Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 13 (1938-1939)

Heft: 1

Artikel: L'esthétique de Joyce

Autor: Mercanton, Jacques

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870066

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

L'ESTHÉTIQUE DE JOYCE

En présentant à des philosophes[1] une étude sur une œuvre aussi purement littéraire que celle de Joyce, je dois tout d'abord donner une justification à mon travail. Cette justification, je la trouve dans deux faits importants : le caractère raisonnable et conscient de l'art de Joyce, d'une part, et, d'autre part, l'audace de ses tentatives.

Joyce est un artiste conscient qui, s'il ne se veut qu'artiste, entièrement voué à l'élaboration de son œuvre, a réfléchi longuement aux fins qu'il se propose en écrivant. Il s'est donné un but et, dès le début de sa carrière, il a pris soin de déterminer exactement ce but en même temps que la méthode qui lui permettrait de l'atteindre. Avant de s'engager dans des entreprises littéraires audacieuses et nouvelles, il a exprimé avec clarté, dans un langage intelligible pour tous, sa pensée sur son art. Il n'avait écrit jusque là que deux livres : un recueil de poèmes et un recueil de nouvelles qui, s'ils sont l'un et l'autre des ouvrages achevés et très précieux, représentent pour lui l'apprentissage technique, l'épreuve du métier. Lorsqu'il écrit le troisième, qui est l'histoire de sa formation d'artiste et qui porte le titre de *Portrait of the Artist as a Young Man*, que je traduirai littéralement par : Portrait de l'Artiste comme jeune homme, il le couronne par un exposé de sa pensée esthétique. C'est à cette théorie, développée par le jeune écrivain dans une conversation avec un ami, qu'aboutissent ses réflexions et ses expériences. Le compte rendu de ces pages, que je réduirai à leur strict contenu philosophique et me contenterai souvent de citer, fera la première partie de mon travail.

---

[1] Ce travail a été présenté sous une forme un peu différente en octobre 1937 au Groupe de Bibliographie philosophique des Etudes de Lettres. Certains passages de la seconde partie ont été repris d'une étude générale sur l'œuvre de Joyce publiée dans le numéro d'avril 1938 d'*Europe* et qui se termine aussi par une présentation de *Work in Progress*.

La deuxième sera consacrée à la présentation du problème esthétique que soulève la dernière œuvre de Joyce : *Work in Progress*. Et c'est là que mon travail trouvera sa seconde justification. Cette œuvre, par sa puissance de conception et d'exécution, par sa nouveauté, par la tentative radicale qu'elle comporte, permet de poser d'une manière aiguë et vivante quelques-uns des problèmes essentiels auxquels s'attache une pensée préoccupée des choses de l'art. Elle est une limite, et par conséquent un cas littéraire qui intéresse toute réflexion sur les choses et leur expression poétique. Bien plus, j'espère montrer que, rompant le cadre esthétique, elle engage un débat plus général encore. Là, de nouveau, je me référerai au petit ouvrage publié par quelques admirateurs et amis de Joyce et qui, réunissant quelques articles, partiels, il est vrai, incomplets, et d'autant plus fragmentaires que l'œuvre qu'ils étudient n'est pas encore achevée, constituent déjà une manière de prolégomènes à *Work in Progress*. Ce petit livre, publié à Paris en anglais en 1929, porte le long titre intraduisible de *Our exagmination round his factification for incamination of Work in Progress*. Il est donc bien évident que je ne parlerai ni de Joyce ni de son œuvre pour elle-même, dont mon travail ne donnera qu'une idée très insuffisante. Je n'étudie ici que l'aspect esthétique de cette œuvre et le problème qui s'en dégage.

* * *

Lorsque le jeune Stephen Dedalus, le Joyce de vingt ans, formé par ses études dans un collège de Jésuites de Dublin à la philosophie scolastique, cherche à fixer sa pensée esthétique, il s'adresse tout d'abord à saint Thomas : « Pulchra sunt qui visa placent », dit celui-ci : le beau est ce dont l'appréhension cause du plaisir, le terme de « visa » enveloppant l'activité de tous les sens avec celui de la vue. Comme le vrai est perçu par l'intellect qui exige des rapports satisfaisants dans l'intelligible, le beau est perçu par l'imagination qui exige des rapports satisfaisants dans le sensible. La proposition de Platon selon laquelle le beau est la splendeur du vrai, n'exprime rien d'autre

que cette parenté du beau et du vrai. Le premier pas vers le vrai consiste à comprendre la nature et la portée de l'intellect, à connaître l'acte d'intellection : le premier pas vers le beau consistera à comprendre la nature et la portée de l'imagination, à connaître l'acte de l'appréhension esthétique.

Mais une objection se présente aussitôt à l'esprit : le vrai réside dans un rapport objectif qui s'impose à la pensée de tous. Au contraire, la perception de tel ou tel objet touche la sensibilité des uns et laisse les autres indifférents. Le plaisir n'a point de caractère universel. Sans doute, mais, bien qu'un même objet puisse ne pas paraître beau à tous, ceux qui admirent la beauté d'une chose trouvent en elle des rapports qui correspondent aux degrés de toute appréhension esthétique et qui coïncident avec eux. Ces rapports du sensible, que l'un perçoit sous une forme, l'autre sous une autre forme, sont les qualités obligatoires de la beauté. Il faut donc les définir.

Saint Thomas les énonce dans la proposition suivante : « Ad pulchritudinem tria requiruntur : Integritas, consonantia, claritas. » La beauté exige trois qualités essentielles : l'intégrité, l'harmonie et le rayonnement. Le jeune artiste va s'employer à les définir et à montrer comment elles correspondent aux phases de l'appréhension esthétique.

L'intégrité tout d'abord : l'image esthétique est perçue comme un tout bien délimité sur le fond indéfini du temps et de l'espace qui n'est pas cette image. On l'appréhende comme une chose une et comme un seul tout. L'harmonie ensuite : après la synthèse de la perception immédiate vient l'analyse de l'appréhension. Après avoir perçu l'objet comme une chose une, on sent que c'est une chose : complexe, multiple, divisible, séparable, composée de parties, résultat et somme de ces parties, en un mot harmonieuse. On le perçoit dans l'équilibre balancé de ses parties entre les limites de l'ensemble, dans le rythme de sa structure.

On pourrait faire remarquer ici que ces deux qualités sont vraies de tout objet d'appréhension intellectuelle et non seulement de l'objet esthétique. Stephen a plus de peine à définir la

troisième qui détermine proprement l'objet esthétique. Il cherche à rester objectif et redoute ce qu'il appelle « le bavardage littéraire ». L'excitation de l'âme, la tristesse voluptueuse, la difformité du vice, qui font le contenu du « Poetic Principle » de Poe et qu'on retrouve chez Baudelaire, ne sont pour lui que dilletantisme. Il ne veut pas non plus d'une explication symboliste ou idéaliste qui ferait de cette qualité suprême du beau une lumière descendant d'un autre monde, une idée dont l'apparence matérielle n'est que l'ombre, une réalité cachée dont l'objet sensible n'est que le symbole. Peut-être saint Thomas désigne-t-il par le mot « claritas » la représentation de l'intelligence divine dans l'objet ou la force de généralisation qui ferait de l'image esthétique une image universelle. Mais rien de tout cela n'apporte une définition raisonnable et satisfaisante du caractère propre de l'objet esthétique. Et Stephen Dedalus se propose de l'expliquer ainsi : après avoir perçu l'objet comme *une* chose et l'avoir analysé dans sa forme, l'esprit opère la seule synthèse qui soit acceptable du point de vue logique et du point de vue esthétique : il comprend que l'objet est ce qu'il est et pas un autre. La clarté dont parle saint Thomas n'est que la quiddité des Scolastiques, l'identité de l'objet que l'artiste perçoit quand l'image esthétique se forme dans son imagination. L'instant où cette qualité suprême du beau, cette clarté rayonnante de l'image est saisie par l'esprit qui a été arrêté tout d'abord par son intégrité et fasciné par son harmonie, cet instant est celui de l'équilibre silencieux du plaisir esthétique, un état spirituel qui ressemble à un arrêt du cœur.

La perception du beau est donc un état d'équilibre : émotion spirituelle qui engage l'être tout entier et qui survient lorsque l'esprit placé devant un objet, non seulement en éprouve l'intégrité et l'harmonie, mais sent en elle ce qu'on pourrait appeler, en quittant la terminologie scolastique de Joyce, un caractère de nécessité intérieure. L'image n'est plus contingente : elle s'impose comme un absolu aussi bien au regard intérieur de celui qui la conçoit qu'aux yeux de celui qui la contemple dans l'objet. Emotion statique, et Joyce distingue du sentiment esthétique les

sentiments cinétiques réveillés par un art impropre : le désir ou la répugnance qui correspondent aux arts dits pornographiques et didactiques. Le désir et la répugnance ne peuvent être des émotions esthétiques parce qu'ils ne sont que des sensations physiques, des réflexes des nerfs. Etat d'équilibre : c'est bien ainsi qu'Aristote a défini l'émotion tragique, visage au double regard dirigé vers la terreur et vers la pitié. Aristote n'a pas défini ces deux termes entre lesquels oscille et s'équilibre l'émotion esthétique la plus pure. Joyce nous en donne ces magnifiques définitions :

« La pitié est le sentiment qui arrête l'esprit chaque fois qu'il se trouve en présence de ce qu'il y a de grave et de constant dans les souffrances humaines et qui l'unit avec le sujet souffrant. La terreur est le sentiment qui arrête l'esprit chaque fois qu'il se trouve en présence de ce qu'il y a de grave et de constant dans les souffrances humaines et qui l'unit avec la cause secrète. »

La beauté de l'art enfin introduit en nous un état esthétique — pitié et terreur idéale —, état provoqué, prolongé et dissous par le rythme de la beauté.

Jusqu'ici nous sommes restés sur un plan esthétique tout à fait général : la beauté de l'art, telle que Joyce la définit par l'émotion qu'elle excite en nous, est la même dans n'importe quel art. Le jeune poète ensuite ne s'attache plus qu'à l'art littéraire et en analyse les trois formes traditionnelles, lyrique, épique et dramatique, selon le rapport qui subsiste entre l'œuvre et son auteur. Il ne serait pas difficile d'ailleurs de transposer ces données dans les autres formes de la création esthétique.

La forme lyrique, dit-il, est celle où l'artiste présente son image en rapport immédiat avec lui-même. Elle n'est rien de de plus que le vêtement verbal spontané d'un instant d'émotion, un cri rythmique comme celui du rameur, où l'artiste est plus conscient d'un instant d'émotion que de lui-même en train de l'éprouver. Dans la forme épique, l'artiste présente son image en rapport intermédiaire entre lui et les autres : il s'attarde et médite sur lui-même comme centre d'un événement épique,

jusqu'au moment où le centre de gravité émotionnelle est équidistant entre le poète et le lecteur. La personnalité de l'artiste passe dans le récit, fluant et refluant autour des personnages comme une mer d'où ils tirent toute leur vie. Dans la forme dramatique enfin, l'artiste présente son image en rapport immédiat avec autrui. La force vitale du poète remplit chacun des personnages au point que ce personnage reçoive une vie propre et intangible. La personnalité de l'artiste, cri, puis récit, se perd et se dépersonnalise. L'image esthétique devient la vie même, purifiée dans l'imagination humaine et reprojetée par celle-ci. Le mystère de la création poétique est accompli. L'artiste se tient invisible comme un dieu au-dessus de son œuvre, indifférent, impassible, occupé paisiblement à se rogner les ongles.

Telle est la conception que Joyce se fait de son art : conception intellectuelle sévère, profondément raisonnable, car les termes « émotion », « sentiment », désignent pour lui un mouvement de l'être tout entier, mais qui intéresse l'esprit d'abord, qui dépasse la pensée conceptuelle sans doute, et nous allons voir jusqu'à quel point, mais qui engage d'abord l'intellect. Il faut s'en souvenir au moment d'aborder une œuvre aussi déraisonnable en apparence, aussi monstrueuse au sens propre du mot, que *Work in Progress*. L'émotion de l'artiste qui crée, aussi bien que celle de l'homme qui contemple, sont à leur terme des états d'équilibre et de satisfaction profonde de l'esprit. L'œuvre d'art se ferme sur elle-même comme une planète, de même que l'émotion esthétique nous arrête et, pour un instant, nous comble. Instant limite, pause enchantée, minute sacrée où l'homme trouve une fin suffisante dans son œuvre : elle est devant lui comme un nouveau monde dont rien jusque là n'avait donné l'idée. « Je désire presser dans mes bras la beauté qui n'est pas encore apparue dans le monde », dit le jeune poète à la fin du *Portrait of the Artist*. Esthétique qui s'oppose ainsi à toute esthétique sensualiste ou sentimentale aussi bien qu'à une vision platonicienne de l'art. Pour expliquer le mystère de la contemplation, Joyce ne recourt pas à une théorie de la

sympathie, de l'Einfühlung, et, pour expliquer celui de la création, il ne s'attache pas au principe d'une idée divine dont l'artiste cherche à reproduire l'image dans le monde sensible.

Cherche-t-il même à percer le mystère ? Dans son mépris de toute explication arbitraire et vague, il l'écarte pour se donner une méthode. Il ne veut que rendre compte des étapes de la perception esthétique, afin de tirer de cette analyse une idée claire de l'objet propre de l'art. A quelles conditions l'image cérébrale que forme l'imagination de l'artiste doit-elle satisfaire pour donner naissance à une œuvre d'art ? Voilà ce qui l'intéresse. Comprendre la nature de la beauté, dit-il, et essayer lentement, avec humilité et persévérance, d'extraire de la terre brute ou de ce qu'elle fournit, sons, formes et couleurs, une image de cette beauté que nous sommes parvenus à comprendre, voilà ce que c'est que l'art.

Dans les pages admirables du *Portrait of the Artist* qui, immédiatement après l'exposé de cette théorie esthétique, décrivent la naissance d'un poème à l'aube dans l'imagination du jeune artiste, ce mystère de la création poétique est approché de plus près qu'il n'a jamais été. Mais un problème plus général nous intéresse : celui de la nature et de la signification de cette beauté que peut concevoir et peut exprimer l'artiste. Et l'œuvre même de Joyce nous en offre l'exemple le plus difficile et le plus haut.

* * *

Je ne m'arrêterai pas à l'œuvre jusqu'ici la plus célèbre de Joyce, *Ulysses*. Du point de vue qui nous intéresse, les problèmes que pose ce grand livre se retrouvent, plus nets, plus rigoureux, plus inéluctables, dans *Work in Progress*. La publication de ce dernier ouvrage, que Joyce a commencé d'écrire il y a seize ans environ, est annoncée pour décembre 1938, et c'est à cette date seulement que nous seront révélés le dessein général du livre, et son ultime signfication : le titre même, *Work in Progress*, qu'on traduit le plus souvent par *Oeuvre en cours* ou *Oeuvre en marche*, est un titre provisoire : Joyce ne livrera le vrai titre que

le jour de la publication. Mais des fragments très nombreux et très importants ont paru dans la revue *Transition*, et quelques-uns même ont été publiés déjà sous forme de petits volumes qui permettent de ramener la réflexion sur un objet mieux délimité et d'un accès plus facile.

Néanmoins, dès l'abord, le lecteur se trouve arrêté : il a devant les yeux des pages écrites, semble-t-il, en anglais, mais dont presque chaque mot est méconnaissable, déformé par des lettres, des syllabes empruntées à d'autres mots ou à des mots d'une langue étrangère, raccourci par la chute d'une partie de ses éléments, démesurément allongé par son adjonction à d'autres mots, dont les phrases perdent leur construction logique et sont faites d'une suite de mots dont il est souvent difficile de déterminer le rôle grammatical, où enfin des assonances, des jeux de mots, des calembours orthographiques et phonétiques pour lesquels il semble que toutes les langues du monde interviennent, des noms propres utilisés et associés de la manière la plus libre, introduisent des idées et des images sans relation saisissable avec celles qu'on croit déchiffrer dans le texte. Le livre commence au milieu d'une phrase et se poursuit en un texte presque continu, avec des bouts de dialogues, des citations, des chansons, des successions de monosyllabes inconnus, et l'histoire qui paraît s'écouler dans ce flux ininterrompu de signes verbaux ne possède ni intrigue, ni personnages cohérents et fixés, ni durée logique, ni lieu défini. Noë vient se confondre tout à coup dans un passage avec Disraeli, le vaisseau d'Iseut avec un petit bateau qu'un enfant lâche sur un étang, et le drame du Jardin d'Eden vient se dérouler dans l'allée d'un parc de Dublin.

Qu'est-ce donc que ce livre ? L'histoire de l'homme avec ses mythes et ses légendes qui se répète sans être plus soumise aux conditions de l'espace et du temps, échappant soudain aux lois de cohérence et de logique qui régissent toute réalité ? Un immense cauchemar où la mémoire de l'homme étale d'un coup tous ses trésors conscients et inconscients dans une confusion totale ? Ou bien l'invention d'un nouveau langage qui ne se

soucie plus du sens des mots mais de leur seule vertu musicale et suggestive et ne cherche plus qu'à tirer d'eux, en les combinant et en les transformant, leur maximum de son ? C'est tout cela à la fois, et un peu plus encore : l'histoire spirituelle de l'humanité telle qu'elle pourrait se dérouler, telle qu'elle se répète peut-être avec le retour cyclique des quelques événements éternels, à l'arrière-plan de nos consciences, dans ce grand fleuve inconnu de notre vie subconsciente et nocturne sur laquelle nos rêves ne nous donnent que quelques brèves lueurs, et qu'on ne peut exprimer que dans un langage nouveau, limité par aucune frontière linguistique, capable de faire tenir dans un seul mot une réalité beaucoup plus vaste et complexe, beaucoup plus intense, que celle qui fait l'objet de nos langues usuelles, modelées sur un monde solide, une intelligence conceptuelle et des actes rigoureusement délimités.

L'aspect historique de l'œuvre ne nous retiendra pas longtemps. Joyce emprunte à la *Science nouvelle* de Vico quelques idées générales qui fournissent une structure à son livre, un rythme intellectuel, une cadence, si l'on veut, qui se retrouve de page en page, ainsi que des thèmes poétiques et philosophiques constamment repris, combinés et développés : la théorie de l'origine du langage et le mythe de la Tour de Babel, par exemple, les époques de l'histoire humaine s'incarnant dans les grandes personnalités historiques et légendaires, le déroulement cyclique des civilisations qui renaissent sans cesse les unes des autres, toujours neuves et toujours semblables, comme le phœnix de ses cendres. Si le livre commence au milieu d'une phrase, c'est par le coup de tonnerre que Vico met à l'origine de l'histoire. Le héros en qui s'exprime une époque s'appelle Adam, Napoléon, l'Archange Michel ou Franklin : c'est n'importe qui pouvant être considéré comme le grand homme dans une situation donnée. Joyce lui donne tous ces noms, d'autres encore, ou simplement les initiales : H. C. E., Here Comes Everybody. Ce sera l'homme aussi, le principe mâle, ce sera le dieu Viking de la ville de Dublin auquel s'unit Anna Livia, la rivière Liffey. Si deux lessiveuses lavent leur linge au bord de la rivière, leurs

propos laveront aussi, au sens figuré, le linge sale de toute la ville. Le temps et l'espace sont des formes de l'entendement que l'intuition poétique fait sauter, mais cette intuition reste rationnelle et consciente. Si, dans une même phrase, par un jeu de syllabes, il s'agit à la fois d'Abraham, d'un écolier qui joue et de Daniel O'Connell, ou, par un jeu d'idées, de l'origine du langage, du dieu germain Thor et de l'invention du paratonnerre ; si le même événement intéresse à la fois, dans un seul mot, la rencontre de Swift avec Stella et le cri d'un oiseau australien, s'il se déroule en même temps en Arcadie et dans un faubourg de Dublin, ce n'est pas la suggestion d'un instant d'humour ou de fantaisie peut-être divinatrice, mais sans conséquence : c'est l'expression aiguë et réfléchie d'une vision poétique du monde, pour qui les mythes les plus vénérables se confondent avec des souvenirs tout particuliers, les vieilles légendes avec des faits divers, pour qui la moindre conjonction, la moindre allusion du hasard fait un grand événement historique, pour qui l'homme, n'importe où et n'importe quand, parmi les infimes circonstances de sa vie et sous les mêmes lois éternelles des astres, joue son petit jeu misérable et son profond drame spirituel, pour qui, il faut s'en souvenir, un commis-voyageur de Dublin était le roi Ulysse, — vision purement spirituelle, métaphysique, si l'on veut, mais dont l'humour, le plus riche, le plus constant, est l'organe essentiel.

Mais cette histoire s'écoule dans le sommeil et dans la nuit : la liberté que se donne Joyce dans le traitement du sujet a sa raison d'être dans la signification nocturne de l'œuvre, comme y trouve sa justification le nouveau langage. Nous avons en effet ici la première tentative vraiment complète et radicale pour donner par les moyens de l'art littéraire expression et forme à toute notre vie inconsciente, pour traiter en eux-mêmes, pour eux-mêmes, ce sommeil et ce rêve qui font notre vie profonde et dont la conscience n'est qu'une frange étroite et phosphorescente. C'est dans ces ténèbres de l'esprit que le regard du poète découvre, vivantes en chacun de nous, la présence des mythes, la mémoire confondue de notre enfance éternelle et

de toute l'histoire de l'homme, et la source de notre vie créatrice.

Il n'y a rien de commun entre l'effort de Joyce et la science des rêves de Freud et de ses disciples, qui ne cherche dans le rêve qu'un arrière-plan incontrôlé de la vie consciente et le secret de ses malaises. Point de rapport non plus entre cet essai d'expression objective, mûrie, longuement méditée des réalités nocturnes, qui fouille au plus profond de l'âme, et la licence poétique que certaines écoles ont cru trouver dans le rêve, point de relation entre l'art savant de Joyce et l'écriture automatique, entre sa longue construction synthétique et les éclairs d'inconscience des Surréalistes. Quant aux romantiques allemands, et après eux toute une école d'interprétation de la poésie, ils nous entraînent dans un monde occulte, mystique, entièrement individuel, avec des œuvres qui se soucient de moins en moins de garder un point d'appui dans la pensée et le réel. Chez Joyce, nous avons autre chose : la lente et logique élaboration de l'univers du rêve qui résorbe en lui, pour s'en éclairer, notre petit monde solaire, l'expression de tout notre être spirituel, bien plus encore, quelque chose qui serait à la fois une géologie de la pensée, une biologie de la mémoire, une astronomie, peut-être même une astrologie de la conscience humaine, où, et ceci est propre à Joyce, dans le ciel infini, éternel, fourmillant de ces astres que sont chaque objet, chaque pensée, chaque figure métamorphosés par la soudaine explosion de la nuit, le cri de l'âme qui souffre se fait entendre encore.

Quiconque a le sentiment profond de la réalité de ses rêves sait que le moyen d'en rendre quelque chose n'est en tous cas pas de les raconter. Il s'agit de bien autre chose que de reformer une histoire, de bien plus que d'évoquer des images : il s'agit de retrouver un autre mode d'existence, une autre forme de vie, une autre sensation des corps, une autre signification des paroles, et non pas tant autres que plus intenses, plus riches, plus libres, plus féconds : il s'agit de redécouvrir un espace qui est celui de la pensée, de l'imagination, peut-être du cœur, et une durée qui, telle la durée bergsonienne, est l'étoffe même de la conscience

profonde. Il faut, à force de mémoire et de fidélité à soi-même, se replonger dans cette abondante durée, se dilater dans cet espace incontrôlable, en explorer les trésors d'émotion, de fantaisie, de connaissance, et, loin d'en détacher quelques images qu'on rapporte à des figures de la vie consciente, il faut y plonger avec soi sa conscience afin qu'elle retrouve son vrai sens et ses sources. Les lois de l'univers visible ne régissent plus ce nouveau monde, mais — et c'est la clef de l'œuvre — les lois fondamentales de l'esprit, les phénomènes essentiels de la conscience universelle, ceux que l'intelligence douée de sensibilité dégage des vieux mythes, des événements de l'histoire comme des inventions modernes ou d'un simple fait-divers, non seulement subsistent, mais y prennent leur vraie dimension. C'est en accord avec eux, en les découvrant à la fois et en se guidant sur eux, que l'artiste construit son œuvre. Et il ne va pas à la découverte d'un monde du rêve qui nous est inconnu : il découvre lentement que notre monde est un monde du rêve.

J'ai montré ailleurs [1] comment on pouvait prendre le contrepied de chacun des éléments que l'analyse de Stephen, dans le *Portrait of the Artist*, dégage des trois termes de la proposition de saint Thomas : « integritas, consonantia, claritas », et rendre ainsi la théorie esthétique exposée plus haut applicable à ce nouvel objet de l'art. Je ne cherchais qu'à faire sentir combien les conditions de l'art changent dans une œuvre comme *Work in Progress*, combien la signification nocturne du livre modifie au premier abord les caractères de l'objet esthétique, combien la méthode de Joyce reste logique. A un état relativement stable succède une continuelle mobilité, une métamorphose incessante, une discontinuité irrémédiable, un devenir qu'aucun acte d'intellection, qu'aucun mot, même le plus décisif, ne peuvent arrêter : toute identité, tout rapport fixe, toute proportion définie disparaissent : nous sommes brusquement plongés dans un monde dont le centre est partout et la circonférence nulle part, où la distinction de l'accidentel et de l'essentiel perd son sens,

---

[1] Cf. JAMES JOYCE, No d'avril 1938 d'*Europe*, p. 466.

dont notre langage enfin ne peut plus rien appréhender. Il faudrait examiner ensuite ce nouvel objet esthétique et montrer comment les réflexions de Stephen s'y appliquent de nouveau sous leur forme positive. Mais c'est la transformation qu'il nous importait de montrer : c'est d'elle que dépend, comme une conséquence immédiate et nécessaire, la transformation du langage.

Cette poétique de l'inconscient et du rêve explique, en effet, l'invention linguistique qui est celle de Joyce dans cet ouvrage. Il ne s'agit pas d'un « divertissement philologique », selon l'expression de Larbaud, ni de l'invention, même éblouissante, d'un jongleur de mots. Il s'agit de créer une matière verbale nouvelle, capable de supporter une si lourde charge d'esprit : il s'agit de tripler, de quadrupler, de porter jusqu'à une limite indéfinie le pouvoir de signification des mots aussi bien que leur pouvoir de suggestion, de douer chaque phrase de structures assez riches pour que le sens en devienne à la fois un et multiple, de créer un texte enfin où les implications, allant de l'idée la plus subtile ou la plus fondamentale jusqu'au rappel de son le plus fugitif, expriment tout l'univers de la pensée et du rêve. Seule une matière verbale aussi complexe et aussi plastique est capable de rendre la densité du rêve, la métamorphose de ses figures, et peut prétendre nous communiquer quelque chose de l'immense vie nocturne qui dort en nous. Seule cette langue faite de toutes les langues, riche de tous les trésors de sensibilité, d'expérience et de pensée que chacune renferme, peut embrasser à la fois l'origine et la fin de toute chose et faire tenir toute l'histoire spirituelle de l'homme dans quelques instants de sommeil. Le caractère totalitaire de la vision de Joyce exige pour s'exprimer une langue qu'on peut appeler également totalitaire.

Mais la langue, mais l'activité créatrice de l'artiste, mais l'histoire même du livre ne se distinguent plus de cette éternelle aventure de l'esprit humain qui en est le sujet, de ce monde nocturne qui s'y révèle. *Work in Progress*, c'est à la fois le monde et le livre qui se font, c'est l'esprit qui se transforme

en même temps que la langue, c'est la conscience qui naît avec les premiers mots à peine intelligibles du poète. La matière objective du livre, fruit d'une observation quotidienne et détaillée de la vie aussi bien que de fouilles incessantes au fond de l'âme toujours à demi-dormante et dans les tombeaux de tous les dieux, jamais tout à fait morts, se confond avec l'être verbal qui l'exprime et avec la sensibilité la plus subjective de l'auteur. Cette synthèse vers quoi tend toute poésie est ici pleinement et consciemment réalisée. Cette métamorphose du mot, qui devient la chose même, la pensée même, l'âme même, et que la poésie la plus pure atteint parfois pour une région privilégiée de l'âme, est ici partout consommée : c'est le mot à mot quotidien de la vie et la pulsation même du cœur du monde qui prennent un son, un sens et viennent former une phrase : c'est n'importe quel mot, tombé des lèvres au hasard, et c'est le Verbe créateur qui se font chair et viennent habiter parmi nous. Les paroles qu'échangent les deux lessiveuses d'*Anna Livia Plurabelle* vont au rythme de la rivière, au rythme du temps, au rythme du cœur, deviennent la rivière et tous les fleuves du monde avec leurs mythes et leurs légendes, deviennent notre fleuve spirituel intérieur, et la nuit qui se couche sur les fleuves, la nuit qui éteint notre dernière pensée et qui endort nos derniers mots.

* * *

Mais une question se pose aussitôt : si nous avons ici les conditions admirablement réalisées d'une véritable expression esthétique de l'inconscient et du rêve, une expression globale de toute l'activité intellectuelle et imaginative de l'esprit humain, la tentative ne s'avère-t-elle pas désespérée ? Nous partons en effet sur des données objectives et nous aboutissons à une œuvre qui, dans sa forme, paraît presque incommunicable, non seulement à cause de sa science historique et philologique, mais surtout parce que ses éléments s'associent au gré de la mémoire et de la sensibilité particulière du poète, parce que le pessimisme radical de Joyce ne lui permet pas de croire à la valeur de la totalité spirituelle qu'il atteint, parce que l'humour, l'iro-

nie, la satire représentent la seule sauvegarde d'un art qui va jusqu'à cette limite où l'expression détruit son objet, anéantit toute réalité et se nie elle-même, parce que nous sommes entraînés dans un cauchemar où la pensée, bientôt le cœur expirent, et où le génie même du rire ne nous sauvera pas de la mort ? N'avons-nous plus dans ce flux de mots et d'histoires que l'image à peine intelligible d'un des esprits les plus vastes et les plus étranges que l'humanité ait produits ? Et l'exceptionnelle puissance des moyens mis en œuvre ne témoigne-t-elle pas assez que l'effort ne saurait aboutir ?

Mais, tout d'abord, quiconque a lu *Ulysses* sait que l'humour de Joyce n'est pas une force négative : c'est un moyen de connaissance esthétique, une des formes les plus fécondes de contact entre l'esprit créateur et le réel ; c'est une sonde que le poète enfonce dans l'âme de l'homme ; c'est l'instrument même de son relativisme universel. L'humour, dans *Work in Progress*, est inséparable de l'émotion la plus grave et de la vision spirituelle que gagne le lecteur : c'est l'humour qui transforme le thème de la chanson « Home, sweet home » en « Hume, sweet hume » en confondant le mot anglais « home » avec le mot latin « humus » et nous fait célébrer la seule vraie demeure, la douce patrie, la mort ; c'est l'humour qui met en parallèle sur une page les termes les plus pesants de la science et les mots ailés des jeux d'enfants ; c'est l'humour enfin qui met sur les lèvres des poissons au crépuscule une touchante prière au seul dieu que les poissons peuvent connaître, le dieu poisson. L'humour à la fois nous fait prendre plaisir à toutes les histoires scandaleuses que racontent les deux femmes sur les amours d'Anna Livia et nous fait sentir dans le flux de leurs paroles et celui de la rivière le grand devenir éternel. Humour de l'idée et du cœur, qui doit être aussi humour de l'oreille, car un simple rappel de son peut être drôle comme certaines inventions rythmiques ou instrumentales d'un musicien le sont parfois.

Quant à l'exigence totalitaire de l'œuvre, elle ne fait que pousser à sa limite, avec cette logique inéluctable à laquelle Joyce nous a habitués, celle qui est contenue dans tout art au-

thentique, même le plus modeste, qui est impliquée dans l'acte même de vision du poète. Et si *Work in Progress* ne devait nous offrir que l'image harmonieuse du combat tragique de l'art avec lui-même, de la lutte, mortelle peut-être pour l'un et pour l'autre, de l'art qui met en œuvre tous ses moyens et de la réalité qui toujours se dérobe, ne serait-ce pas assez pour donner à ce livre, du point de vue esthétique d'abord, du point de vue de la pensée ensuite, une importance considérable ?

Il faut remarquer autre chose encore : comme le texte est écrit sur plusieurs plans, il peut être lu aussi sur plusieurs plans. Chacun le comprendra selon sa nature, son expérience et les modes de sa vie intérieure. J'en prendrai comme exemple une page admirable de douceur musicale et de balancement rythmique où on voit une mère se lever dans la nuit pour consoler son petit garçon qui pleure[1]. Joyce y mêle l'anglais, le russe et le latin, avec les mots à demi articulés de l'enfance, les mêmes chez tous les enfants sur la terre et chez tous ceux qui, depuis le commencement des âges, parlent aux enfants. Eh bien, tel ne sentira là qu'une berceuse qui lui rappelera celles de son enfance, tel autre une ravissante musique de mots, un autre encore, grâce à

---

[1] Voici cette page :

You were ∂reame∂, ∂ear. The pawdrag? The fawthrig? Shoe. Hear are no phanthares in the room at all. No ba∂ faathern, ∂ear one. Opop opap capallo, muy malinchily malchick. Gothgore∂ father ∂owon followay tomollow the lucky loa∂ to Lublin for make his thoroughbass grossman's bigness. Take that two pieces big slap slap bol∂ honty bottomsi∂e pap pap pappa.

Li ne ∂ormis?

-S ; Malbone ∂ormas.

Kial li Krias nokte?

Parolas infanete. S.

Sonly all in your imagination, ∂im. Poor little brittle magic nation, ∂im of min∂. Shoe to me now, ∂ear. Shoom of me. While elvery stream win∂s seling on for to keep this barrel of bounty rolling.

certaines allusions, une évocation du sort misérable et menacé de l'Irlande et de n'importe quelle petite nation souffrante, un autre l'enfance du héros sur quoi la vie déjà jette son ombre, ou bien le cauchemar où s'agitent les figures de la race et du sang, un autre enfin le balancement cadencé de la fragile planète dans l'espace. Tout cela s'y trouve : tout cela ne fait qu'un, et une sensibilité assez puissante peut l'éprouver tout à la fois. Chacun du moins y prend sa part.

Vue sous cet angle, cette œuvre, loin d'être faite pour quelques-uns seulement, réunirait le maximum d'éléments propres à intéresser la plus large fraction d'humanité et à en transmettre le message à travers les siècles. Elle engage, touche et sollicite tous les hommes dans le plus profond de leur vie. Et nous aurions ici une réponse à un des problèmes essentiels de l'esthétique : comment l'œuvre la plus originale est-elle en même temps celle qui s'adresse le plus largement aux hommes, et dans ce que chacun a de plus particulier ?

Je faisais allusion tout à l'heure à la musique : dans son effort pour tirer des mots les virtualités à peu près illimitées des sons musicaux, Joyce ne fait aussi que développer jusque dans ses dernières conséquences l'ambition secrète de toute poésie. Et beaucoup de philosophes et d'artistes, Bergson, par exemple, voient dans la musique l'art-type, l'art privilégié, l'art le plus pur et le plus complet. A la limite, il importerait à peine de savoir ce que le poète a voulu dire. Pour écrire une symphonie, Haydn inventait toute une histoire que nous ne retrouvons pas dans sa musique : telle musique à programme prétend illustrer, ou même raconter, une histoire que nous ne devinerions jamais si nous ignorions le titre. Ce que tel passage représente pour Joyce, pour sa vie profonde et nocturne, peut-être ne saurai-je pas le découvrir tout à fait. Mais je sais peu à peu ce qu'il représente pour moi, et c'est justement ce secret de moi-même que le poète a exprimé. Cette fameuse « intuition de l'artiste » dont on parle tant, n'est probablement pas autre chose : cette science, non plus seulement psychologique, mais presque métaphysique du cœur humain : cette divination du

destin individuel, peut-être sans espoir, qui, dans le fond ténébreux de la conscience et dans le cours éclatant des astres, se confond avec le destin, ou l'irrémédiable absence de destin, de l'univers.

Il faudrait citer, répéter, entendre et comprendre lentement telle ou telle phrase dans laquelle une émotion fondamentale, élémentaire, à peine consciente tant elle est inséparable de la vie humaine, tant elle est donnée avec le souffle, s'exprime comme il semblait que ce n'était possible qu'en musique : il faudrait faire résonner longtemps ces mots qui réveillent, parfois à demi, ce qu'il y a de plus caché dans nos âmes, ce qui s'est formé dans la première enfance, les premiers mots, les premiers regards, ce qui est né peut-être avant les mots, avant un seul regard, avant notre naissance séparée : et tous ces biens perdus viennent enrichir ceux que nous avons durement et consciemment acquis et leur donner enfin leur vraie valeur. Sous l'inextricable réseau d'associations et d'allusions, les thèmes de l'œuvre sont les plus simples et les plus familiers : l'enfance, le jeu, la nuit, la prière, l'homme et la femme, le sommeil, la naissance, la mort, etc., tout ce qu'il y a d'important dans l'homme, les quelques voix qui toujours se font entendre dans son cœur ; et Joyce, loin d'aimer les sujets rares et les idées paradoxales, ne s'attache jamais qu'à ce qu'il y a de fondamental dans la vie humaine, qu'à ce qui entre profondément dans la chair et dans l'âme et suscite l'émotion tragique.

Mais il faut que chaque phrase, chaque mot pénètre dans la chair et dans l'âme. Les mots doivent prendre corps, s'organiser dans la mémoire, dilater, épanouir la pensée, plus encore, engendrer une pensée nouvelle. Une phrase devient peu à peu, dans l'esprit du lecteur, la chose même qu'elle évoque, pour toujours inséparable d'elle. Pour le lecteur du livre, c'est une nouvelle vie qui commence, un nouveau monde, une nouvelle pensée dont ces mots font partie indissolublement, dont ils deviennent la substance vivante. Il ne s'agit plus de lire un texte ; il s'agit de le chanter, de le danser, de le vivre : une phrase s'empare de ma voix, elle communique à mes muscles

son énergie et son rythme, elle exprime peu à peu mon expérience la plus intime et la plus constante de la vie. Musique, danse, qui exaltent nos puissances de sensibilité ; que leurs vertus s'exercent par le moyen des mots qui sont des signes intelligibles, c'est l'intelligence même qui se soumet à ces puissances, c'est elle qui s'exalte. C'est une nouvelle organisation de l'être spirituel, une dilatation de la pensée analogue à celle que cherche Bergson, et, en même temps que la création d'une nouvelle nature esthétique, c'est presque un nouvel homme qui se crée.

En tous cas, si nous restons sur le plan esthétique, nous pouvons constater que Joyce ne s'est point trahi. La beauté qu'il nous offre dans sa dernière œuvre est bien la beauté statique et sévère qu'il a définie, l'équilibre des sens et de l'âme qui ne laisse place ni à l'attrait ni au dégoût. Il serait intéressant de voir comment cet équilibre s'établit ici encore entre la pitié et la terreur, avec le grand correctif de l'humour qui traverse toute cette longue tragédie. Souvenons-nous de sa définition de la poésie dramatique : la vie de l'artiste, sa force vitale remplissant chacun des personnages au point qu'il en reçoive une vie propre. Ici, c'est chaque mot qui porte un peu de la chair et du sang du poète, c'est chaque mot qui reçoit une vie frémissante et devient un personnage du drame, chaque mot, toujours nouveau et chargé de tout le passé, de tout le poids du livre. Le contact entre l'artiste et le lecteur ne réside plus seulement dans une histoire ou une pensée qui se communique, dans une forme qui séduit et convainc, mais dans une matière spirituelle commune qui porte l'expression de la vie originale de l'un et de l'autre, dans un mode de vie plus difficile et plus fort où ils n'ont plus qu'une seule conscience. Le mystère de la création et celui de la contemplation ne font plus qu'un et peut-être s'élucident l'un par l'autre.

Et n'oublions pas enfin que ce jeu suprême de l'artiste maître de lui-même et du monde, ce douloureux effort de faire de nous des dieux sur cette « planète réfractaire » du langage humain, n'est possible que grâce à l'extraordinaire pureté morale qui

est déjà au centre d'*Ulysses* et sur laquelle on n'insistera jamais assez. Ce poète au regard à demi enfoncé dans la nuit, et dans la nuit la plus obscure de l'âme, est un homme entièrement dépouillé de lui-même, qui n'interprète rien, qui ne juge pas, qui ne prétend pas départager le bien d'avec le mal, qui ne cherche pas de raison à la souffrance et n'explique pas la mort. C'est à ce pouvoir d'objectivité presque inhumaine qu'il doit, engagé dans son étroit et dur destin, d'exprimer notre destin à tous et celui peut-être du monde. Et c'est ici l'aspect moral de cette perfection du plaisir esthétique dont parle le héros du *Portrait of the Artist :* si aucune œuvre d'art autant que *Work in Progress* ne rend notre contemplation créatrice, encore faut-il que nous gagnions pour cela quelque chose de la grandeur spirituelle de celui qui l'a créée. Et, cette œuvre dût-elle apparaître comme une œuvre d'exception, une limite extrême de l'art, une pause enchantée avant l'éclatement du chaos, du moins quelques-uns des problèmes essentiels qui depuis toujours occupent l'esprit de ceux qui réfléchissent aux choses de l'art sont posés dans leurs dernières conséquences par la solution même que Joyce leur a donnée [1].

* * *

Pour compléter cet exposé, je citerai, en y joignant non pas un commentaire mais quelques indications [2] seulement, les premières lignes d'un fragment de *Work in Progress* appartenant à ce conte publié à part sous le titre de *The Mime of Mick, Nick and the Maggies*, page que Joyce a remaniée pour la publier dans le numéro II de la revue *Verve* (Printemps 1938) sous le titre de *A Phoenix Park Nocturne.*

It darkles (tinct, tint) all this, our funnaminal world. Yon marshpond is visited by the tide. Alvemmarea! We are circumveiloped by obscuritads. Man and belves frieren. There is a wish on them to be not doing

---

[1] Le travail présenté au Groupe de Bibliographie s'arrêtait ici.

[2] Un grand nombre d'entre elles m'ont été fournies par M. Joyce lui-même.

or anything. Or just for rugs. Zoo koud. Drr, deff, coal lay on and, pzz, call us pyrress! Where is our highly honourworthy salutable spousefounderess? The foolish one of the family is within. Haha. Huzoor, where's he? At house, to's pitty. With Nancy Hands. Tsheetshee. Hound through the maize has fled. What hou! Isegrim under lolling ears. Far wol! And wheaten bells bide breathless. All. The trail of Gill not yet is to be seen, rocksdrops, up benn, down dell, a craggy road for rambling. Nor yet through starland that silver sash. What era's o'ering? Lang gong late. Say long, scielo! Sillume, see lo! Selene, sail O! Amune! Ark!? Noh ?! Nought stirs in spinney. The swayful pathways of the dragonfly spider stay still in reedery. Quiet takes back her folded fields. Tranquille thanks. Adew. In deerhaven, imbraced, alleged, injoynted and unlatched, the birds, tommelise too, quail silens. ii. Was avond ere a while. Now conticinium. As Lord the Laohun is sheutseuyes. The time of lying together will come and the wildering of the nicht till cockeedoodle aubens Aurore. Panther monster. Send leabarrow loads amorrow. While loevdom shleeps. Elenfant has siang his triump, Great is Eliphas Magistrodontos *and after kneeprayer pious for behemuth and mahamoth will rest him from tusker toils. Salamsalaim. Rhinohorn isnoutso pigfellow but him is gonz wurst. Kikikuki. Hopopodorme. Sobeast! No chare of beagles, frantling of peacocks, no muzzing of the camel, smuttering of apes. Lights, pageboy, lights! Brights we'll be brights. With help of Hanoukan's lamp. When otter leaps in outer parts then Yul remember Mei.*

Commenter ce texte, c'est le dépouiller de sa musique, de son rythme, de sa poésie, de son humour, enfin de son sens profond dont tous ces éléments sont une partie essentielle : c'est raconter une fugue de Bach, mettre en prose un poème de Mallarmé, ou fabriquer des notes explicatives pour une édition populaire du Missel. Je ne voudrais que proposer une méthode de lecture : méthode qui ne séparerait pas l'analyse de la synthèse, qui chercherait à sentir en même temps qu'à comprendre, à vivre déjà le poème à l'aide de quelques lueurs : lente pénétration globale, progressive élucidation du détail, où l'intelligence ne dépasse jamais les sens mais ne se laisse pas devancer

par eux de trop loin, où l'émotion que déjà ressent le cœur fait éclater le sens intelligible, où le travail de l'intelligence rend tout à coup aiguë et contraignante l'émotion que déjà éprouve l'âme, où l'oreille, et la voix qui chante, et la main ou le pied qui frappe le rythme, et tout le corps qui s'incline, prépareraient, puis achèveraient l'œuvre de l'esprit. Méthode, en somme, d'intuition, qui comprendrait l'effort rationnel. Qu'il soit bien entendu que je ne traduis pas : ces quelques indications, fort insuffisantes à la vérité, ne s'adressent qu'à des lecteurs possédant assez d'anglais pour lire un texte usuel. J'essaye, de très loin encore, de faciliter leur contact avec cette page de poésie et de pensée : à eux de faire chanter les syllabes, de rythmer le texte, de descendre peu à peu dans la profondeur musicale et symbolique de chaque mot, et, avec toutes les ressources de leur être spirituel et sensible, d'exécuter la symphonie.

Nocturne : n'importe quelle nuit : la première et la dernière nuit sur la terre : la nuit des animaux et des hommes, de la chair et de l'âme : repos, prière, et silence. Elle descend sur le Phoenix Park, le grand parc de Dublin où se trouve le jardin zoologique, et dont le nom, d'origine celtique, n'a point de relation avec le mot grec phoenix, mais à qui cette rencontre de noms permet de jouer un rôle symbolique important dans *Work in Progress*. Tout d'abord, l'obscurité du soir, la marée, les grands voiles de la nuit, le froid et la fatigue, l'immobilité des choses et les fuites de bêtes :

tinct, tint : disparition graduelle de la lumière, — *tinct* perdant le c, — et le son des cloches qui faiblit.

funnaminal : un exemple simple du procédé de Joyce : funny et animal, suggérant par le son le mot phenomenal : le monde des apparences, le drôle de monde des animaux...

Alvemmarea : le mot français marée et le mot latin alveus = lit d'un fleuve, sein de la mère, évoque la prière qui monte aux lèvres avec la marée du soir : Ave Maria. Mystère de la Visitation qui s'accomplit dans l'âme et dans la nature : *Yon marshpond is visited by the tide.* C'est l'heure de l'angelus du soir.

circumveilopeд : les grandes obscurités — *obscuritaдs* — nous enveloppent comme de grands voiles. L'homme et les bêtes ont froid — le mot allemand *frieren.* Il y a un désir en eux de ne rien faire. Complet affaissement : *Or just for rugs.*

Zoo kouд : too cold, avec le mot zoo = jardin zoologique et le mot hollandais : *kouд* = froid.

дeff coal lay on : Deucalion, prononcé en grec moderne : Defcalion, et *дeff* pour deaf.

pyrress : Pyrrha, et : kaliperas, en grec : bonsoir à vous. Le sens de la phrase est : deaf old man put coal on the fire and busy woman of the house sees that it catches fire. Il s'y ajoute une allusion à la légende de Deucalion et Pyrrha qui se répète plusieurs fois, sous des formes différentes, dans le texte.

Where is... Forme de politesse japonaise à laquelle la réponse fait un contraste plein d'humour : The foolish one...

spousefounдeress : l'épouse et fondatrice : la maîtresse de la maison, déjà évoquée par le mot *pyrress* peeress, qui évoquait en même temps le mot pyre = bûcher, sur lequel on met le charbon : *coal lay on,* et : *call us...* C'est la gardienne du foyer et la dame.

Haha : en japonais : père, ainsi qu'un rire qui apparaît une demi-douzaine de fois dans le livre. Et : *Tsheetshee :* en japonais : mère.

to's pitty : en grec : chez soi.

Nancy Hanдs : auberge célèbre de Dublin près du Phœnix Park, et *Nancy :* diminutif de Anna, l'héroïne du livre : Anna Livia.

Tsheetshee: silence et mystère : la fuite de la bête : *Hound through the maize has fled.*

Isegrim: nom du loup dans le Roman de Renart. Cf. plus haut : *haha* = saut de loup. Ensuite : *Far wol!* Farewell, et wolf = le loup au loin déjà.

And wheaten... L'assonance donne l'impression de l'immobilité des blés sans un souffle de vent et du son qui s'épuise.

Gill: nom qui apparaît souvent dans le livre : nom de la personne qui attaque le héros H. C. E. ; il laisse tomber des cailloux de sa poche pour marquer le chemin : allusion à la légende de Deucalion et Pyrrha.

rocksдrops : idée de rocher, de balancement et de chute ;

benn : en irlandais : tête ou colline. Benn Eder : la colline de Howth, près de Dublin, dont le nom est d'origine scandinave comme l'est la ville. C'est le héros mâle du livre comme Anna Livia, la Liffey, en est l'héroïne ; c'est le personnage H. C. E. et, entre toutes les formes qu'il revêt, c'est, sous son aspect mythique, le héros légendaire irlandais Finn MacCool, connu pour nous par les poèmes d'Ossian-Macpherson (où il porte le nom de Fingal) et dont certains prétendent aujourd'hui qu'il est aussi d'origine scandinave.

a craggy road for rambling : allusion continuelle dans le livre à la chanson qui se termine par : the rocky road to Dublin. Le reflet : *Nor yet...* en paraît dans le ciel sous l'aspect de la voie lactée : the milky road to Juno.

dell : vallon boisé La course par monts et vaux que rend le rythme même de la phrase.

Puis c'est le ciel qui peu à peu devient le pays des étoiles : *starland ;* glissement mystérieux et doux : *through starland that silver sash.* C'est l'heure du ciel, l'ère du temps qu'on interroge : *What era's o'ering?* Quelle heure astronomique est-il ? L'heure qui sonne, profonde, lente et tardive : *Lang gong late* = It is long past eight. L'évocation du ciel où voguent la lune et les étoiles, où glissent leurs barques lumineuses, où la nuit lente s'allume : *Say long, scielo! Sillume, see lo! Selene, sail O! Amune!* trois phrases annonçant que l'horloge va sonner trois fois : neuf heures moins un quart. Cf. *Ulysses,* à la fin de l'épisode de Calypso : Hey-ho... *Ark!? Noh?!* C'est la nuit des astres qui glissent silencieux comme dans Virgile.

De nouveau, le soir parmi les bêtes, les petites bêtes ailées qui cessent de remuer : *swayful,* de to sway = osciller ; *reedery,* de reed = roseau, fétu. Phrase lourde qui oscille comme le chemin que suit l'insecte.

Le repos prend les champs, ses champs, en les repliant : *her folded fields :* fold signifie aussi : bercail. Comme si le repos était la bergère de ces champs qu'elle laisse paître durant le jour et rentre le soir au bercail de la nuit. Action de grâces : *Tranquille thanks.* La rosée — dew — mouille leur adieu : *Adew.*

Dans les bois — *deerhaven* — embrassés, allégés, unis dans la joie — *injoynted* = to joint, et joy — et délivrés, le gazouillement des oiseaux — *tommelise too* — fait un tremblant silence : *ii.*

ii : deux petits oiseaux, mâle et femelle, annoncés par le nom norvégien d'un seul petit oiseau : *tommelise,* qui, en anglais, fait une combinaison de : Tommy et Lisa. Probablement la phrase la plus petite de toute la littérature : la dernière prière des deux oiseaux blottis l'un contre l'autre, lançant leurs petites prières minuscules et conjointes, — les deux points sur les i, et affirmant leur identité devant l'univers entier ébahi.

Was avond...: en hollandais : le soir. En irlandais : avon : l'eau, la rivière, et c'est celle de Shakespeare.

Conticinium : phase de la nuit pour les Romains, l'heure où on se tait. Plus loin : concubium *î— the time of lying together ;* intempesta nox — *the wildering of the nicht,* avec le mot allemand nicht = néant, c'est l'agitation dans le vide, l'orage du néant. Enfin, *cockeedoodle* = gallicinium, et : *aubens Aurore* = Aurora alba. C'est le mystère plein d'angoisse et de prière des heures profondes de la nuit qui viennent.

Laohun : en chinois : le tigre, mais dont le son évoque pour nous le mot lion, le roi universel des animaux, que le tigre est pour les Asiatiques comme le lion l'est pour les Africains. *sheutseuyes :* en chinois : le lion, et il a les yeux fermés parce qu'il dort déjà. Nous avions plus haut du japonais, ici, nous avons du chinois : ce rapport de succession, et d'antagonisme, est une des constantes du livre, symbolisant cette pensée de Bruno selon laquelle toute chose suscite son exact contraire comme la condition même de sa réalité.

sheutseuyes : to shut, et eyes.

Panther monster: Le Pater Noster adressé au monstre ancestral, au dieu des animaux. Plus loin, le petit éléphant — *elenfant* — prie pour ses ancêtres antédiluviens : *behemuth and mahamoth.*

loevdon shleeps : chanson très connue : While London sleeps. *loevdom* fait allusion aussi au règne de l'amour qui s'établit dans la nuit et au pouvoir du lion : der Loewe.

shleeps : to sleep, et : sheep.

siang : nom birman de l'éléphant — et : to sing.

Triump : triumph, et le mot français : trompe de l'éléphant. C'est avec sa trompe que l'éléphant chante son propre triomphe :

Great is Eliphas — le nom grec de l'éléphant puisqu'il célèbre sa race, sa noble et vieille origine — *Magistrodontos:* maître ou magistral par ses défenses.

tusker toils : son labeur d'éléphant ; aussi : besogne imposée par un tyran : task. Et toils : piège, embûches.

Salamsalaim : le salut oriental, de la patrie de l'éléphant, que fait sa trompe qui se balance.

isnoutso : snout : le groin du rhinocéros. Il n'est pas aussi grand que l'éléphant, mais ça lui est égal tant il a sommeil : gone west : en américain : il est parti, il est mort pour l'envie.

pigfellow : le rhinocéros : pig. Es geht ihm wurst : au propre et au figuré.

Kikikuki. Hopopodorme : nous sommes en plein jardin zoologique, en plein concert de bruits terrestres, avec ses contrastes de voix : le grave et l'aigu, le lourd et le léger. L'hippopotame aussi va lourdement dormir : hipopo-dorme ; on entend le bruit de son pas dans l'eau basse.

Sobeast : So be it, et : beast. C'est l'amen de la prière des bêtes. Plus la tâche journalière pour le chien-courant, plus la fierté frénétique des paons, plus le regard hébété du chameau et le geste obscène du singe. C'est le sommeil pour tous et la paix sur la terre.

Alors, on appelle le page porteur de flambeaux : on allume les lampes : la fête de la nuit commence. Les animaux nocturnes se réveillent et l'âme se souvient de Dieu : *then Yul remember Mei.* L'hébreu marque toujours dans *Work in Progress,* un passage solennel, religieux, ce qui ne veut pas dire dépourvu d'humour : *Hanoukan's lamp :* tout en préparant la prière juive (Hanoucca = fête juive de la Dédicace ou des Lumières) qui termine l'épisode, c'est une réminiscence de la chanson irlandaise : Hannigan's Aunt.

Yul: Then you'll remember me : chanson irlandaise, qu'on cite aussi par ses premiers mots : When otter leaps... Et Yule : Noël,

décembre, se souvient du mois de mai : *Mei*. Le vieux se souvient de sa jeunesse et le vieux mari de sa femme plus jeune que lui.

J'ai interrompu ma citation sur cette réminiscence de psaume, sur cet appel angoissé dans la nuit : le monde animal s'agite, puis s'endort ; les champs du ciel s'illuminent tandis que ceux de la terre se replient dans leur repos ; l'âme de l'homme veille encore et murmure. C'est cette fusion, parfois sensible dans un seul mot, de l'humour le plus inventif et de la tristesse humaine la plus consciente, la plus religieuse, qui fait la signification de tant de pages de *Work in Progress*. D'où l'émotion de l'âme en même temps que la joie des sens, d'où le frémissement du cœur tandis que l'esprit s'excite, se divertit et s'interroge. Cette page en est un magnifique exemple.

Je suis loin d'avoir épuisé toutes les implications du texte, dont quelques-unes sont empruntés à d'autres langues encore ; je suis loin d'en avoir épuisé tout le sens. Je n'ai dégagé que le sens le plus facile, suffisant pour suivre le fil du texte, et n'ai marqué que les implications apparentes. Encore ces quelques gloses n'ont-elles une valeur que pour qui perçoit les jeux d'assonnances, de cadence, de rimes même, les timbres, tout le système musical qui soutient et exprime la vraie signification de cette page et qu'un commentaire ne peut faire sentir. C'est au lecteur enfin qu'il appartient de faire entrer cette nuit admirable dans la profonde nuit de ses rêves, d'organiser ces mots dans sa mémoire, de percevoir peu à peu dans ce poème la pulsation de sa pensée presque tout inconsciente encore, le flux et le reflux de son souffle spirituel.

JACQUES MERCANTON.