que va le monde — certainement pas en Irlande [...] » (« Notes préparatoires pour *les Exilés* », *O*, 1772-1773). Celui qui a osé rompre avec sa patrie est donc voué, à son retour, à l'exil intérieur, plus déchirant que l'autre.

(*O*, 269), le discours de Gabriel ressemble à s'y méprendre à la pièce académique jouée par Mary-Jane, « morceau de bravoure plein de traits [*runs*, roulades] et de passages difficiles, dans le salon silencieux. Il aimait la musique mais le morceau qu'elle jouait lui semblait dépourvu de toute mélodie et il n'était pas sûr que les autres appréciaient mieux, bien qu'ils eussent supplié Mary-Jane de leur jouer quelque chose³⁶ ». Ici encore la question du jugement des autres revient, qui sanctionne d'un silence ennuyé le « morceau de bravoure » qui n'a pas su trouver le ton juste.

Mais le malaise s'accroît encore lors de la discussion qui opposera Gabriel à Miss Ivors. Celle-ci lui fait subir un véritable interrogatoire quant à la nature de son appartenance politique, interrogatoire qui tourne rapidement au règlement de compte (« *I have a crow to pluck with you*³⁷ », déclare-t-elle, évoquant par cette image crue et dégradée l'oie qui sera dépecée à table). La discussion est sans doute exemplaire par son agressivité de celles que fuyait Joyce. D'une absolue rigidité — comme son nom l'indique déjà — dans l'application de ses principes politiques, Miss Ivors représente, avant la lettre, l'univocité bien-pensante de la « rectitude politique ». Incarnation presque caricaturale de la question irlandaise (elle en arbore la devise jusque dans son patronyme qui reprend dans *Ivy* le lierre, symbole de l'Irlande : « Son corsage n'était pas décolleté, et la grosse broche sur le devant de son col portait un emblème irlandais » *O*, 276), elle emblématise toutes les valeurs de la nation — attachement au territoire, au sol natal, à la race, à la langue —, valeurs censées assurer l'homogénéité de la communauté. C'est au moment du quadrille des lanciers qu'ils croiseront le fer, après qu'elle l'eut traité d'« Angliche » (« *West Briton* ») parce qu'il écrivait des chroniques littéraires dans le *Daily Express*, un journal conservateur hostile aux nationalistes, démasquant ainsi dans les initiales « G. C. » le traître à la patrie. Gabriel tente de se défendre en alléguant de manière bien faible que « la littérature était au-dessus de la

36. James Joyce, *Dublinois. Les Morts, Contreparties*, p. 91.

37. La traduction « J'ai un compte à régler avec vous » (*O*, 276) ne règle pas son compte, tant s'en faut, à l'expression idiomatique. Soulignons que l'oie est un symbole irlandais associé à ceux qui se sont exilés vers l'Ouest, l'Amérique (l'oie bernacle est un oiseau migrateur qui vit dans l'Arctique). En outre, Barnacle, le patronyme de Nora, était le nom donné dans l'ouest de l'Irlande à un animal légendaire, pendu par le bec aux arbres : les Irlandais classaient l'oiseau comme poisson et non comme chair, « ce qui leur permettait d'en consommer pendant le Carême » ; le moine gallois Giraldu Cambrensis cite dans ses *Topographia Hiberniae* (XII^e siècle) cet exemple « comme un symbole de fourberie » des Irlandais (Brenda Maddox, *op. cit.*, pp. 24-25).

politique » (*O*, 277), réponse qui « le désigne comme peu politisé ou non “engagé”³⁸ ». Comme le voit très bien Jean-Michel Rabaté, « l'ironie de Joyce détruit la bonne conscience libérale de celui qui se croit au-dessus de la politique, [mais] elle ne sanctionne pas l'enthousiasme tout aussi régressif d'un retour vers les origines nationales³⁹ ».

Mais au-delà de l'argument, c'est encore ici le corps qui trahit la problématique appartenance de Gabriel. Devant Miss Ivors qui par sa gravité et sa solennité cherche à lui faire honte et lui parle « carrément » (le motif du quadrille verbal s'inscrit subtilement ici), « avec franchise », certaine de déterminer la vérité, Gabriel réagit par tout un langage pulsionnel qui le révèle comme sujet divisé et le met en contradiction avec lui-même : « La couleur monta au visage de Gabriel » (*O*, 277), qui fait « comme s'il ne comprenait pas », il cligne des yeux et « s'effor[ce] de sourire » en « murmurant gauchement qu'il ne voyait pas comment le fait d'écrire des chroniques littéraires avait une signification politique » (*O*, 277) ; il ne peut avec elle — qui est d'une éducation égale (c'est une universitaire) sinon supérieure à la sienne, contrairement à ses auditeurs, inférieurs par leur « degré de culture » — « se hasarder à prononcer une phrase grandiloquente », il ne peut que bredouiller maladroitement. Les choses se compliquent encore lors de la danse, puisque Miss Ivors, contre toute attente, lui prend la main « en une chaude étreinte » (« *warm grasp* ») et lui parle soudain « d'un ton doucement amical » (*O*, 277). Gabriel est déconcerté par cette nouvelle stratégie. La main chaude que Miss Ivors pose sur son bras « avec ardeur » alors que Gabriel se fait de plus en plus froid et distant, signale l'échange — le quadrille affectif — qui se joue entre les deux interlocuteurs, dans un mouvement de séduction de la part de Miss Ivors et de retrait, de dissimulation de la part de Gabriel. L'objet de la discussion politique porte cette fois sur l'invitation de se rendre aux îles d'Aran pour les vacances d'été, occasion de « garder le contact avec votre propre langue — l'irlandais », selon Miss Ivors, ce qui conduit Gabriel à affirmer sa rupture avec le pays originaire de sa femme, l'ouest mythique de l'Irlande et, fait plus grave encore, son attachement à d'autres pays que le sien — la France, la Belgique, l'Allemagne — où il préfère aller « pour ne pas perdre le contact avec ces langues et en partie pour le changement » (*O*, 278). Sa gêne, son embarras croissent au point que le rouge, une fois encore, lui monte au

38. Hélène Cixous, « Introduction », dans James Joyce, *Dublinois. Les Morts, Contreparties*, p. 47.

39. Jean-Michel Rabaté, *James Joyce*, Paris, Hachette Supérieur, « Portraits littéraires », 1993, p. 65.

front (Joyce écrit de manière plus suggestive pour la stratégie militaire en jeu que « *the ordeal [...] was making a blush invade his forehead*⁴⁰ ») et qu'il cède, échauffé, à l'agitation en jetant deux énoncés hérétiques : « Eh bien, si vous y allez par là, vous savez, l'irlandais n'est pas ma langue », bientôt suivi d'une nouvelle explosion : « Oh, pour vous dire la vérité, riposta Gabriel tout à coup, j'en ai par-dessus la tête de mon pays, par-dessus la tête ! » (O, 278)

Ce double rejet de la langue et du pays (« *I'm sick of my own country, sick of it* ») clôt abruptement la discussion : à la répétition exaspérée concernant le pays qui le laisse à court de mots (la reprise de l'expression « par-dessus la tête » souligne bien le retour de l'effet qu'il craignait de déclencher par son propre discours chez ses auditeurs), font écho les deux « Pourquoi ? » de Miss Ivors, laissés sans réponse : « Bien sûr, vous n'avez rien à répondre » (O, 279). Si la discussion verbale paraît s'arrêter sur ce silence de Gabriel, il n'en est rien, cependant, car le déplacement des affects réprimés ne s'interrompt pas pour autant ; Miss Ivors, toujours « avec chaleur », presse une dernière fois sa main fermement, le surprenant encore par son langage corporel qui dit tout autre chose que ses mots : « Elle le regarda un moment *en dessous*⁴¹ d'un air énigmatique jusqu'à ce qu'il lui sourît » (O, 279), et lui ayant extorqué ce signe qui scelle sa victoire, elle lui assène alors le coup final, en se « hauss[ant] sur la pointe des pieds et lui murmur[ant] dans l'oreille » non point un mot doux, mais l'insulte réitérée d'« Angliche » qui le défait. Gabriel tentera bien de dissimuler son agitation « en s'efforçant de bannir de son esprit tout souvenir de ce désagréable incident » (O, 279), l'appréhension de l'échec qu'il redoutait tant s'est réalisée : la faillite est consommée et la charge implosive de cette défaite se fera sentir longtemps après, puisque Miss Ivors n'est elle-même que la figure dégradée de la faillite, éminemment plus significative et dévastatrice, qui se jouera avec Gretta, en faisant basculer la question de l'appartenance, ou de la possession impossible, sur le terrain du désir...

Quoi qu'il en soit de cet aspect qui nous entraînerait trop loin, remarquons que le choix du verbe — bannir (« *banish* ») —

40. James Joyce, *op. cit.*, p. 96. Là encore la traduction française « [il] tentait de garder sa bonne humeur dans cette épreuve qui lui faisait monter le rouge au front » (O, 278) ne rend pas complètement justice au texte.

41. Nous soulignons : ces transferts du haut en bas sont le baromètre des affects qui se déplacent. Le désir, la séduction jouent aussi leur partie dans cet « échauffement » de la discussion politique, par laquelle on veut moins convaincre l'autre par des arguments rationnels qu'assurer son emprise sur lui et l'asservir à soi, à des fins perversement narcissiques, c'est-à-dire qui s'ignorent elles-mêmes.

est dans ce contexte fort intéressant en ce qu'il traduit sur le plan des sentiments/pulsions la situation politique de Gabriel, qui se trouve effectivement mis au ban, exilé de sa communauté par sa déclaration intempestive de non-appartenance, et ce même si celle-ci lui était présentée sous des traits idylliques/folkloriques par Miss Ivors. En reniant de la sorte la langue irlandaise, en refusant de céder à l'appel du sol ou de la race (se rendre en cet ouest mythique de l'Irlande, terreau par excellence des légendes et du *Volk*, ce serait en effet se ressourcer dans l'Origine, en retournant au lieu le plus archaïque du commencement), Gabriel prend ses distances face à toutes les valeurs censées l'attacher au pays natal. Tout dans son attitude, mais plus encore dans ses gestes inconscients et les tropismes intimes qui les provoquent, dit l'écart, le retrait de celui qui a irrémédiablement rompu avec le lieu d'origine (mais sans le savoir peut-être complètement lui-même) et qui n'adhère plus au mythe du rassemblement autour de vérités communes que malgré lui, en ressentant de la mauvaise foi, de la contrariété et de l'irritation (notons cependant que ces reniements par Gabriel de la langue et du territoire comme fondements identitaires ne vont pas jusqu'à inclure le troisième terme invoqué par Miss Ivors, le « peuple » : c'est sans doute parce que ce dernier lien est précisément mis à l'épreuve à l'occasion de cette fête, « Les Morts » étant bien en ce sens l'adieu à la famille/nation, salut à la fois plein de reconnaissance et congé définitif).

Et le fait que le coup vienne d'une « amie » (« Jusqu'à ce soir, il n'y avait jamais eu entre eux d'animosité » *O*, 281, « ils étaient amis de longue date et avaient eu des carrières parallèles » *O*, 277), alors que lui-même est contraint d'endosser tous les traits du traître (c'est lui qui ne cesse de faire « comme si », affectant de ne pas comprendre, dissimulant ses pensées, en porte-à-faux du début à la fin de la fête), accentue encore le défaut de ressemblance entre Gabriel et ses commettants. Les mots lui manquent pour rejoindre les convives qui lui sont inférieurs, mais ils lui manquent aussi pour convaincre Miss Ivors, qui l'écrase de sa supériorité : dans un camp comme dans l'autre, Gabriel se sent humilié, ridiculisé pour grandiloquence, pour avoir fait parade de sa culture, ou pour impuissance, pour n'avoir pas su répondre.

*

On retrouve ce mélange d'intérêts privés, de fantasmes personnels et de discours épiques, hyperboliques, dans d'autres discussions métapolitiques de l'œuvre joycienne, comme si inmanquablement la question de l'appartenance — à

la famille, à la communauté, à la nation — déclençait chaque fois la levée d'humeurs mauvaises, refoulées à grande-peine. On décèle d'ailleurs dans les deux scènes décrites plus haut tout un travail d'écriture qui prend appui, à partir de l'inconscient textuel porté par certains mots empruntant divers aiguillages, sur la distinction établie par Freud entre refoulement et répression, distinction remarquablement synthétisée par Derrida dans les termes suivants : « À la différence du refoulement (*Verdrängung*, *repression* en anglais) qui reste inconscient dans son opération, la répression (*Unterdrückung*, *suppression*) opère ce que Freud appelle une "seconde censure" [...] ou bien encore affecte l'affect, c'est-à-dire ce qui *ne peut jamais* se laisser refouler (*repress*) dans l'inconscient mais seulement réprimer (*suppress*) et déplacer dans un autre affect⁴² ». Reportant au sein de l'œuvre des propos politiques, Joyce parvient à mettre en relief, par toutes sortes d'interpolations ironiques, cette double opération, ce jeu entre refoulement et répression révélé par l'extrême mobilité des affects/pulsions, ceux que le sujet tente de refouler plus ou moins consciemment (redresser la boucle, feindre de sourire, chercher à « bannir » une pensée désagréable) et ceux sur lesquels il n'exerce aucun contrôle (tic, rougeur, agitation, échauffement). Cette transcription fort précise du déplacement des affects constitue déjà en elle-même un savoir politique redoutable, en ce qu'elle lie et articule en une fine ligne des zones que le sujet lui-même ne croyait pas être politiques : le privé et le public, l'intimité et l'extériorité, les limites redevenues si labiles entre dedans et dehors...

Par ailleurs, la narration joycienne raconte l'*épos* national en jouant pleinement des contradictions, des ambivalences entre les registres pédagogique (exposer, définir ce qu'est la nation) et performatif (les effets entraînés par les énoncés politiques), comme si la narration produisait ses effets les plus précis en se glissant justement entre ce qui est dit (de la nation, du politique, de la communauté) et l'impact ressenti par le sujet lorsqu'il reçoit ces énoncés (pulsions, affects, fantasmes). La force de Joyce consiste à ne pas prendre parti, mais à mettre en œuvre, à articuler la double face janusienne⁴³ du nationalisme, à la fois morbide et sain, convivial et autoritaire, amical et belliqueux, comme Miss Ivors elle-même. Ainsi la narration joycienne ruse-t-elle avec la

42. Jacques Derrida, *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, « Incises », 1995, p. 50.

43. Tom Nairn dans *The Break-up of Britain* définit ainsi le nationalisme : « *The fact is that it is both communal and authoritarian, friendly and bellicose, all at the same time. He insists that the most vital thing about it is its chameleon content* » (cité par Timothy Brennan, art. cité, p. 45).

nation elle aussi : elle s'attache bien entendu à insinuer des doutes dans toutes les opinions politiques émises par les personnages, mais surtout elle laisse voir les hésitations, les vacillements à l'intérieur des soi-disant prises de position, qui oscillent d'un énoncé à l'autre, d'une déclaration à l'autre, à travers des discours sapés par des figures que les interlocuteurs ne maîtrisent pas. Les conventions littéraires mobilisées par Joyce avec un sens de la stratégie redoutable — pensons, par exemple, à la technique utilisée dans l'épisode des « Cyclopes », où « un récit fortement oralisé, au style presque vulgaire, rempli d'insinuations mesquines donne le niveau de base avec le récit de l'anonyme dublinois⁴⁴ — exposent dans le langage même les points de contact — de frottement, plus ou moins confortable — par lesquels un sujet doit passer lorsqu'il se joint aux autres et s'en sépare, car le langage est toujours déjà lui-même question de frontières, à la fois internes et externes au sujet, marquant son émergence et sa dissolution, échappant à son contrôle... Et c'est bien cette division du langage au cœur du politique qui constitue l'essentiel de toute écriture de la nation, comme l'écrit Homi K. Bhabha : « C'est à travers ce procès de clivage que l'ambivalence conceptuelle de la société moderne devient le lieu d'écriture de la nation⁴⁵. »

Ce clivage du sujet politique est encore exemplairement illustré par un autre repas, qui se déroule autour d'une dinde cette fois (les discussions autour de la nation se passent souvent à table, ou au bar, chez Joyce, suggérant ainsi la forte oralité du sujet : on mange littéralement politique, sujet mâché, avalé, dégluti, parfois régurgité, craché). Dans le *Portrait*, « le lierre vert et le houx rouge » se partagent la table, « un petit drapeau vert » flotte au sommet du plum-pudding (O, 560). On se souviendra qu'ici aussi, dans ce non moins épique dîner de Noël, l'on n'arrive pas à changer de sujet à temps : « Pour l'amour de Dieu, ne soulevons pas de discussion politique en ce jour entre tous les jours de l'année », demande Madame Dedalus, en pure perte, « Madame Riordan, je vous en supplie, [...] laissons ce sujet ! » (O, 561) Sous couvert de religion, prétexte de l'affrontement entre M. Casey et la tante Dante, c'est encore une fois la question du langage qui vient à l'avant-scène : à la réplique de Madame Riordan, « Voilà le langage de l'Esprit-Saint », M. Dedalus rétorque avec froideur : « Un bien mauvais langage, à mon avis » (O, 562). À partir de ce moment, la réprobation de la famille s'abat sur

44. Jean-Michel Rabaté, *James Joyce*, p. 148.

45. Homi K. Bhabha, « DissemiNation : Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation », dans *Nation and Narration*, p. 297. « It is through this process of splitting that the conceptual ambivalence of modern society become the site of writing the nation » (voir aussi p. 298-299).

lui, supposément pour épargner les oreilles du jeune Stephen : « Vraiment, Simon, tu ne devrais pas parler ainsi devant Stephen. Ce n'est pas bien. — Oh ! il se rappellera tout cela quand il sera grand, fit Dante avec chaleur. Il se rappellera les propos qu'il a entendus contre Dieu, contre la religion et contre les prêtres, dans sa propre maison » (*O*, 565), ce à quoi rétorque M. Casey, criant « par-dessus la table » : « Et qu'il se rappelle aussi [...] les propos par lesquels les prêtres et leur clique ont achevé Parnell [...] ! Qu'il se rappelle cela aussi, lorsqu'il sera grand ! » Tout tourne donc dans la reconstitution de l'histoire autour de cette double injonction de mémoire, clivée comme les deux clans antagonistes qui s'affrontent sous les yeux de l'enfant, les ultra-catholiques d'un côté, représentés par Madame Riordan (Parnell fut abandonné par les prêtres à cause de son adultère), et les « renégats » de l'autre, représentés par M. Casey, qui lui restèrent fidèles en dépit de sa « faute ». Tout l'intérêt de ce souvenir tient au fait que Stephen racontera en effet l'histoire — avec un grand et un petit H, la familiale et la nationale — comme il l'a perçue à l'époque, c'est-à-dire en n'y comprenant goutte quant au fond, mais en enregistrant avec la plus indélébile exactitude toutes les injonctions et les interdits entourant sa transmission. Il restitue donc l'enchaînement de la séquence telle qu'il s'en souvient, avec ses trous et ses omissions, en nous faisant manquer, comme à lui, la chute, le *punch line* de l'histoire de M. Casey, à cause de la censure volontaire d'un mot obscène.

Au début de la séquence, il y a donc l'interdit, à maintes reprises réitéré par la mère, du sujet de la politique. M. Dedalus bat d'abord en retraite, son expression se fait empêtrée, embarrassée, parlant de la chose à mots couverts : « Oui, oui, dit M. Dedalus. Je voulais dire le... Je parlais du mauvais langage de cet employé de chemin de fer. Allons, ça va bien. Stephen, laisse-moi voir ton assiette, mon vieux. Mange donc, allons » (*O*, 562). M. Dedalus essaie bien de changer de sujet, mais rien n'y fait, le politique refoulé fait retour jusque dans les assiettes elles-mêmes, quand au moment d'offrir le morceau le plus succulent de la dinde à la cantonade, il ne peut s'empêcher de le désigner de manière profane de « nez du pape » (*O*, 562). La tante Dante devient rouge ; « Personne ne dit mot », « Il y eut un silence », « Personne ne parla », regard circulaire sur les visages penchés sur les assiettes, puis tout explose dans une flambée incontrôlable de colère, de rage et de honte, qui se condensera autour de l'histoire de M. Casey. Or, que raconte-t-elle, cette histoire, pour provoquer un tel déchaînement ? C'est l'« histoire du crachat », bien nommée en effet pour attiser les passions politiques mal éteintes, suscitées par la figure de Parnell, le chef trahi par les siens (mais

qui a aussi trahi les siens par sa conduite scandaleuse), dont la destitution honteuse continue toujours après sa mort à diviser à son tour les Irlandais en deux clans⁴⁶. Histoire dangereuse, subversive, porteuse de division et de « mauvais langage » effectivement, qui fera l'objet de trois demandes — « prières » serait plus justifié dans le contexte — de la part de M. Dedalus. « L'histoire, John ! dit M. Dedalus en souriant. ConteZ-nous l'histoire coûte que coûte », « ConteZ-nous l'histoire, John ! Cela va nous aider à digérer » (*O*, 564-565). La petite histoire de M. Casey est aussi peu édifiante que la grande, histoire de chique qu'il aurait crachée dans l'œil d'une catholique insultant Kitty O'Shea (la maîtresse de Parnell), et résultant dans son aveuglement : « O Jésus, Marie, Joseph ! fait-elle. Me v'la aveugle ! aveugle, et *néyée* ! » (« *drowned* ») (*O*, 566).

Cette histoire d'aveuglement est fondamentale en ce que la narration en reproduit elle aussi les effets : le point de vue est ici celui de l'enfant qui ne comprend pas les dessous de l'histoire (pourquoi, en l'occurrence, M. Casey est contre les prêtres). Cette histoire, dont l'enfant, pas plus que le lecteur, ne comprend le fin mot et encore moins la violence à laquelle elle donne lieu — M. Casey frappe du poing sur la table, finit par blasphémer en chassant Dieu de l'Irlande, ce qui met la tante hors d'elle, près de lui cracher au visage (répétition inévitable, retournée, de la violence mise en scène dans l'histoire) ; M. Casey s'effondre dans un « sanglot de douleur », pleurant son « roi défunt », alors que Dante quitte la pièce, « les joues écarlates et tremblant de rage », lançant une ultime imprécation où elle glapit : « Démon de l'enfer ! Nous l'avons vaincu ! Nous l'avons écrasé ! Satan ! » (*O*, 569) —, cette histoire, donc, pourrait bien être la parabole de l'aveuglement politique, puisque les deux partis qui s'affrontent ici

46. Joyce consacra un texte à Parnell (« L'ombra di Parnell », paru dans le *Piccolo della Sera* en mai 1912) et sa figure shakespearienne revient souvent dans l'œuvre : « Au milieu des perfidies des Anglais et des trahisons internes des Irlandais, disait-il, un fantôme viendra hanter le nouvel État » (cité par Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 382). Parnell mena le pays vers la victoire parlementaire en assurant le Home Rule à l'Irlande, mais après sa chute pour l'affaire d'adultère, il fut traqué par ses partisans (les citoyens de Castlecomer lui jetèrent de la chaux vive dans les yeux, détail repris par Joyce). Yeats évoque lui aussi dans son *Autobiography* la terrible jalousie irlandaise qui fut mise à vif par la mort de Parnell : « Les Irlandais me paraissent une meute toujours occupée à mettre à bas quelque noble cerf » (cité par Ellmann, *op. cit.*, p. 498, note 7). Joyce admirait Parnell pour « son attitude souveraine, douce et fière, silencieuse et désolée », l'attitude de celui qui sait qu'il sera trahi. C'est cette maîtrise de soi devant la trahison que traduira Richard Rowan dans *Les Exilés* : « Il existe une foi encore plus étrange que celle du disciple en son maître... c'est la foi du maître dans le disciple qui le trahira » (*ibid.*, p. 382). L'Irlandais typique, c'est celui qui ne se choisit un maître que pour mieux le trahir (Rabaté, *op. cit.*, p. 83).

avec fanatisme dans une nouvelle guerre de religion sont pourtant tous « partisan[s] de l'Irlande et de Parnell » (*O*, 567). Toujours un point aveugle affecte la conduite du récit (Gabriel ne voyait pas bien dans « Les Morts », il clignait des yeux ; la vieille se noie ici dans cette « histoire de l'œil », qui est bien comme l'œil du typhon). La division interne qui déchire les membres de la communauté irlandaise lorsqu'ils se retrouvent entre eux, en famille, se parlant d'eux-mêmes en dehors de toute présence étrangère, détruit implacablement toute image de la nation comme unie, corps social homogène et lié. L'identité irlandaise passe nécessairement par la partition, la discorde des voix, la duplicité du récit qui, en retirant le maître mot de l'histoire, laisse toujours entendre plus qu'il n'en dit...

Car de fait il est remarquable de voir à quel point le récit de la nation est constamment interrompu, suspendu et reporté, le leitmotiv étant de « laisser le sujet », de « changer de sujet » ; et même si la discussion tourne court, il semble qu'on en ait toujours trop dit. C'est certainement le cas pour Bloom qui, dans le pub du Citoyen, échappe de justesse au meurtre rituel alors qu'il refuse de se rallier aux diatribes antibritanniques des nationalistes irlandais autour de lui et qui, dans un geste de courage (mais est-il lucide ou aveugle ?), expose sa propre conception du politique.

— Persécution, qu'il dit, l'histoire du monde n'est pleine que de ça. On entretient une haine nationale entre les nations.

— Mais savez-vous ce que c'est qu'une nation ? que dit John Wyse.

— Oui, qu'il dit, Bloom.

— Qu'est-ce que c'est ? que dit John Wyse.

— Une nation ? que dit Bloom. Une nation c'est tous les gens qui vivent dans le même endroit.

— Fichtre, que dit Ned en riant, alors je suis une nation puisque je vis depuis cinq ans au même endroit.

Du coup tout le monde à se fiche de Bloom et lui qu'essaye de se dépêtrer :

— Ou qui vivent aussi en des lieux différents.

— Ça c'est mon rayon, que dit Joe.

— Quelle est votre nation si ça n'est pas indiscret ? qu'il dit le citoyen.

— L'Irlande, que dit Bloom. Je suis né ici. C'est l'Irlande. (*U*, 325)

Réponse à laquelle le citoyen ne répond rien, sinon par un crachat méprisant (encore !). Cette conversation souligne à nouveau l'impossible appartenance du sujet à la nation irlandaise. Bloom, le nomade, l'errant, le migrant, s'enferme ici dans une définition territoriale de la nation, ancrée dans le

lieu : c'est ainsi du moins que ses congénères mal disposés à son égard interprètent sa formule. Mais, de fait, ce n'est pas cette définition qui est visée par Bloom dans ce dialogue, bien peu socratique d'esprit (soulignons que l'un de ses interlocuteurs se nomme très philosophiquement John Wyse) : Bloom cherche à mettre l'accent sur la communauté (« c'est tous les gens qui vivent dans le même endroit ») plutôt que sur le lieu, car d'emblée il fait preuve d'ouverture en pensant à toutes les autres nations lorsqu'il ajoute : « Ou qui vivent aussi en des lieux différents ». Ce souci de justice (« Je parle de l'injustice, que dit Bloom », *U*, 326) distinguerait à lui seul sa position singulière, comme si à cause de son appartenance antérieure à une « race haïe » et persécutée — « Dépouillée. Insultée. Persécutée. On nous prend ce qui nous appartient de droit » (*U*, 326) —, Bloom était préservé de la menace qui couve dans toute revendication nationaliste, surtout lorsqu'elle s'exprime, comme c'est le cas dans cette scène, en termes d'élection et de messianisme⁴⁷. La définition de la nation esquissée par Bloom est internationale en ce qu'elle inscrit, même maladroitement, l'autre comme autre, à la différence de l'hospitalité familiale/nationale de Gabriel, vite crispée sur l'autre-étranger. Bloom ne se réclame donc pas de la nation irlandaise de la même façon que ses compatriotes nationalistes : sa définition déborde la fixation identitaire quant aux limites territoriales, elle circonscrit la nation d'abord et avant tout comme un espace psychique où se convertissent les pulsions d'amour ou de haine des sujets : « Mais tout est inutile, qu'il dit. C'est pas une vie pour des hommes et des femmes, l'insulte et la haine. Et tout le monde sait que c'est le contraire qui est la vraie vie. [...] L'amour, dit Bloom, c'est-à-dire tout l'opposé de la haine » (*U*, 326).

Tout l'opposé de la haine : Bloom ne saurait mieux dire, car de fait l'amour et la haine occupent exactement le même espace psychique. Et la stratégie narrative adoptée par Joyce dans cette scène, où une voix anonyme, narquoise et sceptique, s'attache à ridiculiser les professions d'« amour universel » de Bloom (celui-ci ose aller jusqu'à faire honte à ses

47. Ce souci de justice de Bloom rejoint un argument récemment développé par Derrida au sujet du devoir de mémoire inépuisé au seul Israël. Commentant cette phrase de Yosef Hayim Yerushalmi — « En Israël et nulle part ailleurs, l'injonction de se souvenir est ressentie comme un impératif religieux pour tout un peuple » —, Derrida met en garde contre « l'injustice virtuelle qu'on risque toujours de commettre au nom de la justice même », rappelant que dans la logique de l'élection, « il est non moins juste de se rappeler les autres, les autres autres et les autres en soi, et que les autres peuples pourraient en dire de même — autrement. Et que tout autre est tout autre » (Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 123). Bloom n'a pas oublié ceci dans sa définition éthique de la nation.

compagnons en leur rappelant la loi fondamentale de l'enseignement chrétien : « Aimez votre prochain »), est elle-même l'illustration la plus éloquente de cette interpénétration des affects, de l'amour-haine indissolublement lié au sujet de la nation. Ici encore, nous retrouvons, dans un autre registre, le clivage narratif soulevé par toute écriture de la nation. L'effort même de définir la nation, ne serait-ce que verbalement, entraîne toujours chez Joyce une scission interne, une division et une dissolution en acte du sujet, qui nous donnent à voir ultimement son aliénation⁴⁸. La nation ne désigne pas seulement ce qui fait bordure avec l'extérieur (les projections que l'on peut expulser au dehors sur l'autre, par exemple, de ses propres blessures narcissiques, comme c'est le cas dans cette scène du pub, où Bloom fait bien figure de bouc émissaire, en butte à la violence de ses compatriotes, qui font groupe contre lui et manquent de peu de le sacrifier en lui lançant une boîte de biscuits à la tête), mais elle renvoie aussi à un sujet coupé de l'intérieur, aliéné par des différences culturelles, par des histoires hétérogènes, par des positions antagonistes, bref, par diverses tensions locales, intérieures au sujet, déjà en elles-mêmes ingouvernables. C'est cette liminalité qui est décrite par Joyce lorsqu'il saisit ainsi les Irlandais entre eux : parler politique conduit nécessairement à faire chaque fois l'épreuve de l'effondrement de toute certitude⁴⁹.

Ainsi, la « petite différence », la nuance introduite à grand-peine par Bloom, toujours menacé de se faire couper la parole (« Tout à fait exact, dit Bloom. Mais voici ce que je... » *U*, 323), révèle une représentation de la nation encore plus complexe en ce qu'elle met en cause les limites de son propre site ethnographique et historique, et s'ouvre à la possibilité d'autres narrations nationales. Et cette ouverture elle-même à une culture transnationale ne va pas sans violence, malgré le pacifisme de Bloom : en posant que la nation est dans son principe toujours ouverte aux autres, Bloom souligne encore un problème de bordure, de délimitation de la nation, à la fois fermée sur elle-même et ouverte sur le dehors. En ce sens, on pourrait dire que Joyce, en confrontant Bloom aux Cyclopes, invalide définitivement toute conception monologique de la nation (voir ici l'insistance sur le dialogue, lui-même interrompu par la voix anonyme, qui rend ce passage

48. Comme l'écrit Homi K. Bhabha, « *The subject is graspable only in the passage between telling/told, between "here" and "somewhere else", and in this double scene the very condition of cultural knowledge is the alienation of the subject* » (*op. cit.*, p. 301).

49. Curieusement, cette pensée du doute dont Joyce pousse les implications jusqu'au bout dans la logique de (non-)appartenance, est encore marquée du sceau nationaliste, puisque c'est en tant que « celte » qu'il s'en réclame (voir Rabaté, *op. cit.*, p. 85).

encore plus dialogique dans son essence). La scène, divisée du point de vue narratif, empêche toute fixation de l'identité nationale : tout comme Ulysse, Bloom peut répondre que, oui, il sait ce que c'est qu'une nation, mais c'est sans doute parce qu'il est Personne, et que, en connaissance de cause, il a su « en passer d'abord par le noyau d'absence de toute identité⁵⁰ ».

*

Tout l'intérêt de la narration joycienne en matière de politique tient aussi à sa manière de laisser les choses en suspens, irrésolues. En relisant ici quelques-unes des discussions politiques représentées dans l'œuvre, il est frappant de voir à quel point il s'agit toujours de « laisser ce sujet », d'en changer, de ne pas franchir une frontière discursive ressentie comme dangereuse ; lorsque le sujet s'y engage, c'est à son corps défendant, il reste sur la défensive, sa parole bafouillante, indécise, le trahissant en autant de lapsus, omissions, demi-mensonges ; et une fois la discussion lancée de manière incontrôlable en des zones explosives, la question nationale laisse inmanquablement les interlocuteurs perplexes, défaits, mutiques, comme si le seul dénouement possible était le refoulement ou la dépression mélancolique (le retrait dans les pensées individuelles, qui ne sont peut-être que le masque d'une certaine neutralité, ou tolérance : le triomphe de l'anonymat, en quelque sorte). Tout se passe, dans la mise en scène de cette politique imaginaire plus vraie que nature, comme si la vraie attitude irlandaise, l'authentique position de l'Irlande ne pouvait jamais être cernée, comme si rien — un rien aussi absolu que radical — ne pouvait être dit de ce sujet⁵¹.

50. André Vachon, « Le français des Québécois », *Liberté*, n° 213, juin 1994, p. 186. Personne : « cette parade curieusement indéterminée » fut « au moment du plus grand danger [...] l'ultime recours d'Ulysse, dit l'Ingénieur, homme "aux mille tours" et père fondateur de la culture d'Occident, la nôtre. Sauveur de lui-même et de son espèce, parce que maître du langage... »

51. On pourrait évoquer ici les remarques de l'écrivain australien A. Couani qui écrit de son pays, ancienne colonie britannique comme l'Irlande : « *Anyone can feel at home there because it has a strange character or atmosphere which is like an absence of character, a kind of neutrality. [...] But I realize coming away again that there's some strange pressure there. It's subliminal, very subtle. I don't think I could describe it exactly because it's an abstract quality which pervades everything there, the work situation, the politics, the social life. It's a place that gets you down. [...] The English talk and talk and talk, endlessly trying to reason things out, playing with words really but they're expressing attitudes. The real Australian attitude is never expressed* » (cité par Sneja Gunew, « Denaturalizing Cultural Nationalisms : Multicultural Readings of "Australia" », dans *Nation and Narration*, p. 107).

Traversant aussi bien les positions nationalistes (Miss Ivors, les Cyclopes, Stephen⁵²) et antinationalistes (Gabriel) que les illusions internationalistes (Bloom), Joyce approfondit, à propos de la nation, sa propre logique de la dépossession. Il ne s'agira plus ici seulement de réfléchir le politique dans le miroir de l'œuvre, mais de retourner toute l'équation des rapports entre littérature et politique : avec Joyce, c'est l'emprise de la fiction sur la pensée nationale ; mieux, c'est la qualité fictive du concept de nation lui-même qui sont mis en relief. L'« Irlandais enchevêtré et presque infini qui trame *Ulysse* », selon l'expression de Borges, ne se sera pas contenté de reproduire la rhétorique du pouvoir, où chaque voix cède et lutte pour s'affirmer, mais il aura restitué le nœud complexe où s'emmêlent toutes les relations intimes⁵³ du sujet à lui-même et aux autres. Pour Joyce, le politique n'est pas au-dehors, mais la nation, au contraire, selon son étymologie, est le lieu de langage où nous naissons. Rusant avec les pièges de l'appartenance comme de la non-appartenance, sans renoncer à son attachement à l'Irlande, Joyce aura travaillé ses filiations : en déployant de la sorte toute son œuvre autour d'une « épingle de sûreté » irlandaise, il aura bien de fait déplacé, sinon « changé le sujet ».

52. Une analyse de la position, particulièrement perverse, de Stephen, aurait été requise ici. J'ai déjà tenté une analyse de la discussion entre Bloom et Stephen ailleurs (« "On ne meurt pas de mourir" : Réflexions sur le Sujet-Nation », *Études françaises*, XXIII : 3, hiver 1988), je me contenterai donc de noter ici que lorsque Stephen déclare son allégeance à l'Irlande — « *You suspect that I may be important because I belong to the faubourg Saint-Patrice called Ireland fort short [...]. But I suspect [...] that Ireland must be important because it belongs to me* » (*U*, 527) —, il le fait en des termes forts ambigus, où le nom même du pays est altéré par la présence étrangère de la France où il a séjourné, ce qui l'amène à traduire « *for short* » son sol natal en des termes... non-irlandais (sur cette douteuse appartenance nationale de Stephen, voir Bernard Benstock, « Paname Turricum and Tarry Easty : James Joyce's *Città immediata* », *La Revue des lettres modernes*, *James Joyce* 3, « Joyce et l'Italie », 1994, p. 30).

53. Rappelons ici les questions d'Edward Said : « *When did we become "a people"? When did we stop being one? Or are we in the process of becoming one? What do these big questions have to do with our intimate relationships with each other and with others?* » (*After the last Sky*, Londres, Faber, 1986, p. 34)