

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ULYSSE EN CONFLIT
MODERNITÉ, MODERNISME ET POLITIQUE CHEZ JAMES JOYCE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
NICOLAS LACROIX

AVRIL 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À Jean-François Hamel pour avoir assumé avec bienveillance, rigueur et honnêteté la direction de ce mémoire. Je lui suis profondément redevable de la confiance et du support qu'il n'a eu de cesse de m'accorder au cours des dernières années.

À M. Sylvano Santini pour m'avoir amené à compléter mon baccalauréat et à poursuivre à la maîtrise à un moment où je n'y croyais plus vraiment.

À Julien Lefort-Favreau pour avoir mis sur mon chemin la pensée de Jacques Rancière.

À Brigitte pour m'avoir transmis un goût de la littérature où la réflexion se conjugue avec force et acuité à l'intuition, et pour la richesse de ses conseils et de son amitié.

Aux ami.es et aux proches qui ont fait acte de présence et d'écoute dans les moments de doute, pour leurs encouragements et pour les discussions que nous avons partagées : Gabrielle, Mélissa, Béatrice, Alexandre, Éléonore, Pascal, Catherine, Maxime, Hugo, Amalia, Mohammed, Adèle, Izabeau, Daniel, mon frère, mes sœurs et mes parents.

À M. André Marchand, aux bibliothécaires, aux concierges, aux secrétaires, aux technicien.nes, à toutes celles et ceux qui assurent le maintien du fonctionnement logistique et matériel de nos campus, facultés et départements, et dont le travail, trop souvent ignoré, rend possible nos études, recherches et travaux.

La rédaction de ce mémoire a bénéficié du soutien financier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) et du Fonds de recherche du Québec – Société et Culture (FRQSC). Les bourses que ces organismes m'ont allouées m'auront donné la chance – précieuse, parce que trop rare – de me dédier pleinement à mes études au cours des deux dernières années. J'espère que le résultat est à la hauteur de cette chance.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION JOYCE DEPUIS RANCIÈRE.....	1
CHAPITRE I LES CONTRADICTIONS DU MODERNISME : APORIES CRITIQUES ET POLITIQUES	8
1.1. Le modernisme comme paradigme interprétatif.....	9
1.1.1. De l'autonomie institutionnelle et sociale à l'autonomie formelle.....	11
1.1.2. L'autotélisme, une théorie du langage de la modernité.....	14
1.1.3. Le modernisme et la critique joycienne.....	16
1.2. Les politiques de la littérature : entre intentions et représentations	18
1.2.1. Mise en perspective historique et théorique.....	18
1.2.2. Une politique des auteur.es : sur l'engagement et l'intention	20
1.2.3. Une politique des textes : sur la représentation et la référence	23
1.3. Une autre modernité : l'approche post-marxiste de Jacques Rancière.....	26
1.3.1. La littérature comme système de raisons.....	26
1.3.2. Littérature, idéologie et utopie	30
1.4. Littérature et démocratie.....	34
1.4.1. Du <i>Phèdre</i> au malentendu.....	35
1.4.2. Démocratie du roman, démocratie de la littérature	37
1.5. Conclusion.....	40
CHAPITRE II L'INFORME DE LA FICTION MODERNE : RÉIFICATION ET DÉCENTREMENT	41
2.1. Forme, style et perspectivisme: la cécité dans la langue.....	44
2.2. « Ithaque » ou l'infini divisibilité du réel	54
2.3. Le désordre de « Pénélope ».....	61
2.4. Conclusion.....	68
CHAPITRE III LES SCÈNES AGONISTIQUES DE L'ESTHÉTIQUE : INTERLOCUTION ET CONTRE-PUBLICS	70
3.1. La cité multiple: de l'interpellation à l'interlocution.....	71
3.2. Le salut obséquieux du pouvoir	75

3.3. La « langue magnifique » de la dispute.....	88
3.4. Conclusion.....	95
CONCLUSION JOYCE APRÈS RANCIÈRE.....	97
BIBLIOGRAPHIE.....	106

RÉSUMÉ

À force d'être rabattu sur les avant-gardes, le modernisme dit « historique » en est venu à être conçu comme exemplifiant et participant du processus d'autonomisation artistique (institutionnel et social) et esthétique (formel) de la modernité littéraire. Dans le sillage de ce paradigme interprétatif, la postérité critique du roman *Ulysse* (1922) de James Joyce a été marquée par une opposition entre deux tendances critiques et deux modes de contextualisation distincts – l'un, esthétique et moderniste; l'autre, historique et politique. En prenant appui sur la contre-histoire de la modernité littéraire formulée par Jacques Rancière, ce mémoire se propose de mettre à distance cette opposition et de montrer que les rapports entre politique et littérature sont à même d'être saisis depuis le modernisme d'*Ulysse*. En d'autres termes, ce mémoire tente de montrer que la dimension politique du roman est indissociable des contradictions et des antagonismes qui structurent sa forme même et qui élaborent une représentation paradoxale et conflictuelle du monde social.

Le mémoire se divise ainsi en trois chapitres. Le premier définit les concepts de « modernisme » et de « politiques de la littérature », et tente d'en identifier les enjeux et les limites. Il vise à prendre appui sur ces limites afin de rendre compte de la spécificité de la conception de la modernité que propose Rancière et de la manière dont elle permet de penser autrement les rapports entre politique et littérature. Le deuxième chapitre resitue dès lors le projet critique d'*Ulysse* au sein de cette conception de la modernité. Il montre que le dispositif esthétique du roman donne à voir une représentation de la ville et de son quotidien qui est prise dans une tension entre la visibilité qu'elle acquiert et la possibilité qu'elle a d'être mise en discours; et que c'est depuis cette tension que s'expose le politique. Le troisième chapitre analyse enfin la manière dont ce dispositif esthétique rompt avec l'unité et l'homogénéité apparentes de la ville en présentant, à travers différentes scènes d'interlocution, la rencontre et l'articulation de différents publics et contre-publics subalternes.

Mots clés : James Joyce, Jacques Rancière, modernité, modernisme, politiques de la littérature.

INTRODUCTION

JOYCE DEPUIS RANCIÈRE

Cependant, même ailleurs qu'ici, tout le monde le sait, que ce n'est pas parce qu'on parle de politique que c'est politique, tout le monde le sait ailleurs que dans la littérature ; dans la littérature, on est obligé de le dire.

Nathalie Quintane, *Les années 10*

[U]ne pensée est forte de ce qui la divise, forte aussi de ce qui lui résiste [...].

Jacques Rancière, *Le philosophe et ses pauvres*

En ouverture à un court essai paru en 1980 et intitulé « *Ulysses in History*¹ », le critique Fredric Jameson s'interrogeait sur le potentiel épuisement du commentaire critique concernant l'*Ulysse* de James Joyce. Considéré comme l'une des œuvres majeures de la littérature d'expression anglaise du XX^e siècle, sa postérité critique avait jusqu'alors été assurée par un certain nombre de relais dans les milieux académiques et littéraires qui avaient participé à son institutionnalisation à titre d'emblème du modernisme. Face au constat de la prédominance des interprétations éthiques, mythocritiques et psychanalytiques au sein de cette postérité, Jameson faisait ainsi remarquer que le temps était venu de se ressaisir d'*Ulysse* dans une veine historique et, incidemment, politique. Si cette invitation participait du projet critique et théorique plus large que Jameson avait mis de l'avant quelques années plus tôt dans *L'Inconscient politique*², essai qui dessinait les contours d'une herméneutique marxiste pour le moins syncrétique, elle peut être perçue, à rebours, comme symptomatique d'un déplacement qui s'est opéré au sein de la critique joycienne dans la foulée du tournant

¹ Fredric Jameson, « *Ulysses in History* » [1982] dans *Modernist Papers*, Londres, Verso Books, 2016, p. 137-151.

² Fredric Jameson, *L'inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique* [1981], traduction de Nicolas Vieillescazes, Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 2012.

« historiciste » des études littéraires anglo-saxonnes entamé au cours des années 1980³. En d'autres termes, pourvu que nous réinsérons l'essai de Jameson dans le cadre de la critique joycienne, la proposition qu'il renferme et le point de bascule qu'il représente permettent de rendre compte de l'opposition, en apparence irréductible, entre deux tendances critiques et deux modes de contextualisation qui a marqué la postérité critique du roman depuis sa première publication en 1922⁴. De fait, placée sous le signe d'une tension entre l'esthétique et le politique, cette postérité a eu tôt fait d'opposer, d'une part, l'ancrage européen du roman en le réinsérant dans le contexte du modernisme et des avant-gardes historiques, et d'autre part, son ancrage irlandais en inscrivant ses stratégies discursives, formelles et thématiques dans le contexte d'un assaut dirigé contre le nationalisme irlandais et l'impérialisme britannique⁵. Saisie à l'aune de cette tension, la proposition de Jameson peut être lue comme l'annonce du passage d'une critique essentiellement esthétique et « moderniste » à une critique davantage soucieuse du caractère historique et politique de l'œuvre de Joyce. Là où la première a contribué à dés-historiciser et à « dénationaliser⁶ » cette œuvre afin de la faire correspondre à la conception d'une littérature moderne et autonome, la seconde a cherché à la ré-historiciser et à la re-politiser, principalement, en la renationalisant.

La politisation de la critique au cours des quarante dernières années n'a toutefois pas retiré à l'œuvre de Joyce son statut d'emblème du modernisme dit « historique »⁷. Ainsi, à la manière du modernisme, *Ulysse* est incessamment appréhendé à l'aune des avant-gardes comme exemplifiant et participant du processus d'autonomisation artistique (institutionnel et social) et esthétique (formel) de la modernité littéraire. En d'autres termes, *Ulysse* prendrait part au processus conjoint d'émancipation à l'endroit de la représentation et de

³ Cf. Joseph North, *Literary Criticism. A Concise Political History*, Harvard, Harvard University Press, 2017.

⁴ Il va sans dire que cette opposition ne saurait résumer à elle seule l'ensemble de l'histoire de la réception critique de l'œuvre de Joyce. Pour une présentation plus détaillée de cette réception, se référer notamment à l'introduction du recueil d'essais de Derek Attridge, *Joyce Effects : On Language, Theory and History* (Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 21-41).

⁵ Andrew Gibson, *Joyce's Revenge: Aesthetics, Politics and History in Ulysses*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 1-2.

⁶ Pour reprendre le terme employé par Pascale Casanova (*La République mondiale des Lettres* [1999], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2008, p. 226-229).

⁷ Pascale Casanova, « Le paradigme irlandais » dans *ibid.*, p. 423-450, par exemple.

déstructuration des formes et des matériaux artistiques ouvert par le romantisme au sein du champ littéraire. Au vu de la persistance de cette interprétation, il semble nécessaire de répéter le geste de Jameson en nous interrogeant sur l'état de la critique, les effets qu'a eu sa politisation et les limites auxquelles elle semble faire face. En ce sens, si elles ont visé à rompre, du moins en partie, avec ce rapport au modernisme et aux avant-gardes, les interprétations politiques d'*Ulysse* ont eu tendance à omettre d'interroger plus avant cette modernité à laquelle le roman est renvoyé en plus de reconduire une conception étriquée des rapports entre politique et littérature. Plutôt que de désamorcer certaines des catégories et des oppositions à partir desquelles s'est élaborée la perception du modernisme de l'œuvre de Joyce, ces interprétations semblent ainsi les avoir reconduites en se contentant de les renverser, si ce n'est de les éluder.

Intervenant à partir de la fin des années 1980 dans différents débats ayant trait au statut de la fiction et à la définition de la littérature, le philosophe Jacques Rancière a émis un ensemble de propositions qui permettent précisément d'interroger et de critiquer les cadres interprétatifs que supportent ces catégories et oppositions. En problématisant certaines des conceptions de la modernité littéraire les plus courantes⁸, Rancière en a proposé une interprétation qui ouvre à un autre mode de contextualisation des œuvres en mettant en rapport l'émergence simultanée d'une nouvelle pensée du langage et de nouvelles modalités de représentation de l'ordre social à la fin du XVIII^e siècle⁹. Le déplacement qu'il a fait subir à leurs points d'articulations permet ainsi de penser autrement les rapports de la littérature et du politique dans le contexte de la modernité, voire du modernisme. En ce sens, bien qu'elles constituent moins une méthode qu'un objet pour l'histoire culturelle et littéraire¹⁰, les propositions de Rancière s'avèrent dotées d'une portée heuristique non-négligeable qu'il

⁸ Cf. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1988.

⁹ Cf. Jacques Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature* [1998], Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010.

¹⁰ Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature? » dans Laurence Côté-Fournier, Laurence Élise-Guay et Jean-François Hamel (dir.), *Politiques de la littérature. Une traversée du XX^e siècle français*, Montréal, Université du Québec à Montréal : Cahiers Figura, vol. 35, 2014, p. 15.

nous semble possible d'exploiter afin d'ébranler certains des consensus critiques concernant la modernité, le modernisme et les politiques associés et attribués à l'œuvre de Joyce.

Partant de ce constat, il s'agit de faire l'hypothèse qu'en nous réappropriant la conception de la modernité littéraire esquissée par Rancière à travers ses écrits, il est possible de faire vaciller le regard jusqu'ici porté sur les rapports entre l'esthétique et le politique dans l'*Ulysse* de Joyce et de les éclairer d'un jour nouveau. En d'autres termes, ce mémoire cherchera à montrer que les rapports entre politique et littérature sont à même d'être saisis depuis le modernisme d'*Ulysse*. Plus précisément, nous nous interrogerons sur la manière dont la dimension politique du roman est redevable de la conflictualité et des antagonismes qui traversent sa forme même et qui ont pour enjeu la « structuration symbolique de l'ordre social¹¹ ». Ce mémoire prend par conséquent appui sur deux postulats. Le premier, partagé par un certain nombre de critiques et d'historien.nes de la culture et de la littérature, est que la « modernité désorganise la réalité sociale¹² » en ouvrant la voie à un processus de déstructuration et de dé-hiérarchisation dans l'ordre de la représentation. Le second, propre à Rancière, bien que repris par certain.es de ses continuateurs et continuatrices, est qu'elle le fait précisément en définissant une nouvelle manière d'interpréter le fait poétique¹³. Il importe à cet égard de préciser qu'en faisant appel aux propositions de Rancière, notre intention n'est pas de dés-historiciser une fois de plus l'œuvre de Joyce, mais plutôt de nous attacher à la réinscrire au sein d'une autre forme d'historicité, qui correspond à la politique propre à la configuration épistémologique et esthétique de la modernité. Il s'agit par conséquent de redoubler la critique joycienne en situant deux fois *Ulysse* : selon le contexte social, historique et esthétique de l'Irlande et de l'Europe occidentale du tournant du XX^e siècle, d'une part, et selon le contexte plus large de ce que Rancière considère être le système de raisons de la littérature, d'autre part. Cette manière de procéder ne sera d'ailleurs pas sans nous permettre d'« historiciser » les propositions de Rancière elles-mêmes en les confrontant

¹¹ Martin Jalbert, *Le sursis littéraire. Politique de Gauvreau, Miron, Aquin*, Montréal, 2011, p. 31.

¹² Nelly Wolf, *La démocratie du roman*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Culture et société », 2003, p. 88.

¹³ Jacques Rancière et Martin Jalbert, « Perdre aussi nous appartient : entretien avec Jacques Rancière sur la politique contrariée de la littérature » dans *Contre-jour. Cahiers littéraires*, n°8, 2005, p. 73.

à une œuvre (*Ulysse*) qui en a, à ce jour, occupé les marges sur le mode de la référence sans jamais y être abordée de front¹⁴.

Dans cette optique, notre recherche s'inscrit à la suite des nombreuses études qui abordent, dans une veine tantôt philosophique, tantôt sociologique (et plus encore sociocritique), les rapports entre politique et littérature. Elle participe ainsi de l'entreprise plus large que constitue l'interrogation sur la dimension et la portée politiques des œuvres, soit la possibilité et les manières qu'elles ont de s'inscrire dans le monde social et d'intervenir sur celui-ci¹⁵. Il est toutefois nécessaire de préciser qu'en prenant le parti de suivre Rancière, nous serons amenés, pour le dire avec Martin Jalbert, à « travailler dans le suspens de certains découpages généralement admis » et à « ré-agencer quelques référents historiques¹⁶ ». Ceci implique que notre recherche se détourne, en partie, des contextes de production et de réception immédiats de l'œuvre. En d'autres termes, elle ne s'intéresse pas explicitement, ne s'affronte pas directement à la place qu'occupent Joyce et son œuvre au sein du champ littéraire¹⁷. Considérant que la littérature est une forme sociale, soit qu'elle est *aussi* une forme d'expression et d'interprétation du social, elle prend plutôt le parti de l'analyse textuelle. En ce sens, elle est également à situer dans le sillage d'une frange plus marginale de la critique joycienne, d'obédience marxiste ou marxienne, qui a eu tendance à être minorée par l'accent placé, au cours des quarante dernières années, sur les questions ayant trait au colonialisme, aux identités et au nationalisme au sein de l'œuvre de Joyce. Elle vise donc à prendre en partie le contre-pied des interprétations politiques qui ont

¹⁴ Le seul travail produit en ce sens est l'essai de Julian Murphet, « Ineluctable Modality of the Sensible : Poverty and Form in *Ulysses* » (dans Grace Helleyer et Julian Murphet [dir.], *Rancière and Literature*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2017, p. 207-225). Si nous serons amenés à prendre appui sur celui-ci, il nous faut préciser que nous nous en distancierons en ce qui a trait à certaines de ses démonstrations et de ses conclusions.

¹⁵ Cf. Marie Claire Ropas-Wuilleumer, Jacques Neef et Ruth Amossy (dir.), *La politique du texte*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992 ; et Paul Aron, « L'idéologie » dans *CONTEXTES*, n°2, 2007. [En ligne.] URL : <https://journals.openedition.org/contextes/177> (Page consultée le 15 avril 2019.)

¹⁶ Martin Jalbert, *Le sursis littéraire*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁷ Seront notamment laissées de côté les approches sociologiques d'inspiration bourdieusienne.

principalement donné lieu à des lectures « nationales » d'*Ulysse*, insistant avec force sur les représentations du politique, à proprement parler, qui s'y donnent à voir¹⁸.

Ce mémoire se divise en trois chapitres. Le premier vise à circonscrire le domaine des rapports entre politique et littérature tels qu'ils seront envisagés dans les chapitres subséquents. En ce sens, il s'agit de faire retour sur les concepts de modernisme et de politiques de la littérature afin d'en présenter les définitions et d'en identifier les enjeux et limites, tout en les mettant en relation avec la critique joycienne. Ce sera l'occasion pour nous de prendre appui sur ces limites en vue de rendre compte de la manière dont les propositions théoriques de Rancière dessinent les contours d'une autre conception des rapports entre politique et littérature. Il s'agira alors d'en expliciter les enjeux critiques en restituant ces propositions à leurs contextes d'énonciation, soit aux débats concernant le statut de la fiction, la notion de *littérarité* et le rapport de l'idéologie aux représentations, et en insistant sur la manière dont ces mêmes propositions gagnent à être rapprochées d'autres études qui portent sur les rapports entre littérature et démocratie.

Le deuxième chapitre a pour objectif d'insérer une première fois *Ulysse* dans cette problématique des rapports entre politique et littérature. À partir de la notion de malentendu, il cherche à circonscrire la manière dont la spécificité formelle du dispositif esthétique du roman défait la cohérence organique de la structure romanesque, non sans permettre d'exposer la domination à sa contestation. Il s'agit d'analyser les modalités selon lesquelles le roman donne à voir une représentation paradoxale du social qui est prise dans une tension entre son institution apolitique, qui reconduit la juste adéquation du langage et de la réalité, et sa destitution, qui surgit de l'irréductible écart entre ce même langage et cette même réalité. Pour ce faire, nous reviendrons d'abord sur la manière dont la fiction moderne, au sens où l'entend Rancière, est, dans le cas d'*Ulysse*, redevable du pluralisme constitutif de la fiction moderniste. Puis, nous tenterons de montrer comment la tension constitutive de cette représentation du social se déploie au sein des deux derniers épisodes du roman (« Ithaque »

¹⁸ Andrew Gibson et Len Platt, « Introduction » dans Andrew Gibson et Len Platt (dir.), *Joyce, Ireland, Britain*, Gainesville, University of Florida Press, 2002, p. 1-29, notamment.

et « Pénélope ») en rendant tangible, signifiante et donc visible la domination qui grève la société irlandaise au tournant du XX^e siècle.

Le troisième chapitre constitue enfin une tentative d'élargir cette première problématique des rapports entre politique et littérature en montrant qu'*Ulysse* présente des scènes d'interlocution où le politique est interrogé à la manière d'une question fondamentale. Ainsi, nous tenterons d'analyser la façon dont, en mettant en scène les identifications et les divisions sociales qui traversent la société irlandaise, le roman articule les uns aux autres un ensemble de publics et de contre-publics subalternes, non sans déplacer les enjeux et les limites en fonction desquels se présente et est représenté l'espace du politique. Nous préciserons dans un premier temps ce que sont ces scènes d'interlocution et en quoi elles s'élaborent à la jonction de la parole, du commentaire et de l'interprétation. Nous nous intéresserons dans un deuxième temps à la manière dont ces scènes se construisent dans les épisodes des « Rochers errants » et d'« Eumée » en articulant distinctement la multiplicité constitutive de la cité.

Il nous faut finalement préciser que les analyses proposées dans ce mémoire prennent appui sur la plus récente traduction française d'*Ulysse*¹⁹. Publiée pour la première fois en 2004, celle-ci a le mérite d'être le fruit du travail collectif de huit traducteurs et traductrices (trois écrivain.es : Tiphaine Samoyault, Patrick Devret et Sylvie Doizelet ; un traducteur littéraire : Bernard Hoëpffner ; et quatre universitaires familièr.es de l'œuvre de Joyce : Marie-Danièle Vors, Pascal Bataillard, Michel Cussin et Jacques Aubert), rendant ainsi justice à la pluralité stylistique du texte original en plus de se défaire du caractère quelque peu daté de la première traduction française d'Auguste Morel (publiée en 1929). Nous nous référons cependant à l'original anglais lorsque nécessaire, en l'occurrence à l'édition établie par Hans Walter Gabler²⁰, et ce en dépit des controverses et des critiques dont elle a pu faire l'objet.

¹⁹ James Joyce, *Ulysse*, édition et traduction de Jacques Aubert (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2004.

²⁰ James Joyce, *Ulysses*, édition de Hans Walter Gabler (dir.), The Bodley Head, 2008 [1984].

CHAPITRE I

LES CONTRADICTIONS DU MODERNISME: APORIES CRITIQUES ET POLITIQUES

Au cours du XX^e siècle, la définition de la modernité a constitué l'un des principaux enjeux des discours critiques et théoriques portant sur la littérature dans le monde euro-atlantique. À travers les débats dont elle a fait l'objet, elle n'a eu de cesse d'être inscrite au sein d'une problématique ayant trait au nouage particulier de l'esthétique et du politique. À cet égard, le modernisme et les politiques de la littérature ont constitué deux des axes en fonction desquels se sont structurés ces débats. De fait, les cadres interprétatifs qu'ils supportent ont durablement contribué à orienter les discours critique et académique portant sur les œuvres modernes, non sans servir d'assises à leur perpétuelle réinscription au sein du débat littéraire. Cependant, en dépit de leur dimension structurante, le modernisme et les politiques de la littérature sont, l'un comme l'autre, des « concepts essentiellement contestés²¹ », dont l'ambivalence a gagné en importance dans les périodes de reflux de ce même débat. Se proposer de relire *Ulysse* à l'aune des propositions de Rancière implique, en ce sens, qu'on ne peut faire l'économie d'une présentation des définitions et enjeux propres au modernisme et aux politiques de la littérature : non seulement en raison de l'influence que ces concepts ont joués dans la réception critique de l'œuvre de Joyce, mais également dans la mesure où ils constituent, pour partie, la toile de fond sur laquelle s'est érigé l'édifice théorique de Rancière.

À défaut de restituer avec exhaustivité la teneur de même que l'ampleur des déplacements qu'ont subis leurs définitions et leurs enjeux, ce premier chapitre se propose de rendre compte de la manière dont le modernisme s'est constitué en paradigme interprétatif de la modernité littéraire et de la manière dont les politiques de la littérature sont prises dans une

²¹ Les concepts essentiellement contestés sont des concepts « dont l'usage suscite inévitablement des disputes interminables concernant leurs usages appropriés de la part de leurs utilisateurs » (Walter Bryce Gallie, « Les concepts essentiellement contestés » [1965] dans *Philosophie*, vol. 3, n°122, 2014, p. 11).

tension entre intentions et représentations. Il s'agit plus exactement d'opérer un double mouvement en vue de poser les bases théoriques et conceptuelles à partir desquelles nous chercherons à appréhender *Ulysse* dans les chapitres subséquents. Ainsi, nous montrerons dans un premier temps en quoi le modernisme, dans son rapport à la notion d'autonomie, et les politiques de la littérature, dans leur rapport aux notions d'intention et de représentation, ont marqué la critique joycienne, tout en soulignant leurs limites. Nous chercherons dans un deuxième temps à prendre appui sur ces limites afin de montrer comment s'élabore la critique formulée par Rancière à l'endroit de chacun de ces concepts. Ce second moment sera l'occasion de présenter l'approche post-marxiste de Rancière et de la réinscrire dans le contexte plus large du renouveau que connaît, depuis les années 1990, l'interrogation philosophique concernant les rapports qu'entretiennent la littérature, le politique et la démocratie dans le contexte de la modernité.

1.1. Le modernisme comme paradigme interprétatif

Depuis l'émergence du terme dans l'Amérique centrale de la fin du XIX^e siècle et sa diffusion en Europe au tournant du XX^e siècle²², le modernisme a été marqué du sceau de l'indétermination. Il s'est présenté comme un concept aux contours incertains qui a soulevé une série de problèmes quant à son champ d'application, ses fonctions et même sa validité conceptuelle. Sans refaire l'histoire des débats concernant le modernisme, il importe d'emblée de reconnaître que l'appréhender à la manière d'un paradigme interprétatif implique un parti pris en faveur de l'une des acceptions du terme. S'il s'explique par la place qu'occupent la pensée de Rancière et sa critique du modernisme dans notre réflexion, ce parti pris tient surtout aux problèmes que rencontrent la plupart des définitions du modernisme et les usages auxquelles elles invitent lorsqu'elles sont discutées plus avant dans l'optique de l'histoire culturelle et littéraire.

²² Perry Anderson, *Les origines de la postmodernité* [1998], traduction de Natacha Filippi et Nicolas Vieillescazes, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010, p. 9, et Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *op. cit.*, p. 40-41.

Au cours du XX^e siècle, le modernisme a essentiellement été entendu selon trois ordres de définition, qui se sont parfois chevauchés et qui ont chacun impliqué d'en étendre ou d'en restreindre la portée. La première définition, la plus étendue, en fait un concept propre à la périodisation : elle érige ainsi le modernisme en une période littéraire dont les limites sont marquées, en amont, par le romantisme ou le symbolisme et, en aval, par la Seconde Guerre mondiale. La deuxième définition l'identifie à une esthétique littéraire caractéristique de cette période, sans pour autant que celle-ci ne se réduise à celle-là. Enfin, la troisième définition en resserre plus encore les contours en l'érigant en un courant, voire un mouvement littéraire plus ou moins structuré conçu à la manière des avant-gardes historiques²³. Dans la foulée de la révision qu'a connu le canon moderniste à partir des années 1990, la première définition (autrement plus ouverte) en est venue à prendre le dessus sur les deux autres, non sans prêter le flanc à la critique²⁴. En effet, bien que cette révision du modernisme ait amené à prendre en considération des auteur.es et des œuvres jusqu'alors minoré.es et minoritaires en les rattachant aux auteur.es et aux œuvres emblématiques du modernisme, elle présente le défaut de confondre modernisme et modernité. En ce sens, elle reconduit en les déplaçant les problèmes qu'elle prétend pourtant résoudre : s'il n'est plus nécessaire de définir le modernisme, il faut néanmoins définir cette modernité à laquelle il est renvoyé et qui apparaît, à son tour, comme un concept ambigu²⁵. Qui plus est, on peut s'interroger sur l'intérêt d'un concept qui, en s'appliquant à l'ensemble de la production littéraire moderne, perd de sa spécificité²⁶.

²³ Malcolm Bradbury et James McFarlane, « The Name and Nature of Modernism » dans Malcolm Bradbury et James McFarlane (dir.), *Modernism: 1890-1930*, Londres, Pelican Books, coll. « Pelican Guides to European Literature », 1976, p. 19-55.

²⁴ Sean Latham et Gayle Rogers, « Networks » dans *Modernism. Evolution of an Idea*, Londres, Bloomsbury, coll. « New Modernisms Series », 2015, p. 149-210.

²⁵ « La modernité est par définition un principe "instable". Sa parenté avec la mode est un indice de sa définition toujours indéfinie. *Elle est un enjeu de rivalité par excellence* puisque le moderne est toujours nouveau, c'est-à-dire déclassable au nom même de sa définition. » (Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, op. cit., p. 139. Nous soulignons.)

²⁶ C'est là une critique similaire que Peter Bürger a formulé à l'endroit du concept d'avant-garde, dans la foulée de son association au modernisme (Peter Bürger *Théorie de l'avant-garde* [1974], traduction de Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 2013, p. 170). Se référer également à l'article de Jean-Michel Rabaté, « Vers une archéologie du modernisme » (dans *Rue Descartes*, n°10, 1994, p. 121).

Par ailleurs, la définition historiciste et positiviste du modernisme que fait triompher cette révision tend à passer sous silence le décalage existant entre la période de production des œuvres associées au modernisme et celle de leur réception par les discours critique et académique. Comme le remarque avec justesse Jean-Michel Rabaté, le « modernisme n'est un mouvement que rétrospectivement, pour le regard critique qui, quelques années plus tard, sent le besoin d'identifier, de classer, de rassembler un ensemble de manifestations convergentes²⁷ ». Suivant cette ligne d'analyse, le modernisme apparaît moins comme un mouvement ou une période littéraire dûment circonscrits, ou encore comme une esthétique particulière, que comme une catégorie d'analyse et un cadre interprétatif associés à un ensemble d'auteur.es et d'œuvres de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles dont « la singularité s'impose intuitivement, mais dont l'unité est difficile à dégager et les frontières difficiles à poser²⁸ ». Par là, il ne s'agit pas tant de nier la convergence de ces auteur.es et de ces œuvres, ni la singularité qui fut la leur, mais plutôt de voir qu'elles ont d'abord été le fait d'un discours critique à la modalité interprétative normative davantage que descriptive. Et c'est sur cette base que le modernisme peut être considéré comme un paradigme interprétatif qui établit l'unité de ses objets d'analyse à partir de la notion d'autonomie.

1.1.1. De l'autonomie institutionnelle et sociale à l'autonomie formelle

À partir du XIX^e siècle, les milieux littéraires d'Europe occidentale ont fait face à un processus d'autonomisation institutionnel et social qui a abouti à la constitution d'un « champ littéraire²⁹ » relativement autonome autour de 1850. Cette autonomisation s'est traduite par l'acquisition de la part de ces milieux d'une indépendance dans leur principe et dans leur fonctionnement par rapport aux autres sphères sociales et aux instances de pouvoir qui les régissent. Autrement dit, le champ littéraire a désormais eu pour « loi fondamentale, pour

²⁷ Jean-Michel Rabaté, « La tradition du neuf : introduction au modernisme anglo-saxon » dans *Cahiers du Musée d'art moderne*, 1985, n°19-20, p. 94.

²⁸ Nelly Wolf, *Le roman de la démocratie*, *op. cit.*, p. 96.

²⁹ Nous employons la notion de « champ » de manière lâche, soit en étant conscient de la distance qui existe entre l'emploi que nous en faisons et le sens, autrement plus précis, qu'elle recouvre dans la sociologie bourdieusienne. Nous retenons de la définition de Bourdieu le seul rapport que celui-ci établit entre le champ littéraire et le champ du pouvoir, ce rapport étant de l'ordre du microcosme au macrocosme. La notion de « champ » est donc à entendre, dans la suite de notre propos, au sens de sous-système social.

nomos, l'indépendance à l'égard des pouvoirs économiques et politiques³⁰ ». Au plan formel, cette indépendance s'est illustrée par la prise de distance des auteur.es par rapport à « l'actualité politique et sociale et [par] la focalisation de [leurs] activité[s] sur le travail de la forme, seul capable de garantir la spécificité et l'autonomie de [leurs] pratique[s]³¹ ». Aussi, à l'intérieur du nouvel espace ouvert par cette autonomisation, les pratiques mais plus encore les discours des auteur.es ont gagné en réflexivité. Pour le dire avec Peter Bürger,

depuis le milieu du XIX^e siècle, [le développement de l'art dans la société bourgeoise] s'est déroulé de manière telle que la dialectique forme-contenu, inhérente à la production artistique, n'a cessé de pencher en faveur de la forme. L'aspect propre au contenu de l'œuvre d'art, ce qu'elle « dit », n'a cessé de reculer devant son aspect formel, en se définissant lui-même comme esthétique au sens étroit du terme³².

À défaut d'avoir touché l'ensemble des auteur.es et des œuvres de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles, la rupture entre les milieux littéraires et les autres sphères sociales a contribué à redéfinir les pratiques littéraires de même que leurs formes de visibilité et leurs modes d'intelligibilité au sein du monde social. La restructuration du champ littéraire ainsi induite permet d'ailleurs de comprendre la confusion, récurrente, entre modernisme et avant-garde qu'a notamment décriée Bürger. Dès lors que le repli sur la forme est érigé en trait caractéristique des œuvres modernistes, au détriment de leur inscription sociale, il devient en effet difficile d'établir ou de maintenir une distinction claire entre les tenants de l'esthétisme (qui s'assimile peu ou prou au modernisme) et ceux de l'avant-garde. Pourtant, la distinction reste d'importance dans la mesure où, suivant Bürger, l'esthétisme correspond au stade ultime de l'autonomie où l'art a perdu tous les liens qui le reliaient à la vie pratique et au monde social, tandis que les tenants de l'avant-garde cherchent à exploiter ce que l'esthétisme rend possible (la critique du champ littéraire) et reconnaissable (l'absence de liens entre les œuvres et la vie pratique³³) afin de le dépasser. L'indistinction de l'esthétisme

³⁰ Pierre Bourdieu, « Trois états du champ » dans *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1998, p. 106.

³¹ Benoit Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2000, p. 20.

³² Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, op. cit., p. 32.

³³ *Ibid.*, p. 36, 44-45.

et de l'avant-garde amène ainsi à rabattre toute manifestation de l'autonomie littéraire sur la réflexivité et la charge critique dont sont porteuses les avant-gardes.

En plus de donner à voir les ambiguïtés que revêt le concept d'avant-garde, cette confusion permet de comprendre de quelle manière le paradigme moderniste a appréhendé les œuvres modernes, soit en associant la modernité au seul modernisme et en concevant celui-ci sur le modèle des avant-gardes. Paru en 1939, l'essai « Avant-garde et kitsch³⁴ » du critique Clement Greenberg est, à cet égard, exemplaire. Reprenant l'idée selon laquelle, à partir de la fin du XIX^e siècle, la société bourgeoise a fait face à l'institution de l'art en tant que sphère sociale autonome, Greenberg avance que cette même société s'est alors trouvée dans l'impossibilité de justifier la nécessité de ses formes artistiques particulières. Elle a ainsi assisté à l'éclatement des « notions acquises qui permettaient aux artistes et aux écrivains de communiquer avec leur public³⁵ ». Toutefois, loin de mener à un académisme éludant toute question potentiellement conflictuelle, cet éclatement a plutôt donné lieu à l'apparition de l'avant-garde comme forme nouvelle de critique historique de la société bourgeoise. En d'autres termes, la rupture entre les artistes et leur public a permis à l'art de s'engager dans un processus de mise à distance et de différenciation par rapport aux normes prédominantes de la société bourgeoise, processus dont est issu l'avant-garde et à partir duquel il a été possible de « continuer à faire évoluer la culture³⁶ ». Teintée de progressisme, l'interprétation que fait Greenberg de l'avant-garde engage un mouvement dialectique : l'avant-garde procède d'une rupture radicale avec les conventions et les habitudes contemporaines en même temps qu'elle cherche à maintenir, voire à restaurer une continuité essentielle avec les standards esthétiques les plus élevés du passé. En l'absence d'une expérience commune sur laquelle fonder le contenu de leurs œuvres, les artistes ont ainsi redirigé leur attention sur les moyens de leur pratique. Ils ont alors fait reposer la valeur de leurs œuvres sur un ensemble de contraintes issues « des procédures et [d]es techniques mêmes par lesquels l'art et la littérature ont déjà imité [l']expérience [commune]³⁷ ». Il s'ensuit que ces procédures et ces

³⁴ Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch » [1939] dans *Art et culture. Essais critiques*, traduction de Ann Hindry, Paris, Macula, coll. « Vues », 1988, p. 9-28.

³⁵ *Ibid.*, p. 9-10.

³⁶ *Ibid.*, p. 11.

³⁷ *Ibid.*, p. 13.

techniques ont dès lors été considérés comme le sujet de l'art et de la littérature. L'art cessant d'être de l'ordre de l'imitation, il est devenu une imitation du processus même d'imitation, non sans annoncer et marquer le repli formel de chaque discipline artistique sur son propre médium.

En dépit du schématisme dont semble répondre son essai, Greenberg ne manque toutefois pas de nuancer son propos en ce qui a trait à la littérature. Contrairement à une conception réductrice du modernisme, le critique considère en effet que le repli formel manifesté par l'avant-garde n'implique pas que la littérature moderne soit exempte de considérations sociales, ne serait-ce que parce que « les mots supposent la communication ». Il réitère néanmoins que la primauté est désormais accordée à « l'effort de créer de la poésie et [aux] “moments” mêmes de la conversion poétique³⁸ ». En insistant sur cette primauté de la poésie, Greenberg tend à reconduire, quoiqu'implicitement, le rapport ambivalent entre la prose et la poésie qui soutient en partie les discours critique et académique portant sur la modernité littéraire : la valeur proprement moderne de la prose se voit évaluée à l'aune de la poésie, jugée garante et exemplaire de cette modernité. S'il se garde d'étendre sa définition esthétique de l'avant-garde à l'ensemble de la littérature moderne, Greenberg n'en retient pas moins que la plupart des romanciers modernes partagent les vues associées à cette esthétique. Il sollicite ainsi les exemples d'*Ulysse* et de *Finnegans Wake*, affirmant que ces romans impliquent « la réduction de l'expérience vécue à l'expression pour l'expression, celle-ci étant plus importante que ce qu'elle exprime ». En plus de reconduire le postulat d'une césure entre l'art et les autres sphères sociales, l'essai de Greenberg nous permet par conséquent d'identifier le deuxième axe autour duquel s'articule le modernisme, à savoir l'interrogation sur le statut du langage dans son rapport à la communication et à la référence.

1.1.2. L'autotélisme, une « théorie du langage » de la modernité

L'interprétation de la modernité que supporte le paradigme moderniste repose, en ce sens, sur une intention téléologique et sur une théorie du langage que nous pouvons qualifier d'« autotélique ». La prééminence qu'accorde Greenberg à la poésie et, plus encore, à

³⁸ *Idem.*

« l'expression pour l'expression » donne ainsi à voir que l'éloignement progressif de la référence et de la représentation induit par la césure entre l'art et les autres sphères sociales se traduit, au plan formel, par un travail sur le signifiant, sur la matérialité des mots. Le langage littéraire est alors conçu comme « un jeu autonome par rapport à la référence³⁹ ». Par là, l'autonomisation institutionnelle et sociale du champ littéraire se trouve redoublée, dans la mesure où la mise à distance du social est considérée se jouer également au plan du langage. Suivant cette conception du langage littéraire, alors que dans le monde social, l'accent est placé sur l'usage transitif du langage (où les mots sont des désignations d'objets), les œuvres littéraires procèdent à une minorisation de cet usage au profit d'un usage intransitif du langage (où les mots se font eux-mêmes objets). Il en ressort que la théorie du langage à laquelle semble renvoyer la conception de la modernité véhiculée par le modernisme repose sur un postulat d'exceptionnalité qui présuppose l'existence d'un partage entre les usages communicatifs et les usages poétiques du langage.

À cet égard, après avoir pris appui sur la mise en parallèle des développements de l'abstraction picturale et de la poésie moderne au tournant du XX^e siècle, les tenants du modernisme ont eu tendance à se ressaisir des propositions de la linguistique structurale pour étayer leur interprétation de la modernité. La thèse soutenue par le linguiste Roman Jakobson dans son article « Linguistique et poétique » a ainsi servi d'assise à cette interprétation. Cherchant à distinguer la littérature des autres arts et des autres conduites verbales, soit à en identifier la spécificité, Jakobson avance que la fonction poétique du langage y est la fonction dominante. Selon le linguiste, cette fonction correspond, ni plus ni moins, à la « visée (*Einstellung*) du message en tant que tel » et met « en évidence le côté palpable des signes approfondi[ssant] par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets⁴⁰ ». Il importe toutefois de remarquer que la reprise diffuse de la thèse de Jakobson par les tenants du modernisme élude le paradoxe pourtant mis en évidence par le linguiste : dans la mesure où la fonction poétique n'est pas l'apanage de la seule littérature, la littérarité ne peut elle-même définir le propre de la littérature. Ce paradoxe se présente d'ailleurs comme le

³⁹ Antoine Compagnon, « La religion du futur : avant-gardes et récits orthodoxes » dans *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 58.

⁴⁰ Roman Jakobson, « Linguistique et poétique » [1960] dans *Essais de linguistique générale. I. Les fondations du langage*, traduction de Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 2003, p. 219.

paradoxe persistant des théories littéraires qui ont cherché à définir la littérature et son langage contre une norme dont ils dérivent pourtant⁴¹.

1.1.3. Le modernisme et la critique joycienne

L'inscription de l'œuvre de Joyce, et plus encore de sa réception critique et académique, au sein du modernisme doit par conséquent être comprise en rapport avec la notion d'autonomie. La brève mention d'*Ulysse* et de *Finnegans Wake* par Greenberg illustre d'ailleurs la façon dont les tenants du modernisme ont pu prendre appui sur son œuvre afin de soutenir leur interprétation de la modernité, contribuant par le fait même à orienter le discours critique sur cette même œuvre. À travers une lecture rétrospective du corpus joycien, les tenants du modernisme ont ainsi pu recourir à l'œuvre de Joyce afin de défendre l'idée selon laquelle la modernité littéraire correspond à un processus d'autonomisation formel caractérisé par l'acquisition d'une réflexivité accrue en matière de langage. En d'autres termes, l'évolution de l'œuvre de Joyce a été sollicitée afin d'exemplifier l'évolution de la modernité littéraire elle-même : chaque nouveau texte est considéré avoir déplacé et redéfini la valeur proprement moderne des textes antérieurs⁴². Suivant cette logique, *Ulysse* tend moins à être lu à la suite de *Gens de Dublin* et du *Portrait de l'artiste en jeune homme*, que comme l'annonce de *Finnegans Wake*, de telle sorte que le réalisme du livre se trouve minimisé au profit de son formalisme et de la réflexivité qui sous-tendrait son usage poétique du langage⁴³.

Cela dit, la prévalence des interprétations modernistes d'*Ulysse* au sein de la critique joycienne se comprend difficilement si l'on ne tient pas compte du rôle qu'ont joué T.S. Eliot

⁴¹ Derek Attridge, *Peculiar Language: Literature as Difference from the Renaissance to James Joyce*, Londres, Routledge, 2004, p. 4.

⁴² Jacques Aubert, *Introduction à l'esthétique de James Joyce*, Paris, Klincksieck, coll. « Études anglaises », 1973, p. 11. Aubert présente d'ailleurs cette interprétation comme étant proprement moderniste : « Là où Eliot commence à marquer son réel modernisme, c'est lorsqu'il présente toute irruption d'œuvre originale comme affectant rétrospectivement, mais radicalement, l'ensemble en question : pour que l'ordre persiste après cet événement, dit-il, la structure doit se modifier légèrement, et la configuration culturelle se trouve, d'un seul coup, altérée. » (Jacques Aubert, « Introduction générale » dans James Joyce, *Œuvres*, vol. 1, traduction de Jacques Aubert [dir.], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. XIII.)

⁴³ Benoît Tadié, « “That's All in the Protean Character of Things”: Modernism and Interpretation » dans *SubStance*, vol. 22, n°2-3, p. 244 et 246.

et Ezra Pound dans sa réception. En effet, peu de textes ont dessiné les contours de la postérité critique d'*Ulysse* avec autant de force que « *Ulysses, Order and Myth* » d'Eliot, d'abord paru en 1923. Réagissant aux détracteurs de Joyce, l'essai d'Eliot avait pour visée de légitimer *Ulysse* en élucidant les principes formels qui en régissent la structure et en le présentant comme marquant l'un des jalons de l'histoire littéraire. Loin d'être anodin, le geste critique d'Eliot lui permettait non seulement de débouter les critiques adressées à Joyce et à son texte, mais également de réinterpréter l'histoire littéraire afin de mettre en valeur sa propre conception de la modernité⁴⁴. Néanmoins, le cœur de l'essai d'Eliot a trait à l'importance de la « méthode mythique » d'*Ulysse*. Selon Eliot, la critique qu'adresse Richard Aldington au roman de Joyce – critique selon laquelle celui-ci ne constitue qu'une invitation au chaos et une distorsion de la réalité – est infondée puisque le parallèle avec l'*Odyssée* homérique vise précisément à ordonner la représentation du réel qui s'y donne à voir. Le dialogue entre l'antique et le contemporain que recèle *Ulysse* permet par conséquent de « donner une forme et une signification à l'immense panorama de futilité et d'anarchie qu'est l'histoire contemporaine⁴⁵ ». *Ulysse* apparaît alors régi par une dialectique entre la forme et l'informe, l'ordre et le désordre où le mythe assure la cohésion d'un texte situé au-delà des normes romanesques et, à ce titre, sans forme. En outre, il importe de retenir qu'en cantonnant l'interprétation d'*Ulysse* dans les limites de sa propre réinterprétation de l'histoire littéraire, Eliot illustre la manière dont l'œuvre de Joyce a pu être appréhendée indépendamment de son contexte socio-historique, réitérant de fait la prémisse de l'autonomie formelle propre au modernisme. C'est là un geste similaire que répétera Ezra Pound, non sans en étendre la portée. À la manière d'Eliot, Pound inscrira l'œuvre de Joyce au sein d'une histoire littéraire dont le cadre de référence est non plus national, mais européen, voire international. Il n'aura alors de cesse d'insister sur la manière dont cette œuvre est marquée par la préoccupation de l'atteinte de standards esthétiques partagés à l'échelle européenne⁴⁶, minimisant de fait la place à accorder à l'ancrage socio-historique

⁴⁴ Margot Norris, « Textual Ravelling : A Critical and Theoretical Introduction » dans *Joyce's Web: The Social Unravelling of Modernism*, Austin, University Press of Texas, 1992, p. 5.

⁴⁵ Thomas Stearn Eliot, « *Ulysses, Order and Myth* » [1923] dans *Selected Prose of T.S. Eliot*, Londres, Faber & Faber, 1975, p. 177. (Nous traduisons.)

⁴⁶ Andrew Gibson, *Joyce's Revenge, op. cit.*, 2002, p. 1. Sur les modalités de cette consécration, se référer également à Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres, op. cit.*, p. 226-229.

qu'elle manifeste au plan de la représentation. Par leurs gestes critiques, Eliot et Pound illustrent la manière dont le modernisme repose, en somme, sur un mode de contextualisation strictement littéraire et esthétique des œuvres et sur la neutralisation de leur dimension politique, sans égard pour les relations qu'elles entretiennent avec le monde social dans lequel elles sont produites et auquel elles réfèrent.

1.2. Les politiques de la littérature, entre intentions et représentations

Emblématique de ce qu'Adorno identifie comme la structure aporétique de la modernité⁴⁷, cette propension du modernisme à déshistoriciser les œuvres se présente comme l'une des manifestations de la tension entre l'esthétique et le politique qui traverse le champ littéraire depuis la fin du XIX^e siècle. Elle n'est pourtant pas la seule. Ainsi, au moment même où s'est achevée l'autonomisation du champ littéraire et où se sont affirmées différentes formes de l'esthétisme auxquelles le modernisme fut associé, un ensemble de discours et de pratiques ont cherché à réitérer le lien existant entre la littérature et les autres sphères sociales, soit à affirmer la participation de la littérature aux débats politiques et aux luttes sociales⁴⁸. Or, à la manière du modernisme, l'affirmation de la puissance de la littérature dans le monde social relève d'abord d'un ensemble de modalités interprétatives que permet de circonscrire l'expression « politiques de la littérature ».

1.2.1. Mise en perspective historique et théorique

Les politiques de la littérature se définissent comme les représentations croisées de la littérature et de la politique⁴⁹. À la fois plurielles et divergentes, elles coexistent et s'affrontent au sein du champ littéraire, en plus de reposer sur l'affirmation conjointe de l'autonomie et de la puissance de la littérature dans le monde social. Selon Benoît Denis, elles constituent ainsi un phénomène à double face :

⁴⁷ Benoît Denis, « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature » dans Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Paris, Antipodes, coll. « Littérature, culture, société », 2006, p. 108.

⁴⁸ Benoît Denis, *Littérature et engagement*, *op. cit.*, p. 23-25.

⁴⁹ Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? », *art. cit.*, p. 13.

La première se déduit d'un constat : celui de la coexistence concrète de plusieurs conceptions de la chose littéraire, conceptions qui peuvent apparaître non seulement comme profondément divergentes, mais même comme incompatibles, mutuellement exclusives et antagonistes. La littérature (ou le champ littéraire) est ainsi un espace de lutte entre plusieurs visions de la littérature ou, plus précisément, entre plusieurs idéologies opposées de la littérature. [...] D'autre part, la préservation de l'autonomie du littéraire passe toujours par une politique de présence dans le monde social, en vue précisément de faire reconnaître publiquement cette autonomie et les prestiges qui lui sont associés. Une politique de la littérature consiste donc en l'explicitation des fonctions spécifiques de la littérature, la défense de ses valeurs et de ses intérêts propres, l'affirmation de l'autorité sociale dont elle jouit ou doit jouir⁵⁰.

En ce sens, les politiques de la littérature visent à répondre à deux questions : qu'est-ce que la littérature? et que peut la littérature? À rebours de ce que postule le modernisme, les acteurs du champ littéraire sont donc amenés à définir la littérature en la mettant en rapport avec le monde social alors même que ses principes et son fonctionnement s'en distancient. En d'autres termes, à mesure que le champ littéraire gagne en autonomie, ses acteurs ressentent la nécessité d'identifier le rapport que la littérature entretient avec les autres sphères sociales, soit pour en affirmer l'indépendance la plus complète, soit pour l'y réinscrire. Dans cette optique, il n'est pas abusif de considérer que le modernisme et les politiques de la littérature participent d'un même dispositif interprétatif propre à la modernité qui structure l'opposition entre une littérature décontextualisée et une littérature dite *située*. Plus encore, pourvu que nous appréhendions le retranchement de la littérature par rapport au monde social comme étant en soi politique⁵¹, le paradigme moderniste peut lui-même être compris comme participant des politiques de la littérature. À cet effet, la tension entre esthétique et politique et l'antagonisme qui caractérise les rapports entretenus par ces deux modalités interprétatives (le modernisme et les politiques de la littérature) au tournant du XX^e siècle apparaît comme symptomatique non seulement des changements que traverse alors le champ littéraire, mais aussi des tensions sociales et politiques qui vont croissantes dans le monde euro-atlantique.

Si les définitions qu'en proposent Denis et Hamel font des politiques de la littérature un phénomène qui ne se réduit « ni à l'engagement des écrivains en tant qu'intellectuels, ni à la

⁵⁰ Benoît Denis, « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », *art. cit.*, p. 107.

⁵¹ Ce que font, quoique dans des veines différentes, Theodor W. Adorno et Peter Bürger.

thématique politique des textes dans le sillage du roman engagé⁵² », il n'en demeure pas moins que c'est à partir de cet engagement et de ces thématiques que la dimension politique des textes a d'abord été réfléchi. L'engagement des auteur.es et la thématique des textes ont ainsi largement contribué à baliser la façon dont les rapports entre politique et littérature ont été appréhendés depuis le début du XX^e siècle. Pourvu que nous adoptions une perspective large, les politiques de la littérature se sont donc essentiellement déployées à partir d'une antinomie entre un postulat intentionnaliste (l'engagement des auteur.es se réfractant dans leurs œuvres) et un postulat mimétique (les représentations véhiculées par les textes étant garantes de leur politique). Autrement dit, entre une politique des auteur.es et une politique des textes. Bien que les postulats qu'elles mettent en jeu présupposent de réinvestir la dimension politique des textes depuis des angles divergents, il importe toutefois de préciser que les différentes conceptions des politiques de la littérature ne cessent de les entrecroiser.

1.2.2. Une politique des auteur.es : sur l'engagement et l'intention

La notion d'engagement surdétermine la politique des auteur.es. Elle a de fait occupé, à partir de l'entre-deux-guerres, une place centrale dans les débats sur la place des auteur.es dans le monde social. Si elle a d'abord servi à identifier le positionnement social et politique des auteur.es, ce n'est que dans le contexte de l'immédiat après-guerre, et suite à la publication de *Qu'est-ce que la littérature ?*⁵³ de Jean-Paul Sartre en 1948, que la notion subit un glissement de sens permettant d'inscrire le politique à même les œuvres. En lui donnant l'une de ses formulations les plus abouties et les plus déterminantes, Sartre a de ce fait non seulement redéfini le sens de l'engagement, mais a également établi ce qui serait appelé à devenir l'horizon de référence de la politique des auteur.es.

La théorie sartrienne de l'engagement peut être résumée par l'idée selon laquelle le texte constitue l'instance de médiation des intentions politiques de l'auteur.e auprès du public. En publiant *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre cherche avant tout à intervenir dans le processus de reconstruction d'un espace démocratique dans l'Europe d'après-guerre. Il s'agit pour lui

⁵² Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? », *art. cit.*, p. 14.

⁵³ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1964.

de penser le rôle que la littérature est appelée à jouer dans cet espace en renversant la logique qui a consacré la césure entre la littérature et le monde social. En d'autres termes, l'engagement, tel qu'il a été pensé à ses débuts, peut être considéré comme exemplaire de cette logique d'exclusion mutuelle de la littérature et de la société, dans la mesure où il postulait implicitement cette césure qui dissocie l'auteur.e en tant que citoyen.ne de son œuvre en tant que production esthétique. Sartre part plutôt du postulat inverse : la littérature participe de la société. Au sortir de la guerre, la littérature est, à la manière de l'Europe, en ruine. Pour Sartre, la reconstruction de l'une implique donc celle de l'autre. Si c'est le nihilisme et son usage non-instrumental du langage qui ont défini la littérature française depuis la fin du XIX^e siècle et qui de ce fait l'ont menée à sa ruine, Sartre cherche au contraire à lui attribuer une fonction instrumentale. La littérature telle qu'il la conçoit est donc utilitaire par essence. Il oppose ainsi à la poésie moderne, emblématique d'une littérature pensée comme pure dépense, l'idée d'une prose soumise aux impératifs de la communication. De même, il oppose à la figure de l'écrivain.e qui écrit contre son public afin de s'intégrer à une aristocratie symbolique celle de l'écrivain.e dont les textes sont autant d'adresses à son public. Par conséquent, l'écrivain.e s'engage à travers ses écrits dans un processus d'échange et de communication qui redouble le processus délibératif de la démocratie et qui met en évidence la responsabilité et la liberté des citoyen.nes. En affirmant la corrélation entre la langue et l'action, Sartre inscrit la littérature engagée dans le sillage d'une esthétique active qui a vocation à intervenir sur le monde et qui est redevable des intentions de celui ou celle qui fait usage de la langue.

On comprend alors que la critique joycienne ait d'abord prétexté de l'absence d'intentions politiques claires de la part de Joyce pour récuser la dimension politique d'*Ulysse*. Dans son essai *Joyce's Politics*, qui a ouvert la voie au renouvellement des interprétations politiques de l'œuvre de Joyce, Dominic Manganiello a ainsi rappelé que l'un des principaux problèmes que pose l'appréhension politique des écrits de Joyce tient à son rejet de tout didactisme⁵⁴. L'identification de Joyce au modernisme a d'ailleurs pris appui sur un effet de positionnement au sein du champ littéraire : en s'opposant aux tenants de la Renaissance

⁵⁴ Dominic Manganiello, *Joyce's Politics*, Londres, Routledge, coll. « Routledge Library Collection: James Joyce », 1980, p. 1-2 et 125.

littéraire (le *Irish Revival*), dont les écrits se proposaient d'incarner le rejet de l'impérialisme britannique et le renouveau de la culture irlandaise⁵⁵, les écrits de Joyce sont apparus comme dépourvus d'une vision du social et d'une ligne idéologique clairs⁵⁶. Au demeurant, s'il est vrai que les « acteurs du champ littéraire importent et adaptent des logiques d'action, des formes de rationalité et des principes de justice pour exposer et justifier en termes politiques leurs conceptions de la littérature et les modalités de son intervention publique⁵⁷ », il est nécessaire de tenir compte de la place que Joyce occupe au sein de l'histoire littéraire afin de saisir la difficulté que représente l'identification de la dimension politique de son roman. En ce sens, l'ambiguïté politique de Joyce que semble réfracter *Ulysse* vient de ce qu'il se situe à la fois au-delà d'une grammaire politique de la compassion propre au XIX^e siècle et en-deçà d'une grammaire politique de l'engagement propre au XX^e siècle. En d'autres termes, Joyce et son œuvre (rédigée, pour la majeure partie entre 1904 et 1922) prennent place au sein d'un moment de transition entre deux systèmes de pratiques et de représentations des politiques de la littérature, n'adhérant de fait ni à l'un ni à l'autre. Il serait toutefois erroné d'affirmer qu'une approche du corpus joycien fondé sur un postulat intentionnaliste a été totalement absente de sa postérité critique. Bien au contraire, cette approche a même permis de détacher Joyce de l'apolitisme qu'on lui avait précédemment attribué. L'importance de l'essai de Manganiello tient à ce qu'il approfondit et opère un renversement des travaux de Richard Ellmann (dont l'imposante biographie a contribué à asseoir cet apolitisme). À partir des documents issus de la bibliothèque personnelle de Joyce à Trieste (inédits jusqu'à la fin des années 1970), Manganiello a montré que Joyce a fait preuve d'un intérêt marqué pour l'anarchisme, le socialisme et le nationalisme irlandais lors de la rédaction d'*Ulysse*. Ceci n'a pas été sans permettre au critique de montrer que la pensée et l'histoire de ces courants politiques et idéologiques informaient *Ulysse* – depuis les renvois à l'histoire de la Commune de Paris dans « Éole », jusqu'aux citations approximatives de Marx que fait Leopold Bloom dans « Eumée », en passant par les commentaires sur Charles Stewart Parnell et le

⁵⁵ C'est de ce tiraillement caractéristique des milieux littéraires irlandais au tournant du XX^e siècle dont rend compte Jacques Aubert en s'interrogeant : « Pour les écrivains, c'est le moment du choix. Peuvent-ils accepter d'être purement et simplement les défenseurs de cette idéologie, de la galerie d'images, de l'édifice d'idéaux défendus par les classes cultivées et par l'Église ? » (Jacques Aubert, « Introduction générale » dans *op. cit.*, p. XXXIII.)

⁵⁶ Margot Norris, *Joyce's Web*, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁷ Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? », *art. cit.*, p. 22.

nationalisme irlandais qui émaillent l'ensemble du roman⁵⁸. Comme l'illustre ce dernier exemple, à défaut d'être marqué du sceau d'une intention auctoriale clairement définie, l'œuvre de Joyce est néanmoins traversée et travaillée par une « conscience politique⁵⁹ » depuis laquelle le discours critique et académique s'est proposé d'identifier les intentions de Joyce en tant que manifestations d'une politique des auteur.es.

Il reste pourtant que cette manière de concevoir les rapports entre politique et littérature a tôt fait de se montrer limitée dans la mesure où elle reconduit un mode de lecture biographique des œuvres. Elle postule en effet qu'une œuvre est « l'évident produit d'une intériorité singulière qui [...] serait transposée immédiatement dans les textes⁶⁰ ». En posant que les intentions de l'auteur.e sont la principale source de compréhension et d'interprétation d'une œuvre, ce postulat n'est pas sans impliquer que l'identification et le renvoi aux évènements et prises de positions constitutifs de la vie de cet.te auteur.e marquent une limite au-delà de laquelle s'épuiserait les possibilités d'interprétations de la dimension politique de son œuvre. En un sens, la politique des auteur.es escamote le problème sous-jacent à la théorie sartrienne de l'engagement, à savoir celui de l'opacité des textes dans leur capacité à signifier. Se trouve ainsi mis entre parenthèse le fait que les textes demeurent, malgré tout, des espaces de médiation.

1.2.3. Une politique des textes : sur la représentation et la référence

À rebours d'une politique des auteur.es, la politique des textes prend donc assise non pas sur une conscience politique mais bien plutôt sur ce que nous pouvons désigner, à la suite de Fredric Jameson, comme l'« inconscient politique⁶¹ » des textes. Au sens large, cet inconscient politique est à même d'être entendu comme l'ensemble des significations politiques qui échappent et excèdent l'intentionnalité de l'auteur.e et qui se logent dans les représentations que véhiculent les textes. Le passage d'une politique de la littérature à l'autre relève en ce sens d'un déplacement de l'instance à même de déterminer la politicité des

⁵⁸ James Joyce, *Ulysse*, op. cit., p. 198, 921 et 971-972, notamment.

⁵⁹ Comme l'évoque le titre du dernier essai d'Ellmann : *The Consciousness of James Joyce*.

⁶⁰ Pascale Casanova, *Kafka en colère*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2011, p. 20.

⁶¹ Fredric Jameson, *L'inconscient politique*, op. cit.

textes : alors qu'une politique des auteur.es situe cette politicalité dans une problématique liée aux intentions de l'instance auctoriale, une politique des textes l'inscrit plutôt au sein d'une problématique liée aux représentations et dont l'instance déterminante est le texte en tant que tel. En dépit de ce que, *a priori*, cette distinction prête à penser, une politique des textes n'implique toutefois pas d'appréhender les textes dans une perspective strictement immanentiste. Il s'agit, au contraire, d'en déterminer la politicalité en fonction du rapport que leurs représentations entretiennent avec leurs contextes et leurs référents socio-historiques obvies et obliques. Il en va de la manière dont les textes se présentent comme autant d'expressions de la société.

En l'absence d'un horizon de référence aussi marqué que celui constitué par le *Qu'est-ce que la littérature?* de Sartre pour une politique des auteur.es, les approches et les théories qui répondent d'une politique des textes se rattachent, pour la plupart, aux sociologies de la littérature et à l'influence qu'elles ont eu sur l'appréhension de la littérature comme fait social. En s'interrogeant sur les rapports des représentations et de leurs référents, ces approches font face à une tension entre le texte et son contexte qui amène à donner préséance à l'un ou à l'autre dans le cadre de l'analyse : soit à mettre l'accent tantôt sur l'analyse des stratégies formelles et thématiques à travers lesquelles se déploient ces représentations, tantôt sur l'analyse de l'influence qu'a eu le contexte socio-historique sur ces représentations. À cet égard, la mise en regard de l'essai de Franco Moretti, « The Long Goodbye⁶² », et l'introduction d'Andrew Gibson et Len Platt au recueil *Joyce, Ireland, Britain*⁶³ permet d'illustrer ce qu'a pu impliquer une politique des textes dans le cas d'*Ulysse*. En effet, bien qu'ils partagent un certain nombre de présupposés, ces textes optent pour des modes d'analyse et de contextualisation distincts qui donnent à voir cette tension. Ainsi, s'inscrivant dans le sillage des approches sociologiques d'inspiration marxiste, Moretti postule l'existence d'une homologie structurelle entre la crise encourue par le capitalisme britannique au début

⁶² Franco Moretti, « The Long Goodbye: *Ulysses* and the End of Liberal Capitalism » dans, *Signs Taken for Wonder: On the Sociology of Literary Form* [1983], Londres, Verso Books, coll. « Radical Thinkers », 2006, p. 182-208.

⁶³ Andrew Gibson et Len Platt, « Introduction », *art. cit.*, p. 1-29.

du XX^e siècle et la forme romanesque d'*Ulysse*⁶⁴. Ceci l'amène à s'intéresser au roman et à la figure du petit-bourgeois qu'incarne le personnage de Leopold Bloom en tant que symptômes de cette crise sociale. En d'autres termes, il s'agit, pour Moretti, d'interpréter le roman de Joyce à partir d'une causalité extrinsèque. À l'inverse, Gibson et Platt insistent sur la nécessité de procéder à une interprétation historique d'*Ulysse* en tenant compte des particularités du contexte national et colonial de l'Irlande du début du XX^e siècle auxquelles renvoie le roman. Il s'agit, pour les deux critiques, de donner priorité « au contexte historique réel immédiatement indiqué par [le texte] de Joyce au niveau représentationnel et discursif⁶⁵ ». L'interprétation qu'ils défendent peut ainsi être comprise, à l'inverse de celle de Moretti, comme procédant non plus du contexte au texte, mais du texte au contexte.

En dépit de ce qui les distinguent, les interprétations défendues par Moretti, d'une part, et Gibson et Platt, de l'autre, reposent sur un même postulat que partagent la vaste majorité des approches sociologiques de la littérature. Ainsi, la littérature y est considérée venir *après* le discours social, de telle sorte qu'elle n'en constituerait qu'un supplément⁶⁶. En d'autres termes, qu'importe la préséance accordée tantôt au texte, tantôt à son contexte, ces approches considèrent que les textes littéraires ont « la fonction de redire, d'illustrer, de relayer le déjà-là⁶⁷ » du social. Sans nier les nuances qu'apportent les tenants de certaines de ces approches (à l'exemple de ceux se rattachant à la sociocritique⁶⁸), il appert qu'en inscrivant les rapports entre politique et littérature au sein d'une problématique de la représentation, ces approches tendent à se montrer doublement réductrice : d'abord, dans la mesure où elles opposent la littérature, en tant que pratique discursive relevant de l'esthétique et de la fiction, aux réalités de l'action politique; ensuite, dans la mesure où elles expliquent la structure de la fiction

⁶⁴ Franco Moretti, « The Long Goodbye: *Ulysses* and the End of Liberal Capitalism » dans *op. cit.*, p. 190.

⁶⁵ Andrew Gibson et Len Platt, « Introduction », *art. cit.*, p. 18.

⁶⁶ Marc Angenot, « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social » dans Marie Claire Ropas-Wuilleumer, Jacques Neef et Ruth Amossy (dir.), *La politique du texte*, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 25-26, mais aussi Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social » dans Marie Claire Ropas-Wuilleumer, Jacques Neef et Ruth Amossy (dir.), *La politique du texte*, *op. cit.*, p. 95-121.

littéraire comme étant l'expression, plus ou moins déformée, des processus sociaux⁶⁹. La littérature serait dès lors toujours *en retard* par rapport au monde social, de telle sorte qu'elle se contenterait d'en subir les effets en leur ménageant un espace de médiations.

1.3. Une autre modernité : l'approche post-marxiste de Jacques Rancière

À rebours de cette tension entre l'esthétique et le politique, Jacques Rancière a émis, depuis la fin des années 1980, un ensemble de propositions visant à ébranler certains des consensus critiques sur la modernité que semblent reconduire, chacun à leur manière, le modernisme et les politiques de la littérature. Prenant ses distances avec l'un et l'autre concept, Rancière a ainsi formulé une contre-histoire de la modernité littéraire qui, tout en se réappropriant des postulats et des propositions partagés par un certain nombre d'historien.nes de la culture et de la littérature, ouvre à un mode de contextualisation *autre* des œuvres, et qui est à même d'être lue dans le sillage des théories marxistes de la culture.

1.3.1. La littérature comme système de raison

S'il ne saurait être réduit à une seule affirmation, l'édifice théorique élaboré par Rancière afin de circonscrire le domaine de la littérature et de ses rapports au politique peut d'emblée être compris en fonction d'une proposition qui traverse de part en part ses écrits. Ainsi, la littérature correspond, selon Rancière, à un « mode de discours qui défait les situations de partage entre la réalité et la fiction, le poétique et le prosaïque, le propre et l'impropre⁷⁰ ». Loin de s'identifier à l'un ou l'autre de ces partages, elle relève d'abord d'un désordre qui se joue aux plans de la langue, de la représentation, et des propriétés qui lui sont attribuées. En ce sens, la critique formulée par Rancière à l'endroit du paradigme moderniste peut être dite inhérente à cette conception de la littérature et ce, même si elle n'en constitue que l'un des enjeux périphériques. Cette critique repose en effet sur l'aporie fondamentale que rencontre

⁶⁹ Martin Jalbert, *Le sursis littéraire*, *op. cit.*, p. 8-9, et Jacques Rancière, *Le fil perdu*, Paris, La fabrique, 2014, p. 9.

⁷⁰ Jacques Rancière, « L'inadmissible » dans *Aux bords du politique* [1998], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2012, p. 189.

le paradigme moderniste lorsqu'il se propose de définir la littérature en vertu d'une quelconque spécificité linguistique : par son postulat, il reconduit le partage linguistique entre le poétique et le prosaïque, sans pour autant parvenir à identifier définitivement la « spécificité matérielle du langage littéraire ». En d'autres termes, le paradigme moderniste se confronte à l'impossibilité d'identifier, à partir de critères pragmatiques, la singularité linguistique de la littérature, alors même qu'il la proclame.

La critique de Rancière gagne toutefois à être rattaché à un ensemble de débats qui échappent, *a priori*, au strict domaine de l'histoire littéraire et qui informent, de manière large, la conception de la littérature qu'il défend. En dépit de sa prétention à historiciser la littérature, le paradigme moderniste pose d'autant plus problème qu'il tend à reconduire un ensemble de présupposés partagés par les définitions positivistes de la littérature. À commencer par l'idée selon laquelle la littérature est un concept intemporel. En se voyant attribuer une essence transhistorique, la littérature se trouve à ne plus être définie qu'en fonction de ses déterminations internes. Elle n'est dès lors plus pensée au prisme des rapports qui se nouent entre son idée et les pratiques et les discours auxquels elle renvoie et qui trouvent à s'inscrire dans des ensembles socio-culturels historiquement situés. Prétendre définir la littérature, et plus encore en identifier la *littéarité*, à partir de ses seules propriétés positives revient ainsi à faire l'impasse sur cette historicité⁷¹. Cependant, si elle échappe à une stricte définition positiviste, la littérature peine également à être appréhendée à l'aune d'une définition « pragmatique ». Renversant les présupposés des définitions positivistes, la définition pragmatique de la littérature (qu'exemplifie, notamment, la position de John Searle⁷²) la fait dépendre exclusivement de déterminations externes. La littérature n'y est plus définie qu'en fonction de l'arbitraire des appréciations, des conventions, des intentions et des normes individuelles et institutionnelles qui prescrivent et donnent lieu à un usage donné des œuvres littéraires. Redevable de ce seul arbitraire, la littérature est, par conséquent, un

⁷¹ Jacques Rancière, *La parole muette*, *op. cit.*, p. 5-8, notamment.

⁷² Cf. John R. Searle, « The Logical Status of Fictional Discourse » dans *New Literary History*, vol. 6, n°2, 1975, p. 319-332. Il faut toutefois mentionner que, dans son article, Searle prend soin de préciser qu'il n'a pas prétention à analyser le concept de littérature. La définition ou plutôt la non-définition qu'il en donne prend ainsi la forme de remarques liminaires.

concept « ne définissant aucune classe de propriétés constantes⁷³ » et ne se manifestant dans aucun texte, aucune œuvre particulière. Ce que dessine cette opposition entre ces deux types de définitions, c'est donc une alternative entre les déterminations internes et les déterminations externes des œuvres, une alternative qui exclut de fait la possibilité qu'il existe une impropriété propre à la littérature. Soit une « détermination qui ne serait ni dedans ni dehors, ni une propriété de la chose, ni un caractère de jugement sur la chose⁷⁴ ». Selon Rancière, penser la littérature et son histoire sur la base de cette alternative revient à enfermer la réflexion entre des approches de types textuelles et contextuelles.

À rebours de cette alternative, Rancière postule la nécessité de radicaliser la définition pragmatique de la littérature. Répondant à une forme d'historicisme pragmatiste, il s'interroge ainsi sur ce qui rend possible et pensable le relativisme sous-jacent à cette définition. Par là, il admet que la relativité des pratiques artistiques correspond « à l'historicité des arts » en tant qu'elle est l'historicité « du lien entre des manières de dire et des manières de faire⁷⁵ ». Ainsi, la littérature est définie comme « un mode historique de visibilité des œuvres de l'art d'écrire qui produit [l'écart entre ses différentes conceptions] et produit en conséquence les discours qui théorisent cet écart⁷⁶ ». En d'autres termes, la littérature se veut « un mode de textualité et de rationalité » qui se manifeste à une époque donnée. Selon Rancière, les conceptions positivistes et pragmatiques dépendent, en ce sens, d'un même système de raisons que désigne le terme de *littérature* et qui a émergé entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècles en Europe occidentale, au moment même où s'effondrait le système antérieur des Belles-Lettres. En radicalisant le postulat relativiste de la définition pragmatique, la position de Rancière ne se présente pas comme étant simplement de l'ordre d'une approche contextuelle; elle cherche plutôt à confronter les formes littéraires aux idées qui en régissent le système de raisons.

Rancière définit ainsi la littérature à partir du renversement des principes constitutifs du système des Belles-Lettres qu'elle opère : au primat de la fiction, compris comme

⁷³ *Ibid.*, p. 6.

⁷⁴ Jacques Rancière, « L'inadmissible » dans *op. cit.*, p. 180.

⁷⁵ Jacques Rancière, *La parole muette*, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁶ *Idem.*

agencement nécessaire et vraisemblable des actions, elle substitue un primat du langage, comme agencement contingent de signes; au principe de généricité de la représentation, où les genres s'accordent aux sujets représentés, un principe d'égalité anti-générique; au principe de convenance stylistique, un principe d'indifférence au style qui induit un désordre dans la représentation; au principe d'actualité de la parole en acte, un principe d'inactualité de la parole muette et absente de l'écriture. Alors que l'édifice hiérarchique et normatif des Belles-Lettres forme un système de la représentation – où la fiction apparaît comme un système de rationalité qui fait correspondre les modes de présentation et de liaison des mots et des choses aux hiérarchies sociales –, la littérature constitue bien plutôt un système de l'expression qui postule la commune capacité qu'ont les mots et les choses « de se dédoubler pour parler d'eux-mêmes et manifester leur essence ou la puissance qui les a menés à l'existence. Langage et réalité perceptible acquièrent tout deux ce pouvoir de dire quelque chose de plus que ce qu'ils sont, de donner à lire une nouvelle parole là où il n'y avait que des mots ordinaires⁷⁷ ». En ce sens, la littérature procède d'un renversement et d'une désarticulation du rapport d'adéquation entre les mots et les choses, le langage et la réalité, que prescrit le système des Belles-Lettres : les sujets et les objets cessent de commander aux mots et aux images, cédant la place à l'affirmation de leur puissance poétique immanente. Qui plus est, cette désarticulation n'est pas sans donner à voir que l'effondrement des Belles-Lettres et l'émergence de la littérature sont solidaires du passage d'un régime de vérité à un autre. L'inscription des mots et des choses dans un rapport d'adéquation présuppose en effet que le système normatif des Belles-Lettres participe d'un régime de la vérité vraisemblable, dépendant de l'ordre de la représentation. À l'inverse, la rupture qu'institue la littérature la place sous le signe d'un régime de la vérité non vraisemblable. Le rapport de vérité qui régit les relations du langage et de la réalité n'est donc plus tributaire d'une volonté mise en acte par une parole s'adressant à une autre volonté, pas plus que d'un idéal de ressemblance ou de vraisemblance. Il repose désormais sur une disjonction de la signification et de la volonté – de telle sorte que les choses se trouvent à parler d'elles-mêmes, quitte à ne plus rien vouloir dire –, de même que sur un dérèglement des agencements propres à la vraisemblance où

⁷⁷ Martin Jalbert, « Le malheur et le bonheur de ne parler qu'en mots » dans *Spirale*, n°220, mai-juin 2008, p. 19.

« n’importe quoi arrive à n’importe qui⁷⁸ ». La littérature apparaît ainsi comme étant régie par deux principes constitutifs, à savoir un principe d’égalité des sujets et des objets qui s’exposent dans et qui parlent par la littérature, et un principe de mutisme bavard qui permet la libre circulation du sens et du langage, non sans démultiplier les modes de parole et les niveaux de signification. De fait, s’il existe une propriété spécifique à la littérature, la *littérarité*, celle-ci est à entendre comme l’impropriété propre de « la radicale démocratie de la lettre dont chacun peut s’emparer⁷⁹ ».

1.3.2. Littérature, idéologie et utopie

Cependant, le passage d’un régime à l’autre ne saurait expliquer à lui seul l’avènement du fait démocratique en littérature, encore moins la manière dont Rancière réfléchit cet avènement dans une perspective post-marxiste. La reconfiguration des rapports entre politique et littérature qu’impliquent les propositions de Rancière doit en ce sens être saisi à l’aune du retournement qu’a fait subir le philosophe aux approches marxistes de la littérature à partir du nœud que forment l’idéologie et l’utopie. Si le lien entre les deux notions ne s’impose pas d’entrée de jeu, les thèses de Paul Ricœur ont néanmoins permis de les réunir au sein d’un même cadre conceptuel en les interprétant comme deux pôles de l’imaginaire social et culturel. Pour Ricœur, l’idéologie et l’utopie font montre d’une complémentarité croisée et entretiennent un lien de continuité⁸⁰. Le principal mérite des thèses de Ricœur est d’avoir extrait l’idéologie et l’utopie d’une problématique strictement circonscrite au domaine de leurs rapports à la réalité afin de les réarticuler l’une avec l’autre. En d’autres termes, elles ont permis de penser les deux notions à nouveaux frais. L’importance de ces thèses pour notre propos tient précisément à ce qu’elles permettent de rompre avec les conceptions marxistes de l’idéologie et de réinscrire Rancière dans le sillage de ces approches. Sans chercher à restituer l’ensemble des développements qui ont jalonné l’histoire du concept

⁷⁸ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Gallilée, coll. « La philosophie en effet », 2007, p. 176.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁰ Paul Ricœur, *L’idéologie et l’utopie* [1986], traduction de Myriam Reveault d’Allones et Joël Roman, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2016, p. 17.

d'idéologie, il importe de rappeler qu'il a constitué l'axe principal autour duquel se sont mis en place les théories marxistes de la culture, non sans surdéterminer leurs manières d'appréhender les rapports entre culture et société, littérature et politique. De son inscription première dans un paradigme de l'inversion chez Marx à son appréhension comme un système de pratiques, de significations et de valeurs dominant et effectif chez Raymond Williams⁸¹, l'idéologie a tendanciellement été comprise comme une représentation qui médiatise la réalité de manière partielle et partiale en s'ancrant dans des rapports sociaux de domination et des relations de pouvoir. Elle a donc partie liée à une structure de perception et d'interprétation du réel qui détermine, à des degrés variables, ce qui est de l'ordre du possible et de l'impossible, du pensable et de l'impensable. La reprise de la notion par les théories marxistes de la culture a ainsi donné lieu à une série d'interrogations et de problématisations des rapports à la réalité de la culture et de la littérature en tant que représentations, comprises comme vectrices d'une « performativité idéologique⁸² ».

Le chemin de traverse qui nous mène de l'idéologie à l'utopie et des théories marxistes de la culture aux propositions de Rancière ne se situe peut-être pas ailleurs que dans le parcours intellectuel du philosophe et dans sa rupture avec la figure de Louis Althusser. Figure tutélaire du marxisme structural, proche du Parti communiste français, Althusser a joué un rôle non-négligeable dans la rénovation et la réactualisation du marxisme au cours des années 1960 en procédant à un retour à Marx et à ses textes, et en réinterprétant le concept d'idéologie. Ayant d'abord compté au nombre des althussériens, Rancière a toutefois été amené à prendre ses distances avec Althusser et sa conception de l'idéologie à la suite de Mai 1968. Comme il l'explique dans l'avant-propos à *La leçon d'Althusser*, après les « événements » de 1968, Rancière s'est interrogé sur la logique qui « retourne les pensées de la subversion au profit de l'ordre⁸³ » qui lui semblait alors caractéristique de la condamnation

⁸¹ Raymond Williams, « Base et superstructure dans la théorie culturelle marxiste » dans *Culture et matérialisme*, traduction de Nicolas Calvé et Étienne Dobenesque, Montréal, Lux, coll. « Humanités », 2010, p. 31-58.

⁸² Au sens où l'entend Olivier Quintyn, cette performativité idéologique correspond à un instrument de domination et de mise en récit qui suscite l'adhésion à l'ordre social existant (Olivier Quintyn, « *L'inconscient politique* et l'herméneutique marxiste de Fredric Jameson : contextes, opérations, usages » dans Fredric Jameson, *L'inconscient politique*, op. cit., p. 446).

⁸³ Jacques Rancière, *La leçon d'Althusser* [1974], Paris, La fabrique, 2012, p. 12.

des grévistes par certaines figures intellectuelles associées au PCF. Cette condamnation reposait, notamment, sur une reprise de la conception althussérienne de l'idéologie – entendue « comme système de représentations assujettissant automatiquement les individus à l'ordre dominant » –, où le mouvement de révolte des étudiant.es n'était perçu que comme « un mouvement de petit-bourgeois victimes d'une idéologie qu'ils respiraient sans le savoir⁸⁴ ». Pour Rancière, cette condamnation était emblématique d'un postulat commun aux discours de la domination et aux discours qui prétendent la critiquer, à savoir que « la domination fonctionne grâce à un mécanisme de dissimulation qui fait ignorer ses lois à ceux qu'elle assujettit en leur présentant la réalité à l'envers⁸⁵ ». Prenant le contre-pied de ce postulat, Rancière a dès lors fondé sa réflexion sur le postulat axiomatique de l'égalité des intelligences et de la capacité politique des dominé.es. À rebours d'une réflexion cherchant à mettre à nu les mécanismes de la domination, l'entreprise intellectuelle de Rancière s'est ainsi placée sous le signe d'une interrogation concernant la façon dont les dominé.es ont pensé et mis en acte leur émancipation, non sans abolir les partages institués.

Étroitement liée à la question de l'égalité, l'entreprise intellectuelle de Rancière l'est donc également à la notion de « partage », et plus encore à celle de « partage du sensible ». Le partage du sensible, au sens où l'entend Rancière, est un

système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives de chacun. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage⁸⁶.

Et c'est à l'aune de cette notion que ressurgit alors la question de l'utopie. Selon Rancière, celle-ci correspond « au point extrême d'une reconfiguration polémique du sensible qui brise les catégories de l'évidence » et à la « configuration d'un bon lieu, d'un partage non-polémique de l'univers sensible⁸⁷ » qui permet la juste adéquation du dire, du voir et du faire.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁶ Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000, p. 12.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 64-65.

Autrement dit, l'utopie relève de la critique d'un partage du sensible qui permet d'en déplacer les formes de visibilité, soit la mise en acte de l'abolition des partages institués, et de l'élaboration d'un partage du sensible qui soit *autre* et harmonieux, soit la fiction d'un agencement adéquat des corps et des places. Le renversement de l'idéologie au profit de l'utopie opéré par Rancière survient donc ici. Pour le dire de manière quelque peu schématique, alors que l'idéologie s'inscrit dans un rapport d'adéquation avec la réalité, participant des « procédures par lesquelles les savoirs positifs et les politiques raisonnables [la] construisent », l'utopie représente un « infime excès⁸⁸ » sur ces mêmes procédures. Qui plus est, en tant qu'elle est un « mode de discours qui défait les situations de partage entre la réalité et la fiction, le poétique et le prosaïque, le propre et l'impropre⁸⁹ », la littérature, telle que la conçoit Rancière, est à situer du côté d'un écart et d'un déplacement, d'un décalage constant avec la réalité. Soit du côté de l'utopie. La proximité de la littérature et de l'utopie ainsi établie – proximité qui redouble celle de l'émancipation et de l'utopie – peut certes prêter à penser que Rancière tend ainsi à réifier le rapport de la littérature à l'émancipation, et à essentialiser la littérature et sa politique⁹⁰. Il est pourtant plus juste de considérer qu'en définissant la littérature de cette façon, Rancière affirme non pas qu'elle est nécessairement politique, mais plutôt qu'elle est toujours à même de l'être. À cet effet, Martin Jalbert souligne, à la suite de Rancière, que :

[l]'ambiguïté du statut politique de l'utopie tient du fait que le conflit, la critique, la dissension et les modifications des données communes sont inséparables de la projection d'un monde d'où s'absenterait le caractère conflictuel de la vie collective, les contradictions qui la constituent et la présence toujours possible de l'antagonisme, parce que s'abolirait l'écart entre l'ordre des discours et l'ordre des réalités matérielles⁹¹.

⁸⁸ Jacques Rancière, *Courts voyages au pays du peuple* [1990], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2015, p. 10.

⁸⁹ Jacques Rancière, « L'inadmissible » dans *op. cit.*, p. 189.

⁹⁰ À cet égard, voir les commentaires critiques de Jacques Bouveresse, Nicolas Vieillescazes et, quoique dans un autre registre, Charlotte Nordmann. (Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain. Sur l'écriture, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, coll. « Banc d'essai », 2008; Nicolas Vieillescazes, « L'impasse esthétique-politique de Jacques Rancière » dans *Période*. [En ligne.] URL : <https://revueperiode.net/limpasse-esthetico-politique-de-jacquesranciere/> [Page consultée le 20 juillet 2018] ; Charlotte Nordmann, *Bourdieu/Rancière : la politique entre sociologie et philosophie*, Paris, Amsterdam, 2006.)

⁹¹ Martin Jalbert, *Le sursis littéraire*, *op. cit.*, p. 192.

Si elle est irréductible aux intentions des auteur.es et aux représentations des structures sociales, des groupes politiques et des identités individuelles, c'est bien parce que la politique de la littérature relève avant tout des possibles que renferme la littérature en tant que telle⁹². En d'autres termes, la conception ranciérienne de la politique de la littérature tient d'abord de la manière dont les œuvres littéraires, en tant qu'elles sont des dispositifs logiques et discursifs, ré-agencent les données communes et interviennent sur les « façons de découper le monde et des mondes⁹³ ». La politique de la littérature se situe en ce sens non plus du seul côté de ce qu'elle représente, mais aussi du côté de ce qu'elle opère; non plus du seul côté de ses effets de réel, mais aussi du côté de ses effets dans le réel. Elle ébranle de fait le « sens même de l'opposition entre interprétation du monde et transformation du monde⁹⁴ », en les incluant dans un même régime de signification, à savoir celui de la littérature.

1.4. Littérature et démocratie

De même qu'elle est à placer dans le sillage des théories marxistes de la culture, la conception ranciérienne de la littérature et de sa politique tend à s'inscrire dans le contexte plus large de l'émergence, en France, au tournant des années 1990, d'une interrogation portée par la philosophie concernant les rapports entre littérature, politique et démocratie⁹⁵. Prenant acte de ce contexte, il nous est possible de préciser, une fois de plus, la teneur des propositions de Rancière en montrant, en amont, en quoi elles sont redevables de l'analyse qu'a faite Jacques Derrida du *Phèdre* de Platon et, en aval, en quoi elles peuvent être mises en relation avec d'autres thèses ayant trait à la littérature et la démocratie. En d'autres termes, il s'agira d'explorer plus avant les deux principes constitutifs du système de raisons de la littérature, à savoir le principe de la libre-circulation du sens et du langage et le principe de l'égalité des sujets et des objets.

⁹² Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, *op. cit.*, 2007, p. 12.

⁹³ Martin Jalbert, *Le sursis littéraire*, *op. cit.*, p. 193.

⁹⁴ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, *op. cit.*, 2007, p. 40.

⁹⁵ Philippe Roussin, « Littérature et démocratie : état des lieux (1980-2015) » dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 20, n°3, 2016, p. 413.

1.4.1. Du *Phèdre* au malentendu

Au nombre des *a priori* ranciérien se compte celui de la séparation radicale, de la non-adéquation des mots et des choses. C'est sur cet *a priori* que repose le principe de libre-circulation du sens et du langage. Il importe toutefois de remarquer que ce principe repose également sur la reprise, par Rancière, d'une hypothèse qui distingue la littérature des autres discours en vertu de sa propension à faire éclater le sens et à le disséminer. Suivant cette hypothèse, la littérarité relève non pas d'un usage particulier du langage, mais bien plutôt de sa polysémie, et c'est par là que la littérature et sa politique sont à même d'être mis en relation, une première fois, avec la démocratie.

Dans le *Phèdre*, Platon avance, à travers la présentation que fait Socrate du mythe de l'invention de l'écriture, que celle-ci pose problème du fait de son mutisme. Silencieuse, l'écriture se contente ainsi « de signifier une chose, toujours la même ». Mais plus encore, elle est condamnable puisque, à l'inverse de la parole, elle demeure indifférente aux personnes auxquelles elle s'adresse : elle passe « auprès de ceux qui s'y connaissent comme auprès de ceux dont ce n'est point l'affaire » et ignore « quels sont ceux à qui [elle] doit ou non s'adresser⁹⁶ ». Privé d'une instance à même de s'en porter garante (d'un « père »), l'écriture est ainsi condamnée à errer. La libre circulation des mots les met à disposition de n'importe qui. Platon se trouve, par conséquent, à condamner l'écriture, au profit de la parole. Dans son commentaire du *Phèdre*, Jacques Derrida a affirmé que cette condamnation de l'écriture tenait, en somme, à son mode de circulation aléatoire et égalitaire. En circulant ainsi, sans « père » et sans adresse, l'écriture se prête à toutes sortes d'appropriations de son sens. Elle est toujours à même d'instituer un désordre dans l'ordre de la signification. Derrida suggère alors que cette condamnation de l'écriture n'est pas sans faire écho à une autre condamnation platonicienne, celle de la démocratie : « Disponible pour tous et pour chacun, offerte sur les trottoirs, l'écriture n'est-elle pas essentiellement démocratique? On pourrait comparer le procès de l'écriture au procès de la démocratie, tel qu'il est instruit dans la *République*. Dans la société démocratique, nul souci des compétences, les responsabilités

⁹⁶ Platon, *Phèdre* [1989], traduction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2004, p. 180.

sont confiées à n'importe qui⁹⁷. » Le désordre de la lettre errante redouble le désordre qu'institue la démocratie en tant que règne de l'impropre dans la Cité. À travers le commentaire de Derrida, l'écriture et la démocratie apparaissent, l'une comme l'autre, sans essence, sans vérité et sans constitution propre⁹⁸.

Eu égard au commentaire de Derrida, ce mode d'agencement des mots et des choses se place ainsi sous le signe de la contingence. En reprenant l'hypothèse de cette contingence et en l'érigeant en principe constitutif de la littérature, Rancière affirme que l'impropriété de la littérature repose sur la possibilité qu'ont les signes d'être mal interprétés, soit sur le non-rapport entre les mots et les choses constitutif de la faculté d'émettre et d'interpréter des signes. Selon Rancière, le malentendu n'est toutefois pas « herméneutique, au sens où on l'entend habituellement⁹⁹ ». Il tient avant tout d'un mécompte, soit de l'opposition entre l'unité de la forme fictionnelle, où chaque élément est nécessaire et en harmonie avec « la stabilité du corps social », et la multiplication infinie des détails qui ne cesse de morceler la forme fictionnelle et l'ordre des correspondances entre les corps et les significations. Ainsi compris, le malentendu littéraire nous donne à voir que la littérature consacre non seulement l'égalité des sujets dans l'ordre de la signification (ces sujets étant désormais tous à même de s'approprier le discours), mais également l'égalité des corps et des choses devenus sursignifiants (fondant une herméneutique du texte social où tous les sujets et les objets peuvent être mis en discours¹⁰⁰) et l'égalité des choses sans raison d'être qui ne cessent de se soustraire à l'ordre de la signification. Par ses énoncés, la littérature se trouve ainsi à redoubler l'« organisation du champ perceptif autour d'un sujet d'énonciation¹⁰¹ » par l'organisation de champs perceptifs sur- ou sous-signifiant qui peuvent aussi bien confirmer qu'invalider les repères posés par le premier.

⁹⁷ Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon » dans Platon, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 354.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 354-355.

⁹⁹ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁰⁰ Cette herméneutique se comprend comme « la scène des choses qui disent le monde commun mieux que les énoncés politiques, qui parlent mieux que les orateurs, pour peu qu'on déroule les hiéroglyphes de l'histoire commune qu'elles portent sur leur corps » (*Ibid.*, p. 54).

¹⁰¹ *Idem.*

1.4.2. Démocratie du roman, démocratie de la littérature

Il va sans dire que la façon dont Rancière définit la littérature et l'article, en son principe même, à une politique démocratique n'est pas sans poser certaines limites et comporter son lot de problèmes. Ainsi, l'édifice théorique de Rancière semble tiraillé entre ses velléités descriptives, l'ahistoricisme qu'il suggère par moments (notamment, le refus de concevoir le passage du régime des Belles-Lettres à celui de la littérature sur le mode de la succession¹⁰²) et sa dimension proprement normative. De fait, les commentaires critiques entourant les propositions de Rancière en ce qui a trait à la littérature ont eu tendance à souligner la circularité dans laquelle tend à s'enfermer le système conceptuel du philosophe. Comme l'ont remarqué fort à propos Nicolas Vieillescazes et Laurent Jenny, la littérature y apparaît prisonnière des limites de son propre jeu formel et conceptuel¹⁰³. En d'autres termes, il semblerait qu'en définissant la littérature comme un système de raisons, Rancière suggère qu'après l'effondrement du système normatif des Belles-Lettres, les œuvres de l'art d'écrire se sont contentées d'expérimenter les contradictions propres à la littérature. Poussée à son paroxysme, cette ligne d'analyse rejoint ce que nous avons dit précédemment, c'est-à-dire qu'elle prête à penser que, pour Rancière, l'opposition entre les Belles-Lettres et la littérature recoupe l'opposition de la domination et de l'émancipation. La période ouverte par l'avènement de la littérature poserait ainsi comme nécessaire (et non pas contingente) la portée émancipatrice des œuvres de l'art d'écrire ayant vu le jour depuis le début du XIX^e siècle en Europe occidentale. Il est certes possible de répondre que loin d'être limitative, la conception de la littérature proposée par Rancière parvient, bien au contraire, à rendre compte de façon générale de l'ensemble des manières dont la littérature a été pensée depuis le premier romantisme allemand. Une telle réponse se voit pourtant rapidement bridée par le fait que l'on peine dès lors à cerner l'intérêt que représente cette conception de la littérature, mais surtout en quoi elle nous permet de cerner le grain « de l'aléa, de l'évenementialité et de la

¹⁰² C'est, notamment, la lecture que préconise Martin Jalbert (« Le malheur et le bonheur de ne parler qu'en mots », *art. cit.*, p. 19).

¹⁰³ Cf. Nicolas Vieillescazes, « L'impasse esthétique-politique de Jacques Rancière », *art. cit.*, et Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et de inventions esthétiques dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2002, p. 1-14.

matérialité du *logos*¹⁰⁴ ». En d'autres termes, ou bien la conception ranciérienne de la littérature est si restreinte qu'elle échoue à dépasser le domaine strictement théorique et à appréhender les œuvres autrement que comme un jeu de variations formelles dont les possibles sont toujours déjà définis, ou bien elle est si large qu'elle perd de sa spécificité, tendant presque à se confondre avec l'ensemble des discours qui ont trait à la littérature. Il est toutefois possible d'échapper à cette aporie si l'on définit l'approche de Rancière non comme une méthode, mais comme un ensemble de propositions qui fonctionnent sur le « régime de l'*ad hoc*ité, de l'intervention contextuelle et de l'ajustement *a posteriori*¹⁰⁵ ».

Afin d'éviter l'écueil que présenterait une systématisation des propositions ranciériennes, il peut en outre être pertinent de les adosser à d'autres propositions ayant trait aux rapports entre littérature et démocratie. Si, comme l'a montré Philippe Roussin, les propositions allant dans ce sens se sont faites nombreuses depuis les années 1990, l'une des thèses les plus fécondes nous semble être celle défendue par Nelly Wolf dans son essai intitulé *Le roman de la démocratie*. Wolf prend pour point de départ un constat : celui de l'avènement concomitant du roman, en tant que genre narratif, et de la modernité politique. Si la proximité des deux phénomènes a incité les historien.nes de la littérature à s'interroger sur les « correspondances entre les mutations sociales et les modifications qui ont affecté la forme romanesque depuis la fin du XVIII^e siècle », Wolf affirme que les analyses qui en ont découlé « semblent converger vers l'hypothèse d'un rapport entre la forme romanesque et la forme sociale qui résume les aspects de la modernité, à savoir la démocratie¹⁰⁶ ». Ainsi, la thèse défendue par Wolf est que le roman constitue plus qu'un simple symptôme, qu'un simple produit de cette forme sociale; il peut être interprété comme une *analogie* de la démocratie « en ce sens qu'il fournit dans ses fictions, ses modes narratifs et sa langue, un équivalent des expériences fondatrices de celle-ci¹⁰⁷ ». Il s'agit pour Wolf de reconstruire la démocratie interne au roman en s'en remettant à ce qu'elle identifie comme les trois caractéristiques de la démocratie, soit

¹⁰⁴ Martin Jalbert, *Le sursis littéraire*, op. cit., p. 30.

¹⁰⁵ Pour reprendre les mots qu'Olivier Quintyn a utilisé dans un autre contexte pour parler de Fredric Jameson (Olivier Quintyn, « *L'inconscient politique* et l'herméneutique marxiste de Fredric Jameson » dans op. cit., p. 455).

¹⁰⁶ Nelly Wolf, *Le roman de la démocratie*, op. cit., p. 5 et 6.

¹⁰⁷ *Idem*.

les procédures contractuelles, le postulat égalitaire et la disposition au conflit. Il va sans dire que Wolf, comme elle le reconnaît elle-même, fait reposer ses analyses sur un idéal-type de la démocratie, qui s'identifie au régime politico-juridique de la nation démocratique, et sur un idéal-type du roman, qui est celui du « roman contractuel¹⁰⁸ ».

En dépit de la distance qu'instaure ce présupposé « contractuel » avec les propositions de Rancière, la démarche sociocritique de Wolf semble à même d'en éclairer certains aspects. Ainsi, il est possible de remarquer, à la lumière de l'hypothèse de Wolf, que la conception de la littérature et de sa politique défendue par Rancière repose sur l'idée d'une analogie entre la forme littéraire et la forme sociale. Le terme d'analogie importe ici dans la mesure où il ne s'agit pas pour Wolf, ni pour Rancière, de simplement reprendre l'idée d'un rapport d'homologie entre l'une et l'autre forme. La forme littéraire ne fait pas que correspondre à la forme sociale, elle est plus que la simple « expression de la société »; elle entretient un rapport de ressemblance avec la forme sociale qui lui permet de s'en approprier les expériences, de les répéter et de les redoubler en maintenant sa spécificité propre. À certains égards, les propositions de Rancière semblent approfondir plus encore le principe d'analogie dont se réclame Wolf. En effet, par le biais de son recours aux idéaux-types de la démocratie et du roman contractuel, Wolf tend à renvoyer cette analogie à un effet de correspondance entre l'une et l'autre formes. À l'inverse, la manière, à la fois autrement plus large et autrement plus restreinte, dont Rancière conçoit la démocratie comme « rupture symbolique¹⁰⁹ » permet de soustraire les formes littéraires à cet effet de correspondance et d'étendre la portée de leur politique à d'autres formes que celles du roman contractuel. La démocratie interne aux formes littéraires excède ainsi les caractéristiques propres à un régime politique, à un mode de gouvernement ou à un état de société donnés. La « rupture symbolique » qu'implique la démocratie et le principe destituant qui la sous-tend donnent ainsi à voir que la conception ranciérienne de la politique de la littérature la renvoie avant tout à la possibilité qu'ont les formes littéraires de configurer et de reconfigurer l'espace du politique.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁹ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, *op. cit.*, p. 20.

1.5. Conclusion

En définitive, ce chapitre aura visé à montrer de quelle manière la critique du modernisme et des politiques de la littérature proposée par Rancière ouvre la voie à une « contre-histoire » de la modernité littéraire qui congédie l'idée d'une spécificité linguistique de la littérature, garante de son autonomie, et qui reconfigure les modalités interprétatives selon lesquelles est appréhendée la dimension politique des œuvres. En définissant le système de raisons de la littérature comme étant propre à une configuration épistémologique et esthétique, à savoir celle de la modernité, Rancière nous a en effet permis de nous défaire, du moins en partie, de l'opposition entre l'esthétique et le politique que semblent présupposer les cadres interprétatifs du modernisme et des politiques de la littérature. Il ne s'agit donc plus d'opposer une littérature autonome, porteuses de préoccupations esthétiques et formelles, à une littérature hétéronome, aux prises avec la concrétude et le prosaïsme des réalités historiques et politiques. À l'aune de la conception ranciérienne de la littérature, la dimension politique des œuvres, indissociable de leur dimension esthétique, nous est plutôt apparue comme renvoyant à un mouvement d'ouverture et de clôture, constamment renégocié, de l'espace du politique. Par ses mots, la littérature s'inscrit de fait dans une problématisation des configurations possibles d'un monde commun, soit d'un « partage du sensible », auquel renvoie la poétique nouvelle de la littérature; poétique que consacre l'effondrement du système normatif des Belles-Lettres et l'invention d'autres règles d'adéquation entre la signification des mots et la visibilité des choses. Si elle a pu être considérée comme renvoyant à une esthétique spéculative ou encore à une esthétique active, nous avons d'abord cherché à montrer que la politique de la littérature, au sens où l'entend Rancière, relève d'une esthétique démocratique. Et que cette esthétique est à même de nous permettre de réfléchir le politique en fonction des dispositifs esthétiques, logiques et discursifs que sont les œuvres. En ce sens, nous tenterons, dans les prochains chapitres, de réfléchir à la manière dont la forme romanesque d'*Ulysse* est travaillée par un ensemble de procédés qui inscrivent la démocratie et son dissensus constitutif en son sein, y liant de fait l'esthétique et le politique.

CHAPITRE II

L'INFORME DE LA FICTION MODERNE: RÉIFICATION ET DÉCENTREMENT

Avec *Ulysse* [...] [l]e quotidien entre en scène, revêtu du masque de l'épique, masques, costumes et décors. C'est bien la vie universelle et l'esprit du temps qui s'en emparent parce qu'ils s'y investissent en lui donnant une ampleur théâtrale. Toutes les ressources du langage vont s'employer à exprimer la quotidienneté, misère et richesse.

Henri Lefebvre, *La vie quotidienne dans le monde moderne*

La publication d'*Ulysse* en 1922 marque à la fois l'apogée de la production littéraire de Joyce et l'annonce d'un tournant. L'apogée, d'abord, en ce qu'en procédant à la reprise des matériaux de ses œuvres antérieures (à commencer par *Gens de Dublin* et *Portrait de l'artiste en jeune homme*), Joyce se trouve à les réagencer en un dispositif esthétique qui en pousse la logique à son point culminant. L'annonce d'un tournant, ensuite, en ce qu'en clôturant la première « période » de sa vie littéraire, *Ulysse* ouvre la voie au projet auquel Joyce consacra les dix-sept années suivantes, à savoir le *Work in Progress* appelé à devenir *Finnegans Wake*. Ainsi conçue, la place médiane qu'occupe *Ulysse* au sein de l'œuvre de Joyce nous permet d'avancer que le roman mène à terme l'entreprise esthétique et critique dont se revendique cette première période et que semble en partie délaissier *Finnegans Wake*. Quoique l'opposition entre modernisme et politique de la littérature qui s'est jouée au niveau de la critique joycienne en ait accentué tantôt le pendant esthétique, tantôt le pendant critique (ou politique), il est nécessaire de considérer cette entreprise dans son unité, ne serait-ce que dans la mesure où elle donne à voir la manière dont les visées esthétiques et politiques de l'œuvre sont d'emblée amenées à s'y entrecroiser. Cette entreprise se comprend comme une tentative de consacrer la valeur littéraire de la capitale irlandaise en la traitant selon des codes

et des critères esthétiques « modernes » et de révéler la « paralysie générale¹¹⁰ » que font peser sur elle l'emprise de forces intérieures et extérieures¹¹¹. Autrement dit, l'œuvre de Joyce s'inscrit, par son esthétique, dans un rapport doublement critique à la situation de la société irlandaise du tournant du siècle, alors aux prises avec sa propre incurie culturelle, intellectuelle et morale, d'une part, et avec l'impérialisme britannique et la domination de l'Église catholique, d'autre part. Il s'agit dès lors de s'interroger sur la manière dont ce premier nouage de l'esthétique et du politique s'insère dans la problématique des rapports entre politique et littérature telle que nous a permis de les redéfinir la synthèse théorique proposée au chapitre précédent.

En déplaçant les termes en fonction desquels se pose la question des rapports entre politique et littérature, les propositions de Rancière nous ont donné à voir qu'au prisme du principe de la contingence langagière qui régit le mode d'agencement des mots et des choses, la poétique nouvelle de la littérature interroge la façon dont se présente et est représentée la structure symbolique de l'ordre social. À la forme de la fiction fondée sur la représentativité et la nécessité, sur l'« identité mimétique¹¹² » et la « cohérence organique¹¹³ », s'est ainsi substituée l'informe de la fiction moderne qui peut aussi bien abolir que reconduire les partages en fonction desquels est rendu perceptible l'espace du politique. L'informe de la fiction moderne repose, en ce sens, sur l'irréductible inadéquation des mots et des choses, du langage et de la réalité que présuppose le principe de la contingence langagière. Il est à cet égard notable que cette inadéquation constitue l'un des fondements de l'œuvre de Joyce. Dans son introduction critique à *Gens de Dublin*, Benoît Tadié a ainsi avancé que le recueil de nouvelles se veut une réflexion sur l'impossible « adéquation de tout homme à son environnement, qui passe par celle du langage à la réalité ». Le langage s'y placerait « au

¹¹⁰ Cette « general paralysis of the insane » dont fait notamment état Buck Mulligan dans le premier épisode du roman, « Télémaque » (James Joyce, *Ulysses*, *op. cit.*, p. 6).

¹¹¹ Benoît Tadié, « Introduction » dans James Joyce, *Gens de Dublin*, traduction de Benoît Tadié, Paris, Flammarion, 1994, p. 9, et Pascale Casanova, « Le paradigme irlandais » dans *op. cit.*, p. 440-441. Se référer, également, à l'essai de Joyce, « Ireland : Island of Saints and Sage » (*Occasional, Critical and Political Writing*, Londres, Oxford University Press, coll. « Oxford World's Classics », 2008, p. 108-126).

¹¹² Jacques Rancière, *La parole muette*, *op. cit.*, p. 31.

¹¹³ *Ibid.*, p. 32.

cœur d'une problématique du malentendu, du refoulement et de l'erreur¹¹⁴ ». Pourvu qu'elle soit entendue de manière quelque peu décalée, l'assertion de Tadié peut également s'appliquer à *Ulysse* : par le biais de la démultiplication des styles, des techniques narratives et des niveaux de significations, le langage s'y présente comme ce qui permet non plus simplement de représenter la réalité, mais aussi de la masquer, d'en forclorre l'accès.

À l'encontre des milieux de la Renaissance littéraire pour lesquels désangliciser l'Irlande consistait à « imposer à l'Angleterre et au monde une *image* de l'Irlande et de l'Irlandais, un ensemble de représentations et de valeurs *idéales*¹¹⁵ », l'œuvre de Joyce s'est construite sur une représentation de la ville et du quotidien de la petite bourgeoisie catholique dublinoise située à distance de toute idéalisation. Cette représentation montre avant tout ces différents lieux où « l'homme et la cité sont en contact, où l'individu rencontre la société¹¹⁶ ». Ayant fait l'objet de nombreux commentaires, elle a notamment été interprétée comme l'indice d'un refus d'adhérer à un programme ou un projet politique particulier et d'un rejet de toute forme d'exaltation ou d'héroïsation d'un groupe ou d'un milieu social donné¹¹⁷. Si ces interprétations visent juste, il importe néanmoins de remarquer que les effets matériels de l'exploitation et de la domination, à commencer par le procès de paupérisation que subit la société irlandaise de l'époque, se superposent et innervent cette représentation de la ville et de son quotidien. Sans jamais être présentée de manière frontale, la présence presque spectrale de ces effets donne ainsi lieu à une dissection de la réalité sociale qui se fait à la fois à travers et à l'encontre de la représentation mise de l'avant par les discours du roman. Il est en ce sens possible de faire l'hypothèse que les modes de présentation et de représentation de cette réalité sont pris dans une tension entre la visibilité qu'elle acquiert et la possibilité qu'elle a d'être mise en discours. En d'autres termes, il s'agit de postuler que le dispositif esthétique d'*Ulysse* est travaillé par une tension entre l'institution apolitique du social, signe de sa « paralysie », et sa destitution, dont procède le décentrement qu'opère la

¹¹⁴ Benoît Tadié, « Introduction » dans *op. cit.*, p. 29.

¹¹⁵ Jacques Aubert, « Introduction générale » dans *op. cit.*, p. XXXII. Pour une présentation sommaire du débat qui oppose à l'époque les gaélicisants aux anglicisants, se référer à Pascale Casanova, « Le paradigme irlandais » (dans *op. cit.*, p. 423-450).

¹¹⁶ Benoît Tadié, « Introduction » dans *op. cit.*, p. 12.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 11 et Jean-Marie Schaeffer, « James Joyce et l'homme du commun » dans *Communications*, vol. 2, n°99, 2016

démultiplication des niveaux de significations. Et que c'est à partir de cette tension que l'espace du politique se trouve tantôt élargi, s'emparant de nouveaux sujets, de nouveaux corps et de nouveaux objets, tantôt restreint, renvoyé à un juste compte qui reconduit la stabilité du corps social.

Dans ce chapitre, nous expliciterons les rapports que la forme romanesque d'*Ulysse* entretient avec la démocratie, comprise comme malentendu et dissensus, en l'inscrivant à même ses procédés formels et stylistiques. Il s'agira de chercher à cerner ce que ces procédés opèrent sur le plan de la représentation, et dans quelle mesure ils permettent de « *laisser sa chance au conflit* ; et, en ce sens, d'exposer la domination à sa contestation¹¹⁸ ». Pour ce faire, nous reviendrons d'abord sur la façon dont *Ulysse* met à mal, par sa forme, la structure romanesque, non sans nous permettre d'historiciser quelque peu les propositions de Rancière. Il s'agira, ni plus, ni moins, d'étayer notre hypothèse en montrant que le « perspectivisme » joycien interroge les limites structurelles d'un regard toujours à même d'être frappé de cécité. Nous nous tournerons par la suite vers les deux derniers épisodes du roman (« Ithaque » et « Pénélope ») afin de montrer la manière dont cette tension entre le visible et l'invisible, l'institution apolitique du social et sa destitution, l'ordre et le désordre se déploie en son sein.

2.1. Forme, style et perspectivisme : la cécité dans la langue

La question de la forme d'*Ulysse*, nous l'avons vu, n'a eu de cesse d'être soulevée par la critique joycienne au cours du XX^e siècle. Elle a constitué l'un des principaux enjeux des discours critiques portant sur la modernité et le modernisme du roman. À cet égard, la critique a esquissé les contours d'un paradoxe en apparence propre à *Ulysse* et qui tend, pourtant, à faire écho aux contradictions de la fiction moderne telle que s'est employé à la définir Rancière. Alors même qu'il viserait à « rendre la cité [Dublin] intelligible, [à] reconstruire ses articulations signifiantes, [à] faire parler l'aphasique¹¹⁹ », *Ulysse* consacrerait l'introduction du banal et de l'insignifiant dans le monde du roman. C'est dire que le roman

¹¹⁸ Géraldine Muhlmann, « Sous la question du journalisme, celle de la démocratie » dans *Du journalisme en démocratie* [2004], Paris, Klincksieck, coll. « Critique de la politique », 2017, p. 292.

¹¹⁹ Jacques Aubert, « Introduction générale » dans *op. cit.*, p. LXXIV.

de Joyce serait d'emblée habitée par une tension entre sa propension à signifier et son insignifiance même. Ce qui s'y joue, c'est donc cette tension entre l'ordre et le désordre qu'identifiait déjà T.S. Eliot dans son essai « *Ulysses, Order and Myth* » et qui a refait surface, à différents moments, au sein de la critique joycienne. C'est de cette manière que dans ses « *Considérations sur la forme romanesque d'Ulysse de James Joyce* », Hubert Aquin, prenant le contre-pied d'Eliot, a affirmé qu'« en un seul roman, [Joyce] tira un coup de canon dans l'élégante structure signifiante du roman. L'insignifiant et le banal sont entrés avec une puissance dévastatrice dans le bastion de la littérature signifiante, toute débordante de messages et de signes¹²⁰. » Selon Aquin, la structure romanesque est ébranlée par la façon dont *Ulysse* surenchérit sur sa propension à signifier, débordant ainsi le débordement de « messages et de signes » qu'est la littérature signifiante. La ruine de la structure romanesque tient donc d'une addition au compte prescrit par l'ordre de la nécessité et de la représentation qui menace d'en effacer le sens même :

[Joyce] intégra dans son roman une quantité gigantesques de notations et de faits qui n'étaient nullement pertinents à l'histoire. Ces petits phénomènes, par surcroît, n'avaient aucun rapport avec le référentiel de l'épopée homérique ; ils constituaient une formidable intrusion de la banalité, de la quotidienneté, du non-sens de tous les jours dans le roman¹²¹.

Aussi, alors qu'il relève, de l'avis d'Aquin, d'un processus de totalisation qui vise à revaloriser l'imitation¹²², *Ulysse* se trouve à rompre avec la logique qui y préside. De fait, si le roman de Joyce est à concevoir à la manière d'une somme, celle-ci se doit sans doute d'être entendu non pas au sens didactique d'une œuvre de synthèse qui réunit l'ensemble des connaissances relatives à un sujet donné, mais bien au sens logique, et strictement arithmétique, d'un ensemble de choses qui s'additionnent les unes aux autres. L'aspect superfétatoire de ces notations et de ces faits impertinents, sans rapport avec le référent homérique, vient donc jouer et menacer le principe d'ordonnement sous-jacent à la « méthode mythique » du texte qu'avait précédemment relevé Eliot. En un sens, le *tout* synthétique de la somme, qui répond d'un « paradigme de correspondance et de

¹²⁰ Hubert Aquin, « *Considérations sur la forme romanesque d'Ulysse de James Joyce* » [1970] dans *Mélanges littéraires. Comprendre dangereusement*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1995, p. 271.

¹²¹ *Idem*.

¹²² *Ibid.*, p. 265.

saturation¹²³ » où chaque fait, chaque notation revêt une pertinence, une nécessité dans le cadre de l'histoire racontée et de son référent mythique, se trouve ainsi mis en opposition avec le *tout* arithmétique de l'addition infinie des détails et des petits phénomènes sans importance. Là où l'essai d'Eliot cherchait à montrer la façon dont *Ulysse* ordonnait, rendait signifiant l'« immense panorama de futilité et d'anarchie¹²⁴ » du monde contemporain, Aquin semble nous rappeler que le roman ne saurait s'en écarter trop facilement, étant lui-même habité par cette propension à l'insignifiance.

À l'aune des considérations d'Aquin, le roman de Joyce semble confirmer les thèses de Rancière. Ainsi, l'introduction de « la banalité, de la quotidienneté, du non-sens » dans le roman exprime, jusqu'à un certain point, cette « puissance de signification inhérente à toute chose muette » et la « démultiplication des modes de parole et des niveaux de signification¹²⁵ » qu'elle implique. *Ulysse* exemplifierait de ce fait les contradictions propres à la fiction moderne. Il importe toutefois de remarquer qu'outre le sens que lui confère Rancière, la fiction a également eu tendance à revêtir un autre sens dans le monde anglo-saxon au tournant du XX^e siècle. Comme l'a montré Peter Faulkner, le terme de fiction a en effet servi aux auteur.es associé.es au modernisme anglo-saxon à qualifier leurs œuvres afin de les distinguer et de les opposer au roman, et plus encore au roman de l'époque victorienne. Faisant le constat de la complexité du réel et de l'impossibilité de le restituer en réitérant les usages conventionnels du médium littéraire, ces auteur.es ont ainsi cherché à substituer la forme morcelée et éclatée de la fiction moderne à la forme unifiée du roman¹²⁶. La fiction, en son sens moderne, correspondrait dès lors à une organisation autre du médium littéraire qui vise à rendre compte de l'expérience qui est faite du réel. À défaut de savoir si Joyce a lui-

¹²³ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, *op. cit.*, p. 51.

¹²⁴ T.S. Eliot, « *Ulysses*, Order and Myth » dans *op. cit.*, p. 177.

¹²⁵ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, *op. cit.*, p. 58.

¹²⁶ Peter Faulkner, *Modernism*, Londres, Methuen & Co., coll. « The Critical Idiom », 1977, p. 5-6, 15-16 et 57. C'est ce que semble par ailleurs confirmer Nelly Wolf lorsqu'elle avance que : « [l]es efforts entrepris pour entamer l'autorité du narrateur et instaurer un régime libéral d'accès au texte trouvent une sorte de consécration dans la littérature anglo-saxonne de l'entre-deux-guerres : la systématisation du monologue narrativisé, du monologue autonome et des techniques de focalisation interne fait refluer la part du récit agencé et commenté par un narrateur digne de confiance. Ces modifications constituent l'apport particulier de James Joyce, Virginia Woolf, ou William Faulkner. » (Nelly Wolf, *Le roman de la démocratie*, *op. cit.*, p. 153.)

même ouvertement souscrit à cette distinction de la fiction et du roman, celle-ci nous permet d'identifier la manière dont la spécificité formelle du dispositif esthétique d'*Ulysse* défait, doublement, la cohérence organique de la structure romanesque. Elle le fait à la fois par cette prolifération sur-signifiante dont fait état Aquin et par les variations stylistiques et narratives qui caractérisent chacun de ses dix-huit épisodes. En d'autres termes, la fiction moderne, telle que la conçoit Rancière, se doit d'être lu, dans *Ulysse*, au prisme du pluralisme constitutif de la fiction moderniste.

Le pluralisme de la fiction moderniste est à la fois d'ordre stylistique et d'ordre narratif. Dans le cas d'*Ulysse*, il repose sur l'attribution à chaque épisode d'un style et d'une perspective narrative distincts. Il relève, en ce sens, d'un jeu de focalisation. En abandonnant le principe d'unité narrative, l'énonciation du roman se présente en effet comme le fait d'une pluralité d'instances énonciatives qui se juxtaposent les unes aux autres. Le réel en vient ainsi à ne plus exister qu'à travers des « voix, c'est-à-dire des individualités et des postures qui ne déterminent pas tant des niveaux de langues différents que des visions différentes et incompatibles¹²⁷ » de la ville et de son quotidien. *Ulysse* est donc travaillé par un perspectivisme qui fait varier, par le discours, les regards et, de ce fait, les modes de saisie du réel de l'énonciation. Ce perspectivisme se laisse illustrer par la formule qu'emploie Stephen Dedalus au début du troisième épisode du roman, « Protée ». Alors qu'il se promène sur la grève de Sandycove, celui-ci déclare : « Inéluctable modalité du visible : ça du moins, sinon plus, pensé par mes yeux. Signatures de toutes choses que je suis venu lire ici¹²⁸ ». Si l'ironie de la formule tient au fait que Stephen est myope, peinant de fait à voir le monde qui l'entoure sur la plage, il est notable qu'elle mette paradoxalement en jeu une forme de fatalité (cette « inéluctable modalité du visible ») et la relativité du geste interprétatif de celui venu lire les « signatures de toutes choses » inscrites à même le monde matériel. Ce qui s'y joue, c'est la rencontre entre la nécessaire expression du monde que découvre le regard de Stephen et la contingence du sens dont ce même regard revêt le monde : celui-ci ne peut que parler, mais d'une parole dont la signification ne relève, *a priori*, d'aucune nécessité.

¹²⁷ Jacques Aubert, « Postface » dans James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 1164.

¹²⁸ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 57.

Prise sous cet angle, la formule de Stephen donne à voir le rapport entre parole, discours et représentation dont procède *Ulysse*. Derrière l'apparent paradoxe qu'elle renferme, elle n'est pas sans nous renvoyer à la contradiction que Rancière a identifiée comme le moteur de la littérature et de sa politique. Mais la myopie de Stephen vient compliquer d'un tour cette contradiction et ses implications. Ainsi, plus que littérale, la courte vue de Stephen est également métaphorique : elle se manifeste, dans « Protée », par son incapacité à appréhender le réel autrement qu'à partir de discours et de représentations issus d'une tradition culturelle, celle de l'Europe, qui semble extérieure à la réalité dublinoise et dont le symbolisme la redouble et la recouvre à la fois¹²⁹. Plutôt que de percevoir ce qu'il partage comme conditions d'existence avec les sages-femmes et les coquetiers qui occupent la plage de Sandycove, à savoir la misère, l'indigence et la pauvreté, Stephen se livre à une digression qui reconstruit le réel en faisant intervenir le passé mythique et viking de l'Irlande, l'orientalisme et l'univers fantasmatique des peuples autochtones d'Amérique du Nord¹³⁰. Dublin et ses habitant.es se trouvent ainsi déportés vers « d'autres mondes, asociaux ou antisociaux¹³¹ » à travers lesquels leur condition est resignifiée, associée à un ailleurs temporel ou géographique et à une altérité qui connote la barbarie ou la sauvagerie. Dans l'incapacité de voir le réel tel qu'il est, d'en faire une expérience non-médiatisée, Stephen se trouve donc à le réinterpréter à l'aune des discours et des représentations préalablement disponibles qui circulent au sein de la société irlandaise. Faire parler l'aphasique consiste dès lors à se ressaisir des « mots de la "cohue parlante qui nous précède" dans un effort constant pour dire un réel impossible à cerner¹³² ». Aussi, à la contradiction première de la poétique nouvelle de la littérature qui oppose le principe de la contingence langagière au principe de l'expression nécessaire s'en superpose une seconde, celle que produit la rencontre de cette même nécessité avec la

¹²⁹ Finir tous les restes, comme le reproche Buck Mulligan à Stephen dans le premier épisode (*ibid.*, p. 29), c'est « ce que fait Joyce tout au long de son livre dans une reprise constante de l'héritage de la tradition culturelle *mise en miettes* par les intermittences de la mémoire. Ce chemin, cette méthode, se dessine avec les premières pages du troisième épisode "Protée", et se poursuit au fil des épisodes suivants, où le discours est chaque fois abordée sous un angle inédit. » (Jacques Aubert, « Introduction » dans James Joyce, *Œuvres*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », p. LII – nous soulignons).

¹³⁰ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 69, 72, 62 et 63, respectivement.

¹³¹ Benoît Tadié, « Introduction » dans *op. cit.*, p. 28.

¹³² Marie-Danièle Vors, « Notices » dans James Joyce, *Ulysse* [2004], édition et traduction de Jacques Aubert (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2013, p. 1286.

contingence du perspectivisme de l'énonciation. Si, selon Karen Lawrence, le style se veut, chez Joyce, une interprétation de la réalité¹³³, il importe de souligner que cette interprétation se construit à partir d'un ensemble d'allusions, de clichés, de références, de symboles et de tropes déjà-là. En ce sens, le style définit un certain régime de visibilité qui tend à la fois à pallier et à renforcer la cécité qu'implique le perspectivisme du roman.

Il faut cependant se garder de postuler que le caractère partiel ou aspectuel que revêt le perspectivisme du roman s'efface au-delà des monologues narrativisés et des techniques de focalisation internes qui y sont mis de l'avant, en étant subsumé sous une perspective totalisante qui en comblerait les lacunes. La forme morcelée d'*Ulysse* que lui confère les variations stylistiques et narratives de chacun de ses épisodes empêche en effet qu'un quelconque processus de totalisation y prenne forme. Ainsi, le « caractère aspectuel de toute prise humaine sur le monde et sur soi-même » que traduit le perspectivisme joycien apparaît non pas comme le propre de l'intériorité subjective, mais comme le fait de l'ensemble des « représentations et discours publics¹³⁴ » que supporte l'énonciation. Par là, le perspectivisme dont fait montre *Ulysse* tend à miner de l'intérieur le système de la représentation en se refusant à privilégier un mode de discours sur un autre. Si la fiction moderniste s'affronte à la complexité du réel, elle s'affirme, chez Joyce, par son incapacité à réaliser une synthèse où la représentation serait en pleine adéquation avec la stabilité du corps social.

Il se dégage de cette impossible synthèse que la tension entre l'institution apolitique du social et sa destitution concerne la manière dont le dispositif esthétique d'*Ulysse* provoque la rencontre entre différents régimes de visibilité ; rencontre où le rapport du langage à la réalité relève, en un sens, de la réification. Elle en relève, d'abord, dans la mesure où le recours à des formes de discours usées et à des modes de représentations figés tend à masquer la réalité en l'esthétisant, ce qui n'est pas sans en reconduire une conception apolitique. Le regard que pose Stephen sur la laitière, puis le discours que lui tient Haines dans « Télémaque », premier

¹³³ « *Ulysses* reveals how style is always an interpretation of reality, a choice among many possibilities » (Karen Lawrence, *The Odyssey of Style in Ulysses*, Princeton, Princeton University Press, 2014, p. 208).

¹³⁴ Jean-Marie Schaeffer, « James Joyce et l'homme du commun », *art. cit.*, p. 99.

épisode du roman, est ici exemplaire. Tandis que la laitière verse dans la mesure le lait qu'elle est venue livrer à Stephen, Buck Mulligan et Haines, le premier se prend à penser :

Vieille et secrète, elle était entrée, venue d'un monde du matin, peut-être messagère. Elle chantait la louange de ce lait si bon, le versant. Accroupie près d'une vache patiente au lever du jour dans la prairie luxuriante, sorcière sur son tabouret de champignon vénéneux, ses doigts ridés affairés aux trayons gicleurs. Fleur du troupeau et pauvre vieille, des noms à elle donnés dans les temps anciens. *Viellarde errante, humble forme revêtue par une immortelle* au service de son conquérant et de son joyeux séducteur, leur concubine à tous deux, *messagère du matin secret*¹³⁵.

La laitière est ainsi appréhendée au prisme de deux figures mythiques. La première est celle de Pallas Athéna, « messagère du matin secret », envoyée dans l'*Odyssee* auprès de Télémaque afin de ranimer son désir de s'informer du retour de son père. La seconde est celle de Kathleen Ni Houlian, version féminine du « paysan silencieux dépositaire des vertus et des valeurs essentielles de la race¹³⁶ » mise de l'avant dans la littérature et le théâtre irlandais de la fin du XIX^e siècle. Il s'ensuit que la convocation de ces deux figures inscrit son être dans le double registre d'un symbolisme antique et national¹³⁷. Si c'est précisément de ce double registre dont cherche à s'affranchir Stephen dans « Télémaque », refusant tour à tour d'helléniser l'Irlande, comme le lui propose Mulligan, et de la folkloriser, comme le suggère Haines, c'est pourtant à celui-ci qu'il doit recourir pour dire le réel. De prime abord, cette reprise, plutôt que de faire parler l'aphasique, semble lui imposer le silence en l'enfermant dans un symbolisme figé. Le même procédé est à l'œuvre lorsque Haines s'adresse en irlandais à la laitière :

Et devant la haute voix qui en ce moment lui *impose d'être silencieuse*, le regard indécis et ébahi.

- Comprenez-vous ce qu'il dit ? lui demanda Stephen.
- Est-ce que c'est du français que vous causez monsieur ? dit la vieille femme à Haines¹³⁸.

¹³⁵ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 24. (Nous soulignons.)

¹³⁶ Jacques Aubert, « Introduction générale » dans *op. cit.*, p. XXXII.

¹³⁷ Julian Murphet, « Ineluctable Modality of the Sensible : Poverty and Form in *Ulysses* », *art. cit.*, p. 220.

¹³⁸ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 25. (Nous soulignons.)

Le recours de Haines à l'irlandais non seulement échoue à faire parler la laitière, mais met à nu le rapport colonial sous-jacent à sa connaissance d'une langue morte. De fait, la laitière lui fait remarquer que, ignorante de l'irlandais, elle aimerait pourtant le parler dans la mesure où « *[L]es ceux qui savent disent que c'est une bien belle langue*¹³⁹ ». L'irlandais, devenu à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle « la langue des pauvres, le signe patent de leur pauvreté¹⁴⁰ », sert dès lors à masquer cette même pauvreté. Figure de déception, la laitière se présente ainsi comme le symbole d'une pauvreté qui ne se reconnaît plus à même ses propres signes, dont la langue lui est devenue étrangère. Si Stephen souligne incessamment la vieillesse de la laitière, l'usure de son corps (« Vieilles mamelles rabougries¹⁴¹. »), le langage qui sert à la dire paraît plus archaïque encore. À la manière de ces « noms à elle donnés dans les temps anciens », ce langage est usé et pétrifié ; il est comme mort. Et de fait, si, comme l'affirme Fredric Jameson, la nature essentiellement linguistique d'*Ulysse* fait de Dublin une ville figée, voire paralysée¹⁴², c'est bien parce que tous les modes de discours ont eux-mêmes été pétrifiés, maintenant Dublin dans l'inaction des vestiges « d'une langue autrefois vivante¹⁴³ ». Le langage se présente dès lors à la manière d'un revenant, d'une parole muette : il fait retour, en même temps qu'il est privé de son sens originel, disant autre chose que ce qu'on lui fait dire. Il y a ainsi un effet de redite, où avant même de dire le réel, ou plutôt afin de le dire, il s'agit de montrer le langage dans son inanité, de présenter les différentes formes de discours et modes de représentations du réel travaillés par l'usage et l'usure¹⁴⁴.

¹³⁹ *Idem.* (Nous soulignons.)

¹⁴⁰ D. Kiberd cité par Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, *op. cit.*, p. 429-430.

¹⁴¹ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴² Fredric Jameson, « Modernism and Imperialism » [1988] dans Terry Eagleton, Fredric Jameson et Edward W. Said, *Nationalism, Colonialism and Imperialism*, Minneapolis, Minneapolis University Press, 1990, p. 63.

¹⁴³ Julian Murphet, « Ineluctable Modality of the Sensible : Poverty and Form in *Ulysses* », *art. cit.*, p. 213. (Nous traduisons.)

¹⁴⁴ Ou, pour reprendre les termes en fonction desquels Margot Norris expose la thèse défendue dans son essai *Joyce's Web* : « Specifically I would like to delineate how Joyce uses texts as a *mise en scène* of ideological formation, as a stage on which we can watch discourse executing ideological projects of which it is unaware. Joyce interplays textual discourses and the silences which give them birth as politically implicated structures. » (*Joyce's Web*, *op. cit.*, p. 21.) Autrement dit, « I treat the Joycean text then not as a cultural phenomenon but as a *representation* of a cultural phenomenon, or to shift to my preferred model [...] the *staging* of a cultural phenomenon. » (*Ibid.*, p. 22.)

Cet effet de redite qui caractérise le rapport du langage à la réalité apparaît cependant comme relevant non pas de la seule réification, mais également du décentrement. La reprise des formes de discours et des modes de représentations associés à la tradition culturelle de l'Europe instaure en effet un rapport à cette tradition qui est de l'ordre de la répétition parodique. C'est ce rapport qu'a notamment souligné Aquin dans un court article intitulé « De Vico à James Joyce, assassin d'Ulysse ». Selon Aquin, l'originalité du roman de Joyce tient à son absence d'originalité, soit au fait qu'il se contente de répéter l'*Odyssée* d'Homère, « l'aède aveugle, qui lui-même a répété les récits des exploits d'Ulysse raconté par d'autres aèdes¹⁴⁵ ». Littéralement, *Ulysse* ne constitue qu'une réécriture de l'archétype homérique. Mais cette répétition induit une différence, à savoir qu'elle consacre la mise à mort de la figure d'Ulysse : « la répétition atteint en lui un point culminant. Bloom est la fin des voyages d'Ulysse¹⁴⁶ ! » En d'autres termes, la réécriture de l'archétype homérique en consacre l'abolition ; en faisant apparaître la différence, elle libère des formes du passé. La répétition parodique ressort donc d'un travail d'actualisation, de mise à distance et, ultimement, de rupture¹⁴⁷. En ce sens, en dépit de la part de cécité face au réel qu'implique cette répétition, c'est à travers elle que ce même réel est rendu perceptible. La réification du réel produite par son esthétisation tend ainsi à être mise à mal par la rencontre et l'agencement de différents champs perceptifs, de différents régimes de visibilité que rend possible la démultiplication des modes de parole et des niveaux de significations. Ainsi, la réponse de la laitière à Haines, en la faisant sortir de son silence, dévoile le décalage qu'il y a entre sa situation réelle (le fait qu'elle ne parle qu'anglais) et la tentative de la folkloriser que lui font subir Haines, par son discours, et Stephen, par son regard. Dans une moindre mesure, ce décalage est également produit par la survenue, au milieu de la description que ce dernier fait de la laitière, d'une référence tierce (« Accroupie près d'une vache patiente au lever du jour dans la prairie luxuriante, *sorcière sur son tabouret de champignon vénéneux*, ses doigts ridés affairés aux trayons gicleurs. ») qui vient rompre avec l'image idéalisée véhiculée par le

¹⁴⁵ Hubert Aquin, « De Vico à James Joyce, assassin d'Ulysse » [1973] dans *Mélanges littéraires*, *op. cit.*, p. 328.

¹⁴⁶ *Idem.*

¹⁴⁷ « La répétition joycienne ne s'attacherait donc pas à l'origine, mais la remettrait en jeu dans la différence et arriverait ainsi à rompre avec elle par une pratique foncièrement parodique. » (Jean-François Hamel, « De révolutions en circonvolutions. Répétition du récit et temps de l'histoire dans *Prochain épisode* » dans *Voix et images*, vol. 25, n°3, 2000, p. 558.)

symbolisme de l'antique et du national. À défaut de substituer une image, une représentation, voire un discours à un autre – le second venant dire la vérité que dissimule le premier –, cette superposition produit une différence, un décalage qui rend autrement visible et dicible la réalité sociale ; que ce soit par la rencontre au sein d'un même discours de symboles dont les valeurs axiologiques se contredisent (telle la description de Stephen), ou par l'émergence de contre-discours (telle la réponse de la laitière à Haines). L'idée d'une parole muette prend alors un sens autre. C'est certes, comme l'entend Rancière, cette parole qui dit plus qu'elle-même et se fait porteuse d'une altérité qui l'excède, qui s'empare de toutes ces choses en apparences muettes (les corps, les objets, les sujets) en même temps qu'elle menace de s'enfermer dans un silence a-signifiant. Mais c'est aussi cette reprise d'une parole figée, déjà usée, qui en vient à dire autre chose que ce qu'elle ne signifiait au départ, une parole qui ne retrouve sa vitalité que dans l'écart avec elle-même, qui s'abolit en même temps qu'elle attribue un sens autre à l'énoncé.

La prolifération sursignifiante et le pluralisme stylistique dont fait montre *Ulysse* viennent donc contester l'espace du politique, qui est d'abord l'espace du visible et du dicible, et ce en produisant un effet de décentrement. Ce décentrement permet ainsi de réintroduire, au sein de cet espace, ce qui en occupe les marges, si ce n'est le dehors. Il vise par conséquent à « [f]aire voir les marginalités ignorées, les points de vue "autres" sur la vie collective, qui révèlent l'immensité des malentendus sur lesquels se fonde l'élaboration d'un [espace commun]¹⁴⁸ ». Le perspectivisme joycien ne fait alors peut-être pas autre chose qu'interroger les limites structurelles du regard et du discours tels qu'ils sont déterminés par cet espace. Il permet de rendre visible ce qui ne l'est pas et de confronter les niveaux de significations, soit de visibilité, les uns avec les autres de façon à faire émerger une autre scène, un autre espace du politique. Ce qui se dessine à travers le décentrement c'est en somme une confrontation des regards, des discours et des partages en fonction desquels est rendu perceptible l'espace du politique. Il en va d'une scène agonistique où la conflictualité s'avère inhérente à la contradiction performative de la littérature.

¹⁴⁸ Géraldine Muhlmann, « Sous la question du journalisme, celle de la démocratie » dans *op. cit.*, p. 312.

2.2. « Ithaque » ou l'infini divisibilité du réel

Contrairement à ce qu'avancent ses interprètes modernistes, cette scène agonistique tend ainsi à surgir à travers la mise à mal de la distinction entre le poétique et le prosaïque, « entre les mots du marché et ceux de la tradition littéraire, entre échange et usage » dont procède *Ulysse*. À cet égard, il est significatif qu'un tel effacement prenne la forme, dans « Ithaque », l'avant-dernier épisode du roman, d'un recours au « langage pseudo-scientifique revu par la vulgarisation technique, et raboté par sa mise en forme didactique en questions et réponses¹⁴⁹ ». Qualifiée par Joyce lui-même dans les schémas qu'il fit circuler auprès de son entourage de « catéchisme mathématique¹⁵⁰ », la technique narrative propre à « Ithaque », en se ressaisissant des mots et, surtout, de la logique caractéristique du scientisme de la fin du XIX^e siècle, tend en effet à incarner la contradiction performative de la littérature. Alors que ce scientisme et sa traduction littéraire (le naturalisme) visaient à restituer le réel dans sa positivité, à le décomposer afin de faire voir le réseau de relations qui le constituent, « Ithaque » en pousse la logique à son paroxysme en récusant toute forme de discrimination entre le nécessaire et le superflu et en démultipliant à l'infini l'ordre des relations qu'entretiennent les sujets, les corps et les objets. À la manière des livres que Bloom remet en place dans sa bibliothèque, l'épisode revendique alors même qu'il la conteste « [l]a nécessité de l'ordre, une place pour chaque chose et chaque chose à sa place¹⁵¹ ». En d'autres termes, à travers ce devenir insensé de la sur-signification, l'expérience de Stephen et de Bloom est non plus représentée dans les limites d'une « géométrie personnelle¹⁵² », mais par le biais d'un procès infini de division et d'expansion du réel. Leur réalité immédiate est ainsi soustraite, du moins en partie, à la représentation, celle-ci ployant sous le poids de l'apparent « hors-sens¹⁵³ » généré par la surenchère descriptive de l'énonciation.

¹⁴⁹ Jacques Aubert, « Introduction » dans *op. cit.*, p. LIV.

¹⁵⁰ Cité par Jacques Aubert (« Notices » dans *op. cit.*, p. 1287). Se référer, également, au schéma Linati, présenté par Richard Ellmann dans *Ulysses on the Liffey* (Oxford, Oxford University Press, 1986 [1972], p. 186-190).

¹⁵¹ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 1048.

¹⁵² Karen Lawrence, *The Odyssey of Style in Ulysses*, *op. cit.*, p. 191.

¹⁵³ Jacques Aubert, « Notices » dans *op. cit.*, p. 1289.

Pourtant, tout en se jouant du rapport entre l'ordre et le désordre, le visible et l'invisible, l'énonciation s'enfonce moins dans cet hors-sens, qu'elle ne renverse la perspective personnelle qui a eu préséance dans la majeure partie du roman. Comme l'annonce la fin de l'épisode précédent, « Eumée », alors que Stephen et Bloom s'engagent dans Gardiner Street, se dirigeant vers la résidence du second, et qu'ils ne sont plus saisis que de l'extérieur par le regard d'un conducteur de char¹⁵⁴, l'énonciation sans sujet, impersonnelle, d'« Ithaque » met à distance l'expérience immédiate des deux personnages et fait saillir, à travers sa surenchère descriptive, les articulations signifiantes de la ville. En ce sens, c'est moins Dublin et sa réalité qui se trouvent masquées par le regard qu'y apposent ses habitant.es, que l'échec de la réunion, symbolique, du père et du fils et le drame personnel de Bloom¹⁵⁵. Et c'est par le biais de ce procédé d'évitement que le monde social se trouve réinvesti par l'énonciation. Ainsi, l'eau dont se sert Bloom afin de préparer du thé en vient à faire l'objet d'une description qui embrasse l'ensemble du système hydrique de Dublin et qui fait resurgir les divisions qui traversent l'espace social :

Coula-t-elle?

Oui. Du réservoir de Roundwood dans le comté de Wicklow d'une capacité cubique de 2 400 millions de gallons, percolant dans un aqueduc souterrain de conduites filtrantes à tuyaux simples et doubles construits à un coût initial de £5 le mètre linéaire posé en passant par Dargle, Rahtdown, le Glen des Downs et Callowhill jusqu'au réservoir de 26 acres de Stillorgan, à une distance de 22 miles anglais, sur une pente de 250 pieds jusqu'à la limite de la ville à Eustache bridge, upper Lesson street, bien que, du fait d'une sécheresse estivale prolongée et d'une consommation journalière de 12 ½ millions de gallons, le niveau d'eau fut passé sous le radier du trop-plein, raison pour laquelle le géomètre municipal et ingénieur hydraulique, M. Spencer Harty, C.E., sur instruction du comité hydraulicien *avait interdit l'utilisation de l'eau municipale pour tout ce qui n'était pas la consommation* (envisageant la possibilité d'avoir recours à l'eau non potable du Grand canal et du canal Royal comme en 1893) tout particulièrement parce que *les administrateurs de Dublin Sud, nonobstant leur ration de 15 gallons par jour et par indigent approvisionnée par un compteur de 6 pouces, avaient été reconnus coupables d'avoir gâchés 20 000 gallons par nuit* selon ce qu'on lisait sur leur compteur et l'allégation de l'expert juridique de la municipalité, M. Ignatius Rice,

¹⁵⁴ « Le conducteur ne prononça pas une parole, bonne, mauvaise ou indifférente, mais se contenta de suivre des yeux les deux silhouettes, *de son petit char à bancs*, toutes deux noires – l'une corpulente, l'autre maigre – se dirigeant vers le pont de chemins de fer, *pour faire publier leurs bans*. » (James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 986.)

¹⁵⁵ « Empirical reality is not totally obscured – what actually happens in the chapter can be determined. As Budgen maintains, it is the emotional drama of the characters that is obscured by the writing. » (Karen Lawrence, *The Odyssey of Style in Ulysses*, *op. cit.*, p. 184.)

avoué, agissant de la sorte *au détriment d'une autre partie du public, les contribuables subvenant à leurs propres besoins, solvables, fiables*¹⁵⁶.

Réinvestie depuis son dehors, Dublin paraît structuré non plus par les déplacements et les relations qu'entretiennent ses habitant.es, mais par sa réalité hydrique et le mouvement de distribution de ses ressources aquifères. À elle seule, cette description montre la manière dont la ville dépend de ces ressources et de leur gestion pour le maintien de sa cohésion, mais elle révèle également que cette cohésion repose sur une division fondamentale entre les citoyen.nes. Ainsi, en dépit de l'« universalité » et de l'« égalité démocratique¹⁵⁷ » que lui prête Bloom, l'eau devient prétexte à l'introduction d'une opposition entre deux parties du public qui court à travers le roman, soit les indigents que prennent en charge les « administrateurs de Dublin Sud » et les « contribuables subvenant à leurs propres besoins, solvables, fiables ». Cette opposition donne ainsi à voir une association de l'eau et de son usage à la dépense, celle matérielle de la ressource, certes, mais aussi celle économique que représente l'entretien du système d'aqueduc par le trésor public, lui-même financé par les contribuables. Ce à quoi s'ajoute leur association à une forme d'hygiénisme dont les membres de la petite bourgeoisie catholique dublinoise, à commencer par Bloom et Mulligan, se font les défenseurs tout au long du roman. C'est de cette manière que, dans « Télémaque », Mulligan, étudiant en médecine, peste contre l'insalubrité de Dublin et de l'Irlande : « Si seulement on pouvait se nourrir sainement comme ça [...], le pays ne serait pas plein de dents pourries et de tripes pourries. À vivre dans un marécage, à manger de la cochonnerie, et les rues pavées de poussière, de crottins de cheval et de crachats de tuberculeux¹⁵⁸. » C'est ce même hygiénisme que ne cesse de réintroduire Bloom dans le cours du récit, et plus particulièrement dans « Ithaque ». Ainsi, lorsqu'il se lave les mains après avoir ouvert le feu sous la théière :

Qu'est-ce qui empêcha Bloom de donner à Stephen des conseils d'hygiène et de prophylaxie, auxquels il aurait fallu ajouter des suggestions concernant une humidification préalable de la tête et la contraction des muscles avec éclaboussures rapides sur le visage, le cou et la région thoracique et épigastrique dans les cas de bains de mer ou de rivière¹⁵⁹ [...]?

¹⁵⁶ James Joyce, *Ulysse, op. cit.*, p. 995. (Nous soulignons.)

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 996.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 24-25.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 998. Se référer également à *ibid.*, p. 940-942, par exemple.

Au-delà de l'excentricité qu'y associe Mulligan, l'hydrophobie qu'exprime Stephen au moment de décliner l'offre que lui fait Bloom de se laver les mains¹⁶⁰ semble reconduire l'opposition entre ces deux parties du public que sont les indigents et les contribuables. À Bloom, publicitaire doté d'un logis et soucieux d'hygiène, s'oppose Stephen, intellectuel sans logis, « barde impur [qui] tient absolument à prendre un bain une fois par mois¹⁶¹ », mais sans plus. Par le biais de cette opposition, qui redouble la description du système hydrique de Dublin, se met donc en place l'articulation de deux discours, celui de la productivité et de la respectabilité, d'une part, et celui de l'hygiénisme, d'autre part, qui constituent le socle du système symbolique à travers lequel se vit et se représente la petite bourgeoisie catholique dublinoise, dans le roman¹⁶². Cette articulation des discours n'est pas sans impliquer qu'ils en viennent à se confondre, de sorte que le fantasme hygiéniste de la modernité paraît être à la fois de l'ordre de la salubrité individuelle et de l'ordre d'un impératif social¹⁶³. S'il s'agit de se laver les mains pour Bloom, il s'agit plus encore, pour Mulligan, de nettoyer, symboliquement, l'Irlande de ce qui la maintient dans cet état malade, de ce qui en fait un « pays plein de dents pourries et de tripes pourries ». Le sens de la proposition que fait ce dernier à Stephen dans « Télémaque » prend alors un sens autre : helléniser l'Irlande implique d'y introduire cette « obsession cloacale » qui définit les civilisations « impériale[s], impérieuse[s], impérative[s]¹⁶⁴ ». Se dessine ainsi une circulation de sens entre le corps individuel et le corps social où laver le corps implique de le préserver non seulement de la « poussière, de[s] crottins de cheval et de[s] crachats de tuberculeux », mais plus encore de la masse anonyme des indigents.

¹⁶⁰ « Qu'elle raison Stephen invoqua-t-il pour décliner l'offre de Bloom ? // Qu'il était hydrophobe[.] » *Ibid.*, p. 998.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶² Ce qui n'est pas sans faire écho aux remarques de Karen Lawrence qui portent, il est vrai, sur le seul épisode d'« Eumée » : « The dominant cultural “voice” of “Eumaeus” mimes the hegemony of middle-class ideology and bourgeois common sense. The discourse of bourgeois productivity underwrites much of the narrative[.] » (Karen Lawrence, « “Beggaring Description” : Politics and Style in Joyce's “Eumaeus” » dans *Modern Fiction Studies*, vol. 38, n°2, 1992, p. 356.)

¹⁶³ « [The] classical bourgeois body constructed its group identity by excluding the lower classes and separating itself as well from dirt and waste. » (*Ibid.*, p. 369.)

¹⁶⁴ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 192.

Il va sans dire que ce rapport hygiéniste à la plèbe misérable qui peuple les rues de Dublin n'est jamais énoncé de manière littérale par Bloom lui-même. L'homologie entre ces deux corps n'apparaît pas comme l'un des éléments structurants de son propre discours. Cependant, il est significatif que la hantise d'être happé par le procès de paupérisation que subit la société irlandaise, de voir l'affaissement de la petite bourgeoisie dans l'abysse de l'indigence, grève les dernières pensées de Bloom dans « Ithaque ». Une fois Stephen parti, et alors qu'il se dévêt, s'appêtant à se coucher, Bloom se surprend à penser à l'ultime ambition en laquelle « toutes les ambitions concurrentes et consécutives avaien[t] fusionnées¹⁶⁵ ». Suivant la logique de l'épisode, il s'ensuit une description détaillée de la demeure que Bloom souhaiterait acquérir et du mode de vie qu'il lui associe, description qui n'est pas sans traduire un fantasme d'ascension sociale permettant à Bloom de compter au nombre des « grandes familles du comté et [de] l'aristocratie terrienne¹⁶⁶ » et de tenir à distance les maraudeurs en tout genre¹⁶⁷, si ce n'est Dublin en tant que tel¹⁶⁸. En ce sens, le fantasme de Bloom constitue un autre exemple de fuite vers l'un de ces mondes « asociaux ou anti-sociaux¹⁶⁹ », à savoir vers l'univers aseptisé de la banlieue dublinoise, qui lui promet de figurer « dans l'agenda de la cour et des mondains¹⁷⁰ » et de s'embarquer vers l'Angleterre. Ce qui s'y joue c'est donc le rapport entre une abondance qui appartient à un ailleurs, celui de la haute société anglo-irlandaise, et une privation propre à Dublin¹⁷¹. C'est d'ailleurs l'acquisition d'une fortune des suites de « l'utilisation de papier de rebut, de peaux de rongeurs d'égoûts, d'excréments humains possédant des propriétés chimiques¹⁷² » à des fins

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 1052.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 1057.

¹⁶⁷ « En supplément, [...] un verger, un potager et une forcerie de raisin, protection contre les maraudeurs par une clôture murale surmontée de tessons, un hangar de jardin avec cadenas pour divers ustensiles inventoriés. » (*Ibid.*, p. 1054-1055.)

¹⁶⁸ « [...] située sur un lieu donné éloigné de moins d'1 mile anglais de la périphérie de la métropole [...]. » (*Ibid.*, p. 1053.)

¹⁶⁹ Benoît Tadié, « Introduction » dans *op. cit.*, p. 28.

¹⁷⁰ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 1057.

¹⁷¹ « On the one hand, then, there is a fullness or plenty that belongs elsewhere, with the English and Anglo-Irish. On the other hand, there is a deprivation only poorly masked by rhetoric, whether the latter is belligerent or progressive. » (Andrew Gibson, *Joyce's Revenge*, *op. cit.*, p. 240-241.)

¹⁷² James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 1061.

industrielles que Bloom présente comme la condition de possibilité de cette ascension sociale. Il s'agit littéralement pour lui de s'élever sur le lisier des Dublinois.es afin de se dissocier de ce qui constitue la « lie » de la société irlandaise.

À cet égard, il est notable que cette description qui participe du procédé d'évitement sur lequel repose l'épisode se double d'un renversement de l'archétype homérique. Il importe en effet de rappeler que l'équivalent homérique d'« Ithaque » correspond au moment où Ulysse recouvre son bien en tant que souverain, une fois les prétendants vaincus, et renoue avec Pénélope. C'est que les derniers chants de l'*Odyssée* consacrent le retour d'Ulysse et l'arrivée à terme de son périple. Or, dans le cas d'« Ithaque », le seul recouvrement que connaît Bloom est de l'ordre de cette ultime ambition, pourtant minée de l'intérieur par les incohérences logiques qui la caractérisent¹⁷³ et située dans un ailleurs qui dévoile autant qu'elle la cache la pauvreté de l'ici. Dès lors, la hantise du déclassement apparaît plus concrète que jamais :

Réduisez Bloom par multiplication composée de revers de fortune, dont ces secours [une police d'assurance, un livret de banque et la possession d'actions] le protégeaient, et par élimination de toutes les valeurs positives jusqu'à une quantité irrationnelle négative négligeable.

Successivement, en ordre ilotique décroissant : Pauvreté : celle du vendeur ambulancier avec ses bijoux en toc, de l'agent de recouvrement de créances mauvaises et douteuses, du collecteur suppléant d'impôts et de la taxe des pauvres. Mendicité : celle du failli frauduleux avec un actif dérisoire qui paye ¼ de penny par £, de l'homme sandwich, du distributeur de prospectus, du rôdeur nocturne, du sycopante insinuant, du marin estropié, du jeune aveugle, du recors hors-d'âge, du gâtesauce, du lèche-patte, du rabat-joie, du cafard, de la risée publique excentrique assise sur un banc dans un jardin public sous un parapluie de récupération percé. Indigence : celle du pensionnaire d'Old Man's House (Royal Hospital), Kilmainham, du pensionnaire du Simpson's Hospital pour hommes sans ressources mais respectables invalides du fait de la goutte ou de la perte de la vue. Nadir de la misère : le vieil indigent dément, impotent et moribond confié à l'assistance publique et privé-de-droits-civiques¹⁷⁴.

À travers cet « ordre ilotique décroissant », où la pauvreté, la mendicité, l'indigence et le nadir de la misère sont autant d'étapes de la déchéance sociale, ce sont les figures de certains Dublinois, à commencer par celles du « marin estropié » et du « jeune aveugle », qu'a

¹⁷³ À titre d'exemple, la maison de Bloom est construite « sur des pâturages interjacentes non construits et inconstructibles » (*ibid.*, p. 1053).

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 1071.

été amené à croiser et côtoyer Bloom au cours de sa journée qui sont convoquées. Aussi, là où le fantasme d'ascension social n'existe qu'à travers une distance spatiale et un ensemble d'incohérences logiques, cette déchéance apparaît à travers un jeu de renvois et de correspondances qui invitent à réinterpréter la géographie de l'espace social qu'a parcouru Bloom dans les épisodes précédents. Elle se reconnaît à un ensemble d'indices qui habitent son quotidien et dont le point culminant est la dépossession. Il n'est dès lors pas anodin que les seuls moyens dont dispose Bloom afin d'échapper à cette déchéance soient « un décès (changement d'état) [ou] un départ (changement de lieu)¹⁷⁵ ». La mort ou l'exil, en somme.

Ce qu'il s'agit de voir, c'est que le dispositif esthétique d'*Ulysse* opère, dans « Ithaque », un double mouvement qui en insistant sur le microscopique, à la manière de ces « corps, chacun, en continuité, son propre univers de corps constituants divisibles dont chacun est à son tour divisible en divisions de corps constituants redivisibles [...] chaque fois plus petits sans division effective jusqu'à ce que [...] rien nulle part ne fut jamais atteint¹⁷⁶ », en vient à adopter un point de vue macroscopique sur la réalité sociale. Aussi, l'esthétisation du réel – qui peut, dans ce cas, tout aussi bien être considéré comme un processus *anti*-esthétique –, sa réification par le langage et la logique scientifiques, si elle produit bien une défection par rapport à la scène de l'action, n'en est pas moins ce qui rend visible une « société hétérogène aux classes arbitraires, continuellement réorganisée en termes de plus ou moins grande inégalité sociale¹⁷⁷ », celle-là même dont cherchent à se défaire les personnages. En d'autres termes la mise à mal du principe d'économie propre au discours scientifique, voire au discours littéraire¹⁷⁸, donne lieu à un renversement de perspective où la réalité qu'évitent les personnages ressurgit dans l'économie du discours, alors même que leur expérience immédiate y est mise en suspens.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 1072.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 1034.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 1058.

¹⁷⁸ Ainsi, selon Hugh Kenner, *Ulysse* serait un exemple de cette idée selon laquelle « *the reader should not be told what no one present would think worth an act of attention* » (cité par Julian Murphet, « Ineluctable Modality of the Sensible : Poverty and Form in *Ulysses* », *art. cit.*, p. 222). Se référer également à Karen Lawrence, *The Odyssey of Style in Ulysses*, *op. cit.*, p. 188.

2.3. Le désordre de « Pénélope »

et puis toujours dépendre d'eux pour l'argent au restaurant pour la bouchée que tu te fourres dans le bec il faut encore leur dire merci pour une méchante tasse de thé comme si c'était une grande faveur à en être reconnaissante en tout cas la façon dont le monde est coupé en deux¹⁷⁹

Ultime épisode du roman, « Pénélope » manifeste autrement cette tension entre l'institution apolitique du social et sa destitution. Après « Ithaque », l'énonciation se fait à nouveau « personnelle », ouvrant à un monologue qui fait entendre la voix jusqu'alors tue de Molly Bloom, l'épouse de Leopold. À mesure qu'elle revient sur les événements de la journée écoulée, Molly leur confère un sens autre en leur superposant des lieux, des temps et des figures qui les excèdent. Elle est amenée à interroger en les déplaçant les limites structurelles du regard et du discours telles qu'elles ont été préalablement définies. L'énonciation se place ainsi sous le signe de l'équivoque : à travers cette superposition, elle en vient à concilier et à confronter des énoncés et des situations divergents, voire contradictoires. Elle apparaît dès lors comme traversée et travaillée par une foule d'énoncés qui prennent le contre-pied les uns des autres, qui modifient la teneur de son discours et qui l'innervent de parole ne lui appartenant pas en propre. C'est de cette manière qu'après avoir dénigrée une première fois l'amante potentielle de Bloom comme « une qui pense qu'avec lui elle est tombée sur une bonne poire [...] pour lui soutirer tout l'argent qu'elle peut¹⁸⁰ », Molly, pensant à son propre amant du moment, Boylan, affirme : « O laissons les dire et qu'ils aillent se faire voir moi je m'en fous pas mal il a beaucoup d'argent et il est pas homme à se marier alors il faut bien que quelqu'un le lui soutire¹⁸¹ ». De même, se remémorant le renvoi de leur plus récente domestique, elle soutient qu'« on ferait mieux de se passer d'elles je fais les chambres plus vite moi même y aurait pas cette foutue cuisine et puis les ordures¹⁸² », pour ensuite déclarer, à propos de Bloom, « c'est sa faute à lui de nous esclavagiser toutes les deux [Molly et sa fille, Milly] au lieu d'employer une femme depuis

¹⁷⁹ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 1107.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 1091.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 1106.

¹⁸² *Ibid.*, p. 1092.

longtemps est-ce que j'aurai un jour une vraie domestique à nouveau¹⁸³ ». L'énonciation s'avère prise dans un processus permanent d'auto-réfutation et de correction, comme si elle était saisie d'une puissance de négation.

Si elle tient d'abord d'une négation de l'énonciation elle-même, cette puissance se présente également comme la négation de la spécificité de la journée écoulée, des modes de perception à partir desquels elle a précédemment été appréhendée et de la politique et de ses discours. En un sens, la puissance de négation que renferme le monologue de Molly correspond au décentrement propre au dispositif esthétique d'*Ulysse*. Pour le dire avec Jacques Aubert, par là, « il ne s'agit plus de changer "l'image dans le tapis" [...], mais de pratiquer un autre type de tissage, qui en modifie l'épaisseur dans la mesure où il envisage les deux surfaces où l'envers [...] n'est pas moins donné à lire, pas moins lisible, que l'avant¹⁸⁴ ». À rebours de l'espace essentiellement masculin de la ville qu'ont parcouru Stephen et Bloom au cours de leurs pérégrinations, de cet espace doublement extérieur (à la fois espace du dehors et espace public), le discours de Molly prend donc place au sein d'un espace intérieur, celui de l'intimité d'une femme et du monde domestique. L'énonciation est alors à même de s'emparer d'objets, de sujets et de situations qui étaient demeurés aux marges du quotidien des Dublinois.es. Cependant, s'agissant d'intimité, ce décentrement se veut également celui du temps de l'énonciation, ou plutôt celui que rend possible la temporalité dans laquelle elle s'inscrit. En effet, si le discours de Molly se dit depuis le lieu de l'intime, il apparaît avant tout comme un discours d'introspection rétrospective, tourné vers sa jeunesse passée à Gibraltar, place forte et symbole emblématique de l'impérialisme britannique au tournant du XX^e siècle. En d'autres termes, l'énonciation fait subir un double déplacement au lieu et au temps d'*Ulysse* : un déplacement dans l'espace et le temps de la vie sociale, certes, mais aussi un déplacement dans l'espace et le temps de la vie intime de Molly, derrière laquelle s'esquissent les contours de l'histoire coloniale et impériale de l'Angleterre.

Ce double déplacement s'expose notamment dans les dernières pages de l'épisode, alors que le souvenir de la demande en mariage que lui fit Bloom sur la colline de Howth, à

¹⁸³ *Ibid.*, p. 1134-1135.

¹⁸⁴ Jacques Aubert, « Introduction » dans *op. cit.*, p. XLI.

Dublin, se confond avec celui de son premier baiser, échanger avec John Mulvey, militaire britannique alors stationné sur le Rocher de Gibraltar :

je savais que je pourrais en faire tout ce que je voudrais alors je lui ai donné tout le plaisir que j'ai pu jusqu'à ce que je l'amène à me demander de dire oui et au début je voulais pas répondre je faisais que regarder la mer le ciel je pensais à tant de choses qu'il ignorait à Mulvey [...] et Gibraltar quand j'étais jeune une Fleur de la montagne oui quand j'ai mis la rose dans mes cheveux comme le faisaient les Andalouses ou devrais-je en mettre une rouge oui et comment il m'a embrassé sous le mur des Maures et j'ai pensé bon autant lui qu'un autre et puis j'ai demandé avec mes yeux qu'il me demande encore oui et puis il m'a demandé si je voulais oui de dire oui ma fleur de la montagne et d'abord je l'ai entouré de mes bras oui et je l'ai attiré tout contre moi comme ça il pouvait sentir tout mes seins son odeur oui et son cœur battait comme un fou et oui j'ai dit oui je veux Oui¹⁸⁵.

À travers cette ultime indistinction entre le premier amant et le mari, où se nouent et se rencontrent des désirs distincts, s'esquisse non seulement le régime de contradictions sous le signe duquel se place l'énonciation de l'épisode, mais également la manière dont se dévoile, par le biais de ces contradictions et de l'apparente incohérence qui s'en dégage¹⁸⁶, un ensemble d'observations et de commentaires sur la situation des femmes qui redéfinit l'espace du politique¹⁸⁷. Ainsi, le « Oui » final qui clôt le roman, et qui revient avec d'autant plus d'insistance dans les dernières pages à mesure que cette fin approche, apparaît comme le point de jonction et de confusion entre les deux souvenirs, si ce n'est entre les deux désirs de Molly. Il s'agit de la confusion entre, d'une part, un désir marital qui implique un changement de statut social et qui s'avère déterminé (« je savais que je pourrais en faire tout ce que je voudrais ») et, d'autre part, un désir passionnel, plus ou moins indifférencié (« et j'ai pensé bon autant lui qu'un autre »). Le sens de ce « Oui » final se veut alors équivoque, comme l'a montré Andrew Gibson : emblématique de ce que l'épisode consacre la « *fin de toute résistance* », la résignation, il peut à la fois signifier une subversion, un renversement,

¹⁸⁵ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 1156-1157.

¹⁸⁶ Cette incohérence a d'ailleurs eu tendance à être interprétée, d'abord, comme un indice de la bêtise du personnage de Molly Bloom, alors renvoyée à la figure d'Emma Bovary, par une part non-négligeable de la critique (et ce, encore aujourd'hui). Se référer au chapitre de l'essai de Bonnie K. Scott dédié à Molly pour un survol et une critique de ces interprétations (« Molly » dans *Joyce and Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 156-161).

¹⁸⁷ « Throughout her monologue there runs a questioning refrain which asks who made life the way it is for women? Her attitude is that of someone who feels greatly imposed upon, who questions the authority of the framers of her circumstances, and even her body. » (*Ibid.*, p. 165.)

voire une transformation du pouvoir qu'un abandon et une réconciliation avec ses effets¹⁸⁸. Mais si, pour Gibson, ce pouvoir est à entendre d'abord comme le pouvoir impérial de l'Angleterre, il peut tout aussi bien, sinon davantage, être compris comme étant celui que les hommes exercent sur les femmes par le biais d'un ensemble d'institutions, à commencer par celle du mariage. L'équivoque de ce « Oui » est alors d'autant plus grande considérant ce qu'en dit Molly plus tôt dans son monologue : « *répondre affirmativement* à une demande en mariage bon dieu *il y a rien d'autre à faire* pour eux tout est facile mais pour une femme dès que t'es vieille t'es bonne à être jetée direct à la poubelle¹⁸⁹ ». Dire « oui » à Bloom revient, pour Molly, à la fois à céder au mariage, vu l'absence de choix, et à subvertir, pour partie, cette institution en jetant son dévolu sur un homme dont elle pourra « faire tout ce qu'[elle] voudr[a] », alors même qu'elle « pens[e] à tant de choses qu'il ignor[e] ». Dire « oui », c'est donc d'emblée inscrire cette affirmation dans un écart avec elle-même qui en problématise le sens en se jouant de l'ambiguïté de sa signification (l'acquiescement à la demande en mariage de Bloom, et l'affirmation de son désir pour Mulvey).

Loin de signifier un refus du conflit offrant un quelconque répit par rapport aux épreuves et aux frustrations des épisodes précédents, l'ultime affirmation du roman tend plutôt à faire coexister des tendances conflictuelles tant en ce qui concerne la perception de l'impérialisme britannique¹⁹⁰ que la vie intime de Molly. En ce sens, la défection à l'endroit du politique qui se dégage du désir qu'elle éprouve pour des militaires britanniques et qui grève l'ensemble du monologue n'est pas sans ouvrir la voie à une autre lecture des effets de la domination et de l'exploitation, soit en fonction de « la façon dont le monde est coupé en deux¹⁹¹ ». En d'autres termes, ce « oui » final présente un rapport trouble au politique en articulant l'un à l'autre une négation apolitique du politique et un apolitisme qui s'avère, pourtant, politique. Il est à cet égard notable que, si le mariage constitue l'institution à l'aune de laquelle Molly

¹⁸⁸ Andrew Gibson, *Joyce's Revenge, op. cit.*, p. 269-270.

¹⁸⁹ James Joyce, *Ulysse, op. cit.*, p. 1120. (Nous soulignons.)

¹⁹⁰ « But if Joyce “meant Molly”, then what is the point to the contradiction [...] ? Not, I would suggest, the critical exposure of conflicting drives that have been “smoothed over” by ideology, but an effort to promote their coexistence. » ; « Thus at the end of *Ulysses*, like a conscientious Derridean, Joyce both sustains and relinquishes the term of a ferocious polar opposition [between nationalism and imperialism]. » (Andrew Gibson, *Joyce's Revenge, op. cit.*, p. 269 et 271.)

¹⁹¹ James Joyce, *Ulysse, op. cit.*, p. 1107.

appréhende son expérience et celle des femmes qui l'entourent, et si cette expérience apparaît, avant tout, comme étant surdéterminée par la question de la corporéité, cette négation du politique s'effectue depuis et à travers le rapport qu'elle entretient à cette institution. Ainsi, à l'inverse de son ancienne voisine, la veuve Riordan, qui « faisait tout un plat sur la politique les tremblements de terre la fin du monde », Molly est celle qui veut « prend[re] un peu de bon temps d'abord¹⁹² ». La politique, celle des hommes, relève donc à ses yeux d'une négation du plaisir¹⁹³, qu'elle associe à la fois à la jeunesse et au fait d'être, encore, l'objet du regard des hommes (contrairement à Mme Riordan que Molly imagine « pieuse parce qu'aucun homme aurait voulu la regarder à deux fois *j'espère bien que je serai jamais comme elle*¹⁹⁴ »). C'est, en un sens, la vie elle-même qu'en vient à nier la politique, du fait de la violence qu'elle comprend dans un contexte colonial :

il [Bloom] fréquentait quelques-uns de ces Sinner Fein qu'ils s'appellent eux-mêmes ou quelque chose comme ça à leur raconter ses conneries habituelles il dit que ce petit homme sans cou qu'il m'a montré il est très intelligent l'homme de l'avenir Griffith eh bien il en a pas l'air c'est tout ce que je peux dire pourtant ça doit bien être lui il s'avait qu'il y avait un boycott je déteste qu'on parle de leur politique depuis la guerre de Pretoria et Ladysmith et Blœmfontein où Gardner Lieutenant Stanley G 8^e bataillon 2^e régiment du Lancashire est mort de la dysenterie¹⁹⁵

Loin d'adhérer au discours des nationalistes du Sinn Féin (dont le nom est ici moqué, Molly se jouant de l'homonymie entre le « Sinn » gaélique, signifiant « nous », et le « Sin » anglais, signifiant « péché »), Molly fait figure de renégate. Elle se montre moins préoccupée par le fait de prendre parti en faveur des Boers pour des motifs nationalistes dans le cadre de la Seconde guerre des Boers, que par le fait de rejeter la politique, la « leur », celle du « vieux tonton Paul et [d]es autres vieux Krugers » qui amène à « tuer tous les beaux hommes¹⁹⁶ », à

¹⁹² L'extrait gagne à être cité en une seule fois : « elle faisait tout un plat sur la politique les tremblements de terre la fin du monde prenons un peu de bon temps d'abord » (*ibid.*, p. 1089).

¹⁹³ Critiquant le désir que nourrissait Bloom de la voir chanter des chansons sur les Huguenots et les persécutions subies par les Irlandais et les Catholiques, afin de s'intégrer à la petite bourgeoisie catholique de Dublin, Molly affirme ainsi : « des explications des palabres verbeux sur la religion les persécutions incapables de te laisser prendre plaisir à quelque chose naturellement » (*ibid.*, p. 1139).

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 1089. (Nous soulignons.)

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 1105.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 1106.

commencer par son amant de l'époque, le lieutenant Gardner, autre figure de militaire britannique. Par son désir, Molly se trouve donc à dénier l'intérêt d'une découpe du monde effectuée en fonction des lignes de fractures et des partages que produisent les politiques impériales et à travers lesquels se vivent les nationalistes irlandais. Elle les renvoie plutôt à une opposition fondamentale entre la puissance mortifère de la politique et la vitalité du désir, celle du corps et de la jeunesse.

À cet égard, si elle a souvent été présentée comme une figure paradoxale de vierge et de putain du fait de la prégnance du désir et de la sexualité dans son discours¹⁹⁷, il nous semble plus juste d'envisager Molly et son rapport au corps non pas dans leur seule dimension sexuelle, mais également, si ce n'est davantage dans leur dimension sexuée. C'est que si Molly se montre effectivement soucieuse de vivre son désir (elle n'hésite pas à rappeler sa déception lorsque, après l'avoir embrassé la veille de son départ, Gardner s'est montré incapable de bander alors même qu'elle était « excitée comme jamais¹⁹⁸ »), elle apparaît avant tout comme une femme redoutant la vieillesse et ses effets. En ce sens, l'opposition première entre la politique et le désir est redoublée par une seconde opposition qui court à travers l'épisode et qui renvoie à cette « façon dont le monde est coupé en deux » par la fracture entre les hommes et les femmes. Au fait du monde qui sépare les sexes (« oui parce qu'une femme eh bien quoi qu'elle fasse elle connaît la limite¹⁹⁹ »; « est-ce qu'on pourra un jour être à la hauteur des hommes²⁰⁰ »), Molly ne cesse de réinscrire son rapport aux hommes dans la peur de voir son propre corps vieillir. Ainsi, la vieillesse implique non seulement le fait de ne plus pouvoir vivre son désir, à l'exemple de Mme Riordan, mais aussi une invisibilité qui provoque la perte d'un certain statut social :

ça rime à quoi pour une femme qui taille dans un vieux chapeau pour en rafistoler un autre les hommes te regardent même pas et les femmes essayent de te marcher sur les pieds parce qu'elles savent que t'as pas d'homme et puis avec toutes les choses qui te sont plus chères de jour en jour et les 4 ans qui me restent pour avoir 35 ans²⁰¹

¹⁹⁷ Marie-Danièle Vors, « Notices » dans *op. cit.*, p. 1291, notamment.

¹⁹⁸ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 1106.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 1150.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 1107.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 1109.

Dans la mesure où la valeur sociale des femmes est intimement liée à celle que leur accordent les hommes et où leur accès à la richesse exige la médiation de ces derniers (« et puis toujours dépendre d'eux pour l'argent²⁰² »), le vieillissement en vient à constituer la forme spécifique du déclassement des femmes et de leur éventuel englobement dans le monde de la pauvreté. Le mariage constitue en ce sens une forme de captation de la puissance du désir qui le met en sursis et, de ce fait, en épuise la vitalité. Au-delà de cet âge médian des trente-cinq ans, qui n'est pas sans évoquer les premiers vers de *L'Enfer* de Dante, s'entamerait alors le déclin non seulement physiologique, mais également social des femmes (« dès que t'es vieille t'es bonne à être jetée direct à la poubelle ») qui les condamnerait à devoir redouter l'état de déchéance et d'indigence qui se reflète dans la vie de celles, veuves ou plus âgées, entourant Molly. En induisant un désordre dans les temps où s'entremêlent le passé et le présent, l'ultime indistinction entre le mari et le premier amant qui se joue dans les dernières pages de l'épisode peut dès lors être compris comme renvoyant à une autre forme de projection vers des mondes autres, asociaux ou antisociaux. Mais si la volonté de fuir constitue le « signe [d']appartenance à Dublin²⁰³ », il est notable que, dans le cas de Molly, cette fuite est non plus dirigée vers un ailleurs géographique ou social comme ce pouvait être le cas de Bloom, mais d'abord vers un ailleurs temporel. En l'occurrence, il s'agit du monde antérieur au mariage, celui de l'enfance et plus encore de l'adolescence, où le désir n'est pas soumis au même titre à la règle sociale et aux institutions qui en régissent le sens et la portée, ce temps où il est encore possible d'« embrasser un homme sans aller jusqu'à l'épouser²⁰⁴ ». Il semble, en somme, qu'en permettant d'envisager dans une perspective synchronique cette contradiction des lieux, des temps et des figures, « Pénélope » manifeste le fait que la fuite reconduit et consacre la « paralysie générale » de la ville et de son monde, autant qu'elle la destitue et rend ainsi, l'une et l'autre, à leur inextinguible mouvement. Elle opère par le fait même une trouée dans l'ordre du temps.

²⁰² *Ibid.*, p. 1107.

²⁰³ Benoît Tadié, « Introduction » dans *op. cit.*, p. 29.

²⁰⁴ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 1093.

2.4. Conclusion

Nous ressaisissant des propositions de Rancière et de la manière dont celles-ci définissent les rapports entre politique et littérature, ce chapitre nous aura donné l'occasion de montrer que le malentendu d'*Ulysse* repose, d'abord, sur la tension entre une force centrifuge, qui consacre l'éclatement de la ville et de son ordre social en faisant voir les divisions, les marges et le dehors de cet espace, et une force centripète, qui reconduit la cohésion de cet ordre en mettant de l'avant une représentation apolitique de ce même espace. À travers ce dispositif contradictoire que rejouent chaque épisode du roman, *Ulysse* se trouve ainsi à « faire parler l'aphasique » de façon à rendre tangible, signifiante et donc visible la domination qui grève la société irlandaise.

Le rapport entre le symbolisme et le réalisme du roman a fréquemment été compris comme relevant de la seule superposition, voire de la seule opposition entre deux systèmes de significations – l'archétype homérique de l'*Odyssée* et le quotidien des Dublinois.es – divergents et, *a priori*, incommensurables. Or, en réinscrivant *Ulysse* au sein d'une problématique du malentendu, il semble que ce rapport peut également être compris comme relevant de l'interaction par le biais de laquelle le dispositif contradictoire du roman trouve à se déployer²⁰⁵. En d'autres termes, la question du malentendu nous permet de décaler légèrement le regard qui est porté sur ce rapport et d'interpréter autrement le sens du roman. Ainsi, l'inadéquation du langage et de la réalité rejoint l'inadéquation existant entre la ville et ses habitant.es. Le nœud constitué par les différentes formes de discours et modes de représentations du réel donne alors à voir que le récit dissèque et déplie les forces sociales, non sans présenter une véritable cartographie de l'espace social. Il en ressort que le récit d'*Ulysse* peut être lu comme celui du déclassement et de la pauvreté que redoutent et encourent ses personnages, un récit qui élabore et présente de manière contradictoire une

²⁰⁵ À cet égard, Henri Lefebvre a avancé avec justesse que, dans *Ulysse*, « [l']inventaire du quotidien s'accompagne de sa négation par le rêve, par l'imagination, par le symbolisme, négation qui suppose aussi l'ironie vis-à-vis des symboles et de l'imaginaire » (*La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1968, p. 11).

« anatomie des identifications et des divisions socio-économiques²⁰⁶ » qui traversent la société irlandaise au tournant du siècle.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 356. (Nous traduisons.)

CHAPITRE III

LES SCÈNES AGONISTIQUES DE L'ESTHÉTIQUE: INTERLOCUTION ET CONTRE-PUBLICS

Par sa reprise de la contradiction performative de la littérature, le dispositif esthétique d'*Ulysse* nous est apparu comme instituant une représentation paradoxale du social qui donne à voir une « anatomie des identifications et des divisions socio-économiques²⁰⁷ » propres à l'Irlande coloniale du début du XX^e siècle. S'agissant de se ressaisir du nœud des contradictions et des antagonismes qui structurent cette anatomie politique de la société irlandaise, il importe pourtant que nous élargissions le cercle de notre problématique. Il semble en effet qu'en faisant saillir ces identifications et ces divisions, le roman de Joyce contribue à identifier la « singularité d'un moment politique²⁰⁸ » et à attribuer une nouvelle forme d'intelligibilité à l'espace social qui ne sauraient être réduites au seul dissensus littéraire. En d'autres termes, il importe de se défaire, du moins en partie, de la problématique du malentendu proposée au chapitre précédent en vue de cerner ce qui fait cette singularité et d'ainsi affronter plus directement la question du politique telle qu'elle se présente dans *Ulysse*.

Dès lors, ce chapitre se propose d'envisager depuis ce que Rancière désigne comme des « scènes d'interlocution » la manière dont les modes d'identification sociale et les modes de structuration de l'espace du politique constituent cette singularité. Il s'agit donc de déplacer la question de la conflictualité propre à la contradiction performative de la littérature afin d'interroger les antagonismes que donnent à voir ces scènes d'interlocution et la manière dont ils articulent les uns avec les autres un ensemble de publics et de contre-publics. En d'autres termes, il s'agit de saisir la manière dont ces antagonismes nous permettent de penser un

²⁰⁷ Karen Lawrence, « “Beggaring Description”: Politics and Style in Joyce’s “Eumaeus” », *art. cit.*, p. 356. (Nous traduisons.)

²⁰⁸ Jacques Rancière, *Moments politiques. Interventions 1977-2009*, Montréal, Lux, coll. « Lettres libres », 2009, p. 5.

« centre conflictuel²⁰⁹ » qui fait tenir ensemble ce qui est *a priori* séparé, qui réunit des mondes qui s'affrontent. Pour ce faire, nous reviendrons d'abord sur la manière dont la notion d'interlocution s'élabore à la jonction de la parole, du commentaire et de l'interprétation, non sans nous permettre de détacher la question du politique de celle des identités. Puis, nous chercherons à montrer qu'en présentant diverses scènes d'adresse, de reconnaissance et de salutation, les épisodes des « Rochers errants » et d'« Eumée » opposent la ville diurne et la ville nocturne dans leurs modes d'articulation et d'organisation de la multiplicité de la cité. Il s'agira, en somme, de comprendre en quoi, pour le dire avec Ginette Michaud, « [c]hacune de ces scènes interroge le politique comme une question fondamentale²¹⁰ ».

3.1. La cité multiple : de l'interpellation à l'interlocution

À mesure que progresse le récit et que se fait jour la tension entre le visible et l'invisible, Dublin apparaît comme une « cité multiple, hétérogène, contradictoire, où jouent tant de fonctions diverses à tant de niveaux différents, mais qui constitue [néanmoins] un lieu, un champ où ces forces, ces fonctions trouvent à s'articuler, à se formuler de manière quelque peu intelligible²¹¹ ». Selon Karen Lawrence, cette hétérogénéité constitutive de la cité se manifeste notamment par le biais de différentes scènes d'adresse et de salutation qui donnent à voir la manière dont « le langage interpelle [...] les sujets politiques²¹² ». Dans une brève référence à la notion althusserienne d'interpellation, Lawrence affirme que ces scènes dévoilent les identifications contradictoires qui coexistent au sein de l'Irlande coloniale et que tend pourtant à dissimuler le sens commun de l'idéologie bourgeoise. Elle soutient ainsi que, dans ces scènes, le langage répète et redouble l'action afin de dramatiser le processus d'interpellation. Bien que la référence à la notion demeure relativement secondaire dans son

²⁰⁹ Géraldine Muhlmann, « Sous la question du journalisme, la démocratie » dans *op. cit.*, p. 293.

²¹⁰ Ginette Michaud, « “Une épingle de sûreté...” : de l'appartenance nationale chez Joyce » dans *Études françaises*, vol. 31, n°3, 1995, p. 58.

²¹¹ Jacques Aubert, « Introduction générale » dans *op. cit.*, p. XXI.

²¹² Karen Lawrence, « “Beggaring Description”: Politics and Style in Joyce's “Eumaeus” », *art. cit.*, p. 356. (Nous traduisons.)

propos, en plus de reconduire en partie le schème mécaniste qui la sous-tend, la critique suggère qu'elle permet de recadrer la question des identités au sein d'une problématique de l'identification sociale²¹³.

Présentée et définie pour la première fois dans l'article « Idéologie et appareils idéologiques d'État (Notes pour une recherche²¹⁴) », l'interpellation est l'une des principales notions associées à la pensée de Louis Althusser. Suivant la définition qu'en propose Althusser, la notion renvoie à un processus par le biais duquel une idéologie constitue les individus en sujets en leur attribuant, à travers ses appareils, une position au sein de la société. En ce sens, les individus sont appelés à se reconnaître dans la position qu'ils se voient attribués au moment d'être interpellés par ces appareils et leurs représentants²¹⁵. L'interpellation se trouve par conséquent à construire cette position et à la rendre signifiante en y faisant exister l'individu qui s'y reconnaît. Cependant, dans la mesure où cette reconnaissance est elle-même ce qui permet d'assurer et de maintenir l'existence de l'idéologie, il appert que cette dernière et les individus qu'elle interpelle entretiennent un rapport de constitution réciproque. Althusser avance ainsi qu'« il n'y a d'idéologie que par le sujet et pour les sujets²¹⁶ ». Il importe alors de remarquer que l'idéologie acquiert à travers ce processus non seulement une fonction de reconnaissance, où l'évidence s'impose comme évidence, mais aussi une fonction de méconnaissance, où l'évidence dissimule ce qui l'excède et ce qui la constitue comme telle. À l'encontre d'une conception de l'identité qui suppose l'existence d'une réalité subjective antérieure à l'idéologie, la notion d'interpellation relève donc d'une logique de l'identification qui met en évidence la manière dont l'identité est produite sous l'effet du pouvoir que certains groupes et institutions exercent au sein de l'espace social.

²¹³ « [We] can recast questions of identity in the ["Eumaeus"] chapter, which have received much deserved critical attention, into the terms of social identification. » (*Idem.*)

²¹⁴ D'abord édité en 1970, l'article sera repris en 1995 comme dernier chapitre de *Sur la reproduction* (Louis Althusser, « De l'idéologie », *Sur la reproduction* [1995], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Actuel Marx Confrontation », 2011, p. 204-239).

²¹⁵ À cet égard, l'exemple proposé par Althusser lui-même et le plus fréquemment repris pour illustrer le processus est celui du policier qui interpelle le passant d'un « Hé, vous là-bas! ».

²¹⁶ Louis Althusser, « De l'idéologie », *art. cit.*, p. 221.

Faisant retour sur l'interpellation althusserienne, Rancière affirme que celle-ci échoue pourtant à saisir l'opération qui sous-tend toute situation d'adresse et toute forme d'interlocution sociale, à savoir la requalification du « tissu perceptif commun²¹⁷ ». Si à travers l'interpellation se font jour les fonctions de reconnaissance et de méconnaissance propres à l'idéologie, c'est qu'avant d'être affaire d'assujettissement, cette situation repose sur « le rappel à l'évidence de ce qu'il y a, ou plutôt de ce qu'il n'y a pas²¹⁸ », soit l'existence d'un espace d'intelligibilité partagé par les interlocuteurs. En d'autres termes, si ce qui est en jeu dans l'interpellation est bien la position de chacun au sein de l'espace social, c'est d'abord en tant que cette position est inscrite et reproduite à même les modalités concrètes d'énonciation et d'interlocution de la situation. Selon Rancière, les situations d'interlocution définissent le politique comme étant toujours de l'ordre du litige. Suivant l'argument aristotélien selon lequel si les hommes sont des êtres politiques, c'est « parce qu'ils possèdent la parole qui permet de mettre en commun le juste et l'injuste alors que les animaux possèdent seulement la voix qui exprime le plaisir ou la peine », Rancière avance ainsi que « toute l'activité politique est un conflit pour décider de ce qui est parole ou cri²¹⁹ ». Dans cette perspective, le passage de la scène d'interpellation althusserienne à la scène d'interlocution ranciérienne vise à souligner le fait que toute situation d'adresse implique un commentaire plus ou moins tacite qui porte sur cette même situation²²⁰. Le donné du politique s'en trouve dédoublé : il engage, certes, un litige sur le juste et l'injuste qui est, à proprement parler, de l'ordre du politique, mais il engage aussi un second litige sur la possibilité même qu'a chacun d'intervenir sur cette scène. Il s'ensuit que le « litige politique a pour objet l'existence même du politique²²¹ ». L'interlocution renvoie ainsi à ce que Rancière appelle un partage du sensible : elle relève d'une situation de querelle sur la constitution d'un monde

²¹⁷ Jacques Rancière, « Perdre aussi nous appartient : entretien avec Jacques Rancière sur la politique contrariée de la littérature », *art. cit.*, p. 79.

²¹⁸ Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, *op. cit.*, p. 242.

²¹⁹ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, *op. cit.*, p. 11-12.

²²⁰ « [C]'est le commentaire qui construit la scène de [l'interlocution]. Je parle à dessein de "commentaire" et non d'"interprétation". Il ne s'agit pas en effet de déceler un sens caché derrière le sens manifeste d'un énoncé. Il s'agit de construire une autre situation de langage en explicitant la position de l'énonciateur. » (Jacques Rancière, « La mésentente » dans François Gaillard, Jacques Poulain et David Schustremann [dir.], *La modernité en question. De Richard Rorty à Jürgen Habermas*, Paris, Cerf, 1998, p. 171.)

²²¹ Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, *op. cit.*, p. 238.

commun « qui met ensemble la communauté et la non-communauté²²² », en provoquant la rencontre entre des configurations concurrentes de l'espace du politique.

À première vue, Rancière oppose lui-même la logique de l'interlocution, en tant qu'elle serait le propre du politique, à la politique de la littérature. En mettant de l'avant des « modes de lecture du commun qui tendent à destituer la scène de la parole politique au profit de l'interprétation des signes portés par les choses muettes²²³ », la littérature correspondrait en effet à une métapolitique venue dire sa vérité à la politique. Or, il est possible de se défaire de cette opposition en la renversant. Ainsi, plutôt que de simplement destituer la parole politique au profit de l'interprétation de la parole inscrite à même les corps et les choses muets, le dispositif esthétique d'*Ulysse* peut tout aussi bien être considéré superposer aux scènes de parole un commentaire, indissociable de l'interprétation, qui requalifie incessamment le lieu du politique. Les nombreuses scènes d'adresse, de reconnaissance et de salutation qui émaillent le roman peuvent alors être comprises comme

interroge[ant] le politique comme une question fondamentale, de plein droit esthétique, puisque la narration, c'est-à-dire la manière de mettre en scène le discours [...], est porteuse d'une réflexion critique qui est elle-même le lieu de manifestation – la performance – du politique²²⁴.

Il n'est donc plus question de considérer que les scènes d'interlocution montrent la seule manière dont le langage interpelle et produit les sujets politiques, mais plutôt de remarquer que ces scènes sont elles-mêmes construites par le biais d'une narration qui ne cesse de mettre en perspective le système des identifications sociales. En d'autres termes, à travers la tension entre le visible et l'invisible, le roman se trouve à mettre en scène différentes situations d'interlocution où « ce qui se dit *venant* du sujet » est indissociable de « ce qui se dit du sujet²²⁵ ».

²²² Jacques Rancière, « La mésestante », *art. cit.*, p. 179.

²²³ Jacques Rancière, « Perdre aussi nous appartient : entretien avec Jacques Rancière sur la politique contrariée de la littérature », *art. cit.*, p. 79. Se référer également à *supra.*, p. 29.

²²⁴ Ginette Michaud, « “Une épingle de sûreté...” : de l'appartenance nationale chez Joyce », *art. cit.*, p. 68.

²²⁵ Pour emprunter les termes en fonction desquels Jacques Aubert définit *Gens de Dublin* comme « le livre des rencontres affligeantes » (Jacques Aubert, « Introduction générale » dans *op. cit.*, p. LXXIV).

Au-delà de la dialectique de la reconnaissance et de la non-reconnaissance qui sous-tend la notion d'interpellation et qui, dans le propos de Lawrence, recoupe une dialectique de l'appartenance et de la non-appartenance (à la classe, à la communauté ou à la nation), le politique peut être conçu à partir de la notion d'interlocution comme relevant également des modalités de mise en rapport de différents sujets au sein d'un même espace. À défaut de reposer sur une stricte rupture symbolique du système des identifications sociales, il semble que le politique se manifeste dans *Ulysse* par le biais de l'articulation d'un ensemble de publics et de contre-publics subalternes les uns avec les autres²²⁶. En ce sens, la rencontre de ces publics et le discours qui les porte, qui les met en scène, ont pour effet de configurer cet espace, non sans déplacer les limites et les enjeux en fonction desquels se présente et est représenté le politique. Il s'agit alors d'avancer que ces rencontres illustrent l'idée d'une communauté conflictuelle et divisée au sein de laquelle se font entendre des « voix éclatées, polémiques, divisant à chaque fois l'identité qu'elles mettent en scène²²⁷ ». Par conséquent, si le dispositif esthétique d'*Ulysse* élabore une anatomie politique de la société irlandaise qui interroge le système des identifications sociales, cette interrogation se doit d'être appréhendée à partir de ces rencontres et de la lutte pour le discours qui leur est sous-jacente, soit en fonction de la possibilité qu'ont les sujets de s'énoncer et d'être énoncés par le discours.

3.2. Le salut obséquieux du pouvoir

À travers la manifestation du dissensus littéraire propre au dispositif esthétique d'*Ulysse*, le roman peut, nous l'avons vu, être lu comme le récit du déclassement et de la pauvreté que

²²⁶ Nous empruntons la notion de « contre-public subalterne » à Nancy Fraser. Pour Fraser, si la « sphère publique [est le] site institutionnel de construction du consentement qui définit le nouveau mode de domination, de nature hégémonique », propre aux sociétés bourgeoises, les contre-publics subalternes constituent des arènes discursives parallèles où s'élaborent et se diffusent des contre-discours qui contestent cette domination et les normes de discours qu'elle impose. (Nancy Fraser, « Repenser la sphère publique : une contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement » [1992] dans *Hermès, la revue*, n°3, 2001, p. 133)

²²⁷ Jacques Rancière cité par Martin Breugh, « Genèse philosophique du principe plébéen » dans *L'expérience plébéen. Une histoire discontinuée de la liberté politique*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 2007, p. 156.

redoute et encourt la petite bourgeoisie catholique de Dublin. La réalité sociale, ses lignes de force et ses points de tensions y sont exposés et disséqués à la fois à travers et à l'encontre de la représentation de la ville et de son quotidien mise de l'avant par les discours du roman. En ce sens, bien qu'ils ne soient pas situés au cœur du récit, la haute société anglo-irlandaise, associée de proche ou de loin au pouvoir impérial, et la plèbe miséreuse de Dublin nous sont apparus comme les deux mondes entre lesquels se débat cette petite bourgeoisie²²⁸ : si le premier est, pour elle, un objet d'envies et de convoitises alors même qu'il l'écrase, le second est mis à distance comme ce qui menace de l'engloutir. En d'autres termes, là où la haute société représente une possibilité de s'affranchir et de se dégager du quotidien de Dublin, la plèbe représente plutôt un risque de déchoir et de s'enfoncer plus avant dans les méandres d'une ville donnée pour morte. À cet égard, Lawrence a pu avancer que « [si] "Les Rochers errants" représente les rencontres des Dublinois.es alors qu'ils traversent activement la ville, "Eumée", bien plus léthargique dans ses allées et venues, représente la nature déclassée de l'itinérance²²⁹ ». Cependant, dans la mesure où la situation économique de la société irlandaise est inextricablement liée à son statut colonial²³⁰, il est possible de compléter la proposition de Lawrence en affirmant que l'un et l'autre épisodes présentent non seulement les deux versants de la mobilité sociale, mais plus encore la manière dont se construit le rapport de la petite bourgeoisie catholique à chacun de ces deux mondes, celui de la haute société anglo-irlandaise et celui de la plèbe miséreuse de Dublin. Dans le sillage de Lawrence, il s'agit de soutenir que, par le biais des déplacements et des rencontres qui les parsèment, chacun des épisodes met en scène et problématise la configuration d'une forme de communauté en rapport avec l'un ou l'autre de ces mondes.

C'est ainsi que « Les Rochers errants », épisode central du roman, semble instituer une communauté du dehors. Présentée à travers dix-sept saynètes, l'activité diurne des

²²⁸ Suivant ce que nous avons affirmé à propos de « Pénélope », il va sans dire que ce tiraillement apparaît comme étant d'abord propre aux hommes.

²²⁹ Karen Lawrence, « "Beggaring Description": Politics and Style in Joyce's "Eumaeus" », *art. cit.*, p. 357. (Nous traduisons.)

²³⁰ Ce que n'est pas sans reconnaître Lawrence (*ibid.*, p. 358).

Dublinois.es paraît de fait comme encadrée, en amont, par le parcours du Père Conmee et, en aval, par celui du comte de Dudley, Lord Lieutenant et vice-roi d'Irlande. Si ces figures incarnent les forces extérieures à l'Irlande qui la dominent, il est notable que chacune se situe dans une position de surplomb par rapport au reste de la société. À cet égard, bien qu'il soit le seul épisode étranger à la structure de l'*Odyssée* homérique²³¹, « Les Rochers errants » élabore peut-être plus qu'il n'y paraît un parallèle avec les rochers errants, également désignés comme les Planktes ou les Pierres du Pinacle, que décrit Circé lorsqu'elle conseille Ulysse quant au chemin de son retour. Au douzième chant de l'épopée homérique, la magicienne affirme à leur propos : « La première ne s'est jamais laissé frôler des oiseaux, même pas des timides colombes [...]. La seconde ne s'est jamais laissé doubler par un vaisseau des hommes ; mais, planches du navire et corps des matelots, tout est pris par la vague et par des tourbillons de feu dévastateur²³². » À la manière de ces pierres réputées infranchissables, la figure du prêtre et celle du vice-roi représentent donc ces forces dont ne peuvent s'affranchir les Dublinois.es, ces forces qui balisent et délimitent leur monde depuis son dehors.

À travers leurs parcours, le Père Conmee et le vice-roi sont amenés à traverser la ville et à croiser les personnages des dix-sept saynètes de l'épisode. Ils en viennent ainsi à structurer ces saynètes les unes avec les autres en établissant entre elles une continuité qui compense leur caractère fragmentaire. Répondant d'un principe de mise en ordre, cette dimension structurante de leurs parcours s'expose notamment dans les gestes de salutation qui les ponctuent. Du fait de la reconnaissance qui leur est inhérente, ces gestes agissent en effet à la manière d'un mode d'identification des différents personnages que rencontrent le prêtre et le vice-roi. Cependant, ces gestes ne cessent d'être interrogés avec comique au cours de l'épisode dans la mesure où leur obséquiosité apparente (exemplifiée par le salut qu'adressent des agents de police au vice-roi²³³) leur attribue une réversibilité qui peut aussi bien en souligner l'efficace que l'inanité. En d'autres termes, les nombreux gestes de salutation qui ponctuent leurs parcours construisent un rapport à l'altérité, celle des Dublinois.es, qui se

²³¹ Jacques Aubert, « Introduction générale » dans *op. cit.*, p. XXI.

²³² Homère, *Odyssée* [1931], traduction de Victor Bérard, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de Poche », 2010, p. 298.

²³³ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 345.

joue de l'unité et de la division, de la proximité et de la distance, et qui interroge les limites du monde que découpent chacune de ces figures.

Ce monde, c'est d'abord celui de la communauté une et indivise des croyant.es que rencontre le Père Conmee. Soucieux de saluer ses coreligionnaires, ce dernier pose sur la ville et ses habitant.es un regard qui prétend rendre caduques et ineffectives les divisions sociales et les antagonismes politiques structurant la société irlandaise. Son parcours n'est d'ailleurs pas sans se placer sous le signe de la locution latine qui lui vient à l'esprit alors que, quittant son presbytère, il se remémore l'enterrement de Paddy Dignam survenu quelques heures plus tôt : « Dignam, oui. *Vere dignum et iustum est*²³⁴. » Tout comme le défunt, chacun des personnages que le prêtre est amené à rencontrer sera dès lors renvoyé à une position qui est « véritablement digne et convenable », à cette place qui se veut conforme à la vérité de son être. Ainsi, au moment d'entamer son parcours afin « d'aller à pied tranquillement à Artane », le Père Conmee rencontre un « marin unijambiste qui avançait en se balançant paresseusement sur ses béquilles à un rythme saccadé²³⁵ ». Faute d'argent pour accorder l'aumône que quémante le marin (« son porte-monnaie, il le savait, contenait, unique, une couronne d'argent »), le prêtre a tôt fait de le bénir avant de poursuivre sa route. Considérant l'altérité du marin, il appert que la bénédiction que lui octroie le prêtre implique un double geste de reconnaissance et de déni à l'endroit de cette altérité. Elle implique une forme de reconnaissance, d'abord, puisqu'en tant que geste attendu et codifié, la bénédiction marque leur appartenance à la communauté des croyant.es. Si elle n'est pas dépourvue de subordination, notamment celle du croyant à l'endroit du prêtre, cette communauté n'en évacue pas moins toute forme de conflictualité en se plaçant sous le signe du partage d'une même condition devant Dieu. Et c'est en ce sens que la bénédiction du prêtre implique également un déni de l'altérité du marin, à commencer par la violence qui marque son corps et qui se fait le signe de son indigence. Ainsi, cette altérité a d'abord trait à la manière dont il se distingue du Père Conmee en tant que piéton : là où le prêtre est un marcheur dont les déplacements sont pourvus d'un sens et d'une direction, le corps du marin le condamne à errer sans autre but que de mendier dans les rues de la ville en « grommela[nt] quelques

²³⁴ *Ibid.*, p. 317.

²³⁵ *Idem.*

notes²³⁶ ». Il semble alors que l'état de leurs corps respectifs vienne réfracter leur rapport à la mobilité sociale en l'incarnant, aussi bien littéralement que symboliquement²³⁷. Toutefois, cette altérité repose plus encore sur la manière dont la violence qui marque son corps le renvoie à un pouvoir distinct de celui, religieux, que représente le Père Conmee, à savoir le pouvoir impérial de l'Angleterre. Aussi, après avoir quitté le marin, le prêtre se prend à penser,

mais point pour longtemps, à des soldats et des marins, dont les jambes avaient été emportées par des boulets de canon, qui finissaient leurs jours dans quelques hospices pour indigents, et aux paroles du cardinal Wolsey : *Si j'avais servi mon Dieu comme j'ai servi mon roi Il ne m'aurait pas abandonné dans mes vieux jours*²³⁸.

Le discours du prêtre donne ainsi à voir que sa bénédiction, *a priori* bienveillante, est à même de redoubler la violence impériale, celle « des jambes [...] emportées par des boulets de canon », en suggérant que l'indigence à laquelle elle condamne résulte d'un égarement face à la cause de Dieu. Mais si elle redouble cette violence, la bénédiction tend également à la recouvrir en se refusant à en reconnaître la spécificité ou, à tout le moins, la légitimité. Elle semble rappeler qu'il importe pour les Dublinois.es de servir avec une même dévotion ces « deux maîtres [...] un Anglais et une Italienne²³⁹ » dont fait mention Stephen dans « Télémaque ». Dès lors, ce qui amène le marin à excéder la communauté des croyant.es en tant que sujet abandonné par le pouvoir impérial est mis en suspens (le prêtre y pense « mais pour point longtemps »). Il n'en demeure pas moins que le déni de la parole du marin, réduit à une sorte de grognement où s'étouffe l'indigence et l'injustice dont elle résulte, au profit d'une autre, celle du cardinal Wolsey, accuse son altérité alors même qu'elle vise à la réduire. Elle approfondit en effet la distance qui sépare le prêtre qui bénit du marin sans voix, qui ne peut faire autrement que de recevoir cette bénédiction, celle-ci agissant à la manière d'une sanction morale de son état. Au moment où elle ramène le marin au sein de la communauté des croyant.es, la salutation le renvoie donc à ce monde où la voix ne peut exprimer autre chose que le plaisir ou la peine, sans égard pour le juste et l'injuste.

²³⁶ *Idem.*

²³⁷ Karen Lawrence, « “Beggaring Description”: Politics and Style in Joyce’s “Eumaeus” », *art. cit.*, p. 367.

²³⁸ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 317.

²³⁹ *Ibid.*, p. 33.

Pour abstraite qu'elle puisse paraître, cette distance apparaît comme un marqueur social et, plus encore, comme un marqueur politique. Elle donne à voir que le pouvoir du prêtre et de l'Église s'exerce fermement sur le quotidien des Dublinois.es. Mais elle permet également de souligner qu'aussi profondes soient ses ramifications, il demeure redevable de son intrication, voire de sa soumission à ce pouvoir impérial avec lequel il semble être en compétition²⁴⁰. À peine défait de ses pensées à propos des soldats et des marins condamnés à l'hospice et à la mendicité comme autant de rebuts des guerres impériales, le Père Conmee rencontre « la femme de M. David Sheehy. Député²⁴¹. » Reconduisant les poncifs de la sociabilité bourgeoise, l'échange qui s'engage entre le prêtre et la femme du député vient alors manifester la proximité des pouvoirs impérial et religieux que semblaient pourtant récuser les paroles du cardinal Wolsey :

Le Père Conmee allait merveilleusement bien assurément. Il irait à Buxton probablement prendre les eaux. Et ses garçons, faisaient-ils de bonnes études à Belvedere ? En vérité ? Le Père Conmee était assurément très heureux de l'apprendre. Et M. Sheehy lui-même ? Encore à Londres. La chambre siégeait encore, c'était cela bien sûr. Un beau temps, oui, délicieux, assurément. Oui, il était probable que le Père Bernard Vaughan reviendrait prêcher. Oh, oui : un très grand succès. Un homme merveilleux réellement²⁴².

Le caractère emphatique de l'échange marque ainsi une connivence (« assurément », « bien sûr », « oui », « réellement ») qui souligne la reconnaissance par chacun des interlocuteurs de leur appartenance à un même monde et à une même communauté. Cependant, il ne s'agit plus ici de la communauté abstraite des croyant.es mais de celle, autrement plus concrète et restreinte, de la haute société anglo-irlandaise qui entretient des liens et un contact avec la métropole impériale : que ce soit par le biais de son mari, dans le cas de madame Sheehy, ou par le biais du Père Vaughan (ici, symbole de la cooptation de l'Église par la couronne britannique²⁴³, que sa « voix de cockney » associe avec d'autant plus de force à Londres), voire de son éventuel séjour à Buxton dans celui du Père Conmee. À la manière d'un centre absent, Londres devient un symbole en fonction duquel sont évaluées et, indirectement, hiérarchisées les positions qu'occupent les un.es et les autres. Ainsi, à

²⁴⁰ Andrew Gibson, *Joyce's Revenge*, *op. cit.*, p. 84 et 86.

²⁴¹ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 318.

²⁴² *Idem.*

²⁴³ Andrew Gibson, *Joyce's Revenge*, *op. cit.*, p. 86.

l'inverse du marin, la participation de madame Sheehy au pouvoir impérial semble reconnue par le Père Conmee dans la mesure où leur rapport à la métropole britannique se double du partage d'une même position sociale liée à leur statut économique. Et de fait, au moment de la quitter, le Père Conmee « salu[e] de son haut-de-forme » non plus la femme du député, mais les seules « perles de jais de sa mantille brillencre sous le soleil ». Métonymie de leur statut, chacun de ces objets se veut alors le symbole d'une richesse qui fait défaut à la plupart des Dublinois.es.

La rencontre successive du marin unijambiste et de madame Sheehy permet ainsi de faire saillir le jeu de déni et de reconnaissance, de pacification et de mise à distance qui caractérise à la fois le parcours du Père Conmee et le regard qu'il jette sur la ville et ses habitant.es. À mesure qu'il arpente les rues, le prêtre apparaît comme une figure qui ordonne l'espace social en fonction du principe supérieur « de la providence du Créateur ». Il en vient ainsi à déceler à même la ville les signes d'une communauté idyllique, en une manière d'allégorie de la Création divine :

Amarré sous les arbres de Charleville Mall le Père Conmee vit un chaland de tourbe, un cheval de halage la tête pendante, un batelier coiffé d'un chapeau de paille sale assis au milieu du bateau, fumant, le regard perdu au-dessus de lui dans une branche de peuplier. C'était idyllique : et le Père Conmee se fit la réflexion que la providence du Créateur avait disposé de la tourbe dans les marais d'où les hommes pourraient l'extraire et l'apporter dans les villes et les hameaux pour faire du feu dans les maisons des pauvres gens²⁴⁴.

La fatigue du travailleur (qu'accentue « la tête pendante » du cheval de halage, motif du pathos interclasse du dix-neuvième siècle²⁴⁵) et le *farniente* du rêveur sont amenés à se confondre l'un et l'autre dans un tableau aux accents pastoraux. Pourtant, ce monde où les pauvres et les travailleurs reçoivent leurs dus respectifs, soit l'âtre et le repos, est mis à mal lorsqu'y font irruptions des figures comme celles de ces « deux hommes désœuvrés²⁴⁶ » aperçus en train de flâner derrière la vitrine d'un pub. Le fait d'être désœuvré se présente alors comme étant non pas propice à la rêverie du batelier au repos, mais comme étant propre à l'absence de travail, au fait de ne pas prendre part au vaste mouvement d'activité productive

²⁴⁴ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 321.

²⁴⁵ Karen Lawrence, « “Beggaring Description” : Politics and Style in Joyce’s “Eumaeus” », *art. cit.*, p. 362.

²⁴⁶ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 320 et 321.

qui caractérise le Dublin diurne à la rencontre duquel s'aventure le Père Conmee. S'il les salue et voit son salut lui être retourné, le prêtre n'en demeure pas moins coupé – ici symboliquement par la vitrine qui les en sépare – d'un monde qui constitue l'envers de ce mouvement, voire l'indice de son éventuelle faillite.

Face à cette faillite, il est significatif qu'en prenant la forme d'une bénédiction, les saluts du prêtre puissent aussi bien être entendu au sens civique comme un geste de reconnaissance qu'au sens sotériologique comme une action qui sauve de la damnation. Outre le marin mis au ban du monde de la parole, un certain nombre de personnages qu'il rencontre se présentent comme devant être sauvés, à la manière de cette vieille femme qui quitte le tram : « c'était une de ces âmes simples à qui il fallait dire deux fois *Dieu vous bénisse, mon enfant* [...]. Mais elles avaient tant de tracasseries dans leur vie, tant de soucis, les pauvres²⁴⁷ [créatures]. » Le regard du Père Conmee fait ainsi subir un glissement de sens à l'idée de pauvreté où celle-ci renvoie non plus à la seule indigence matérielle, mais aussi à une insuffisance morale et spirituelle propre à ceux qui vivent et agissent à distance de Dieu. Dès lors, si elle est à l'image des pauvres gens pour lesquels la providence a disposé de la tourbe dans les marais, la vieille femme qui quitte le tram entretient également une certaine ressemblance avec ces « millions d'âmes humaines créées par Dieu » auxquels pense le Père Conmee :

Le Père Conmee songea aux âmes des hommes noirs et bruns et jaunes et à son sermon sur saint Peter Claver S.J. et sur les missions africaines et sur la propagation de la foi et aux millions d'âmes noires et brunes et jaunes qui n'avaient pas reçu le baptême par l'eau lorsque leur dernière heure venait tel un voleur dans la nuit. Ce livre du jeune jésuite belge, *Le Nombre des élus*, semblait au Père Conmee un plaidoyer raisonnable. Il s'agissait là de millions d'âmes humaines créées par Dieu à Sa Propre ressemblance auxquelles la foi n'avait pas (D.V.) été apportée. Mais c'étaient des âmes de Dieu créées par Dieu. Il semblait au Père Conmee dommage qu'elles soient toutes perdues, du gaspillage, pour ainsi dire²⁴⁸.

La ressemblance qu'il est possible d'établir entre la vieille femme du tram, qui compte au nombre des « âmes simples » et des « pauvres créatures », et ces « âmes noires et brunes et jaunes » pour le salut desquelles s'inquiète le Père Conmee, donne alors à voir que la communauté des croyant.es est potentiellement extensible à chacune de ces « âmes de Dieu

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 322. Ce que rend mieux le texte original : « But they had so many worries in life, so many cares, poor creatures. » (James Joyce, *Ulysses*, *op. cit.*, p. 183.)

²⁴⁸ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 322-323.

créées par Dieu ». Cependant, au prétexte de faire passer la pauvreté du matériel au spirituel et d'ainsi diminuer la distance qui le sépare de ces âmes, le prêtre inscrit dans son propre discours ce qu'il cherche à dénier. Ainsi, c'est dans les termes de la perte et du gaspillage qu'est appréhendée l'altérité des « âmes noires et brunes et jaunes ». Elles se trouvent en excès par rapport à la communauté des croyant.es, d'un excès qui s'énonce à partir d'une logique de la dépense et, incidemment, du gain, soit de l'économie. Or cet excès s'avère également être un excès d'ordre politique : ces âmes sont celles qui peuplent l'univers colonial extérieur à l'Europe. La potentielle extension de la communauté des croyant.es qui occupe les pensées du Père Conmee pointe de fait en direction d'une ressemblance, plus tacite, qui unit les Dublinois.es qu'il rencontre à ces « âmes noires et brunes et jaunes », et qui concerne leur situation partagée de sujets coloniaux face au pouvoir impérial. Il semble alors que si le prêtre « s'emploie à nier ou à réduire l'altérité à chaque fois qu'elle se manifeste », ce rapport à l'altérité implique moins un refus de « reconnaître l'Autre²⁴⁹ » qu'une reconnaissance toujours problématique, provisoire et incertaine qui procède davantage par déplacement que par évitement. Le caractère problématique de la reconnaissance surgit de l'inadéquation entre la mise en ordre que tente d'effectuer le prêtre et ces êtres qui sont en excès, situés à la fois en-deçà (n'étant pas ou trop peu croyant.es) et au-delà de la communauté des croyant.es (appartenant à d'autres mondes et à d'autres manières de le configurer). En d'autres termes, le parcours du Père Conmee dramatise l'écart et la distance entre les êtres de façon à problématiser une identification transversale qui a la prétention d'abolir l'opposition de la communauté et de la non-communauté. Si la pacification dont répond son regard n'est rendue possible que par l'incessante extension de la communauté des croyant.es, de cette communauté toujours à venir et à même d'englober chacune des créatures de Dieu, elle se trouve mise à mal par la résurgence de figures subalternes, subordonnées tant aux institutions religieuses qu'aux empires coloniaux et aux nécessités économiques.

Si la figure du prêtre marque l'une des limites qui balise le monde des Dublinois.es, elle tend néanmoins à s'en exclure tant par son parcours, qui l'amène à quitter le dédale des rues de Dublin, que par son regard qui demeure étranger aux préoccupations les plus immédiates

²⁴⁹ Marie-Danièle Vors, « Notices » dans *op. cit.*, p. 1265.

de leur quotidien, à savoir le travail et l'argent. En un sens, le Père Conmee reste extérieur à ce quotidien, comme si la puissance de l'Église catholique, aussi prégnante soit-elle, s'y avérait inopérante ou moins déterminante qu'il n'y paraît. L'apparente incommensurabilité qui se dégage du parcours du prêtre n'est alors pas sans renvoyer, une fois de plus, aux remarques de Stephen concernant ses « deux maîtres » dans « Télémaque ». De fait, après avoir déclaré à Haines qu'il est le « serviteur de deux maîtres [...] un Anglais et une Italienne » et alors que ce dernier s'empresse de l'interroger (« Italienne? »), Stephen se prend à ajouter : « Et un troisième [...] qui me requiert pour de petits boulots²⁵⁰. » À l'image du prêtre, incapable de pénétrer davantage dans le quotidien des Dublinois.es, Haines a tôt fait de négliger l'importance de ce troisième maître en réitérant sa question : « Italienne? répéta Haines. Que voulez-vous dire²⁵¹? » C'est que là où l'Empire britannique et l'Église catholique s'incarnent dans des figures et des institutions aisément reconnaissables, la banalité des « petits boulots » tend à minimiser l'importance des nécessités économiques pour les Dublinois.es. Et pourtant, s'ils sont affectés par les deux premiers maîtres dont fait état Stephen, ils n'en demeurent pas moins obnubilés par le troisième, qui les contraint à trouver de quoi assurer leur subsistance, à la manière des sœurs Dedalus qui revendent les livres de Stephen ou sollicitent de l'argent auprès de leur père²⁵².

Il est d'ailleurs notable que ce soit non pas le prêtre, mais le marin qui en vient à circuler d'une saynète à l'autre au cours de l'épisode. Sorte de double négatif, d'envers des pouvoirs impérial et religieux, le marin ne cesse de faire retour en tant que « signe vivant de la faillite de la société²⁵³ ». Mais avant d'être celle des Dublinois.es, cette faillite concerne la prétention de ces pouvoirs qu'incarnent le Père Conmee et le vice-roi à régir cette société. Le marin se présente moins comme une figure d'exclusion qui appartient à la non-communauté aux yeux des Dublinois.es, que comme une figure venue dire la division de la société irlandaise, de telle sorte que ses déplacements à travers l'épisode agissent en contrepoint de ceux qu'effectuent le prêtre et le vice-roi. C'est dire que sa présence ouvre à un autre mode

²⁵⁰ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 33.

²⁵¹ *Idem.*

²⁵² *Ibid.*, p. 327 et 344-345.

²⁵³ Karen Lawrence, « “Beggaring Description”: Politics and Style in Joyce’s “Eumaeus” », *art. cit.*, p. 357. (Nous traduisons.)

d'articulation et de structuration de l'espace social. En reliant les parcours du Père Conmee et du vice-roi, et en étant celle qui habite de la manière la plus évidente le quotidien des Dublinois.es, les apparitions répétées du marin soulignent l'impossibilité que rencontre cette société à se constituer pleinement depuis son dehors et à effacer les antagonismes qui la traversent. Le marin vient ainsi rappeler aux Dublinois.es les effets négatifs qu'exerce le pouvoir impérial sur leur quotidien. À travers sa rengaine, l'évocation de l'Angleterre (« *Pour l'Angleterre... la famille et les belles.* », « *L'Angleterre compte...* », etc²⁵⁴.) devient alors une manière d'insister sur l'intrication de ses conditions d'existence et des effets du pouvoir impérial : c'est à la fois pour l'Angleterre qu'il a été réduit à la mendicité et en son nom qu'il se permet de quémander auprès des Dublinois.es. Par là, la figure du marin suggère que c'est par le biais de ce troisième maître et du monde qui s'y rattache, celui des nécessités économiques, que s'expriment les divisions que s'attachent à mettre en suspens le prêtre et le vice-roi. Ce rapport des causes et des effets demeure cependant abscons aux yeux des Dublinois.es eux-mêmes. À l'image de l'injure qu'éructe l'aveugle jouvenceau, énième figure de l'altérité qui circule dans l'épisode, lorsque Bloom le bouscule (« T'es ben plus aveugle que moi, fils de pute²⁵⁵! »), les Dublinois.es semblent aveugles à cela même qui les définit.

En ce sens, l'ultime cavalcade du vice-roi donne lieu à un renversement du refus de reconnaître l'Autre qui sous-tend le parcours du Père Conmee : c'est non plus la figure du pouvoir qui s'attèle à dénier l'altérité sociale, mais bien plutôt les Dublinois.es qui peinent à en reconnaître l'autorité. À travers l'épisode, la cavalcade du vice-roi est à peine remarquée par les Dublinois.es qui, préoccupés par les nécessités du quotidien, sont avant tout pris au dépourvu lorsqu'ils le trouvent sur leur chemin. De Thomas Kernan qui « le salua en vain de loin » à Richie Goulding qui « le vit avec surprise », en passant par Gerty Mac Dowell qui « ne put voir ce que portait son excellence », John Wyse Nolan qui « eut un sourire d'une froideur inaperçue à l'adresse du lord lieutenant » ou encore Tom Rochfort qui « voyant les yeux de Lady Dudley fixés sur lui, sortit prestement ses pouces des poches de son gilet

²⁵⁴ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 326.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 361.

bordeaux et la salua de sa casquette²⁵⁶ », les gestes de reconnaissance et de salutation que les Dublinois.es adressent à la procession du vice-roi sont ainsi marqués par une forte ambivalence. C'est qu'à la manière du salut obséquieux des agents de police postés à la sortie de Phœnix Park²⁵⁷, les saluts des Dublinois.es sont portés à l'excès, révélant à la fois la servilité des sujets coloniaux face aux figures qui incarnent le pouvoir impérial et la relative vanité de ce même pouvoir qui demeure extérieure à leur quotidien. S'agissant de considérer la manière dont l'épisode présente l'anatomie politique de la société irlandaise, si ce n'est « le rapport du macro-[politique] au micro-politique²⁵⁸ », il appert que le surgissement du vice-roi dans ce quotidien montre la manière dont les Dublinois.es sont « fermement contraints par ce qu'il représente²⁵⁹ », en même temps que l'incommensurabilité de leurs mondes. La cavalcade du vice-roi s'élabore en effet autour de la réversibilité du sens que revêt l'accueil de sa traversée de la métropole. Présenté comme des « plus cordiaux²⁶⁰ », l'accueil qui lui est réservé s'avère surtout caractérisé par l'effet de surprise que suscite chez les Dublinois.es le surgissement de la procession là où ils ne s'y attendent pas (ainsi de « Madame Breen [qui] arracha son mari de dessous les sabots des piqueurs²⁶¹ »). En un sens, la survenue de cette figure dans les rues de la ville, si elle rappelle le caractère déterminant du pouvoir impérial, ne le renvoie pas moins au rang de simple anecdote qui s'ajoute à toutes celles, banales et anodines, qui ponctuent la vie des Dublinois.es. Il s'en suit que s'introduire sur la scène du quotidien implique de se contenter de le traverser au risque d'y être à son tour engloutit. Eu égard à cette incommensurabilité, le politique se fait alors ambiguë : l'ultime cavalcade du vice-roi a pour effet d'instaurer une scène où se donne à voir l'apparente servilité, la sujétion que produit le pouvoir impérial, mais aussi sa relative impuissance.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 364 et 365.

²⁵⁷ « La cavalcade sortit par le portail d'en bas de Phœnix Park saluée par des agents obséquieux et poursuivit au-delà de Kingsbridge le long des quais nord. » (*Ibid.*, p. 364.)

²⁵⁸ Andrew Gibson, *Joyce's Revenge*, *op. cit.*, p. 81. (Nous traduisons.)

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 86. (Nous traduisons.)

²⁶⁰ *Ulysse*, *op. cit.*, p. 364.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 366.

Il en ressort, certes, que la fragmentation qui caractérise l'épisode correspond à une représentation tant de l'hégémonie qu'exercent sur la ville et ses habitant.es les maîtres impérial et religieux, que d'une communauté en partie aliénée²⁶². Pourtant, la désintégration qui semble être le propre de cette communauté est peut-être moins le signe de l'échec, voire de l'impossibilité à faire véritablement communauté, que celui de l'incommensurabilité du monde qu'incarnent et symbolisent le prêtre et le vice-roi, d'une part, et qu'habitent les Dublinois.es, de l'autre. Au prisme de cette incommensurabilité, l'aliénation signale l'extériorité réciproque de ces deux mondes, qui coexistent sans former une totalité. Ainsi, la communauté politique ne renvoie pas à une forme de cohésion première qu'il s'agirait de retrouver à travers l'abolition de la domination (les Dublinois.es se montrent d'ailleurs peu soucieux de la nef prophétique d'Élie, réduite à un « léger prospectus chiffonné²⁶³ » qui virevolte dans l'épisode, annonciatrice d'un improbable renouveau). Elle semble plutôt avoir trait à une division que produit et que rend visible la domination. En d'autres termes, la relative extériorité du prêtre et du vice-roi par rapport à la société irlandaise tend à rappeler que, dans le contexte de l'Irlande coloniale, c'est face à ces forces extérieures qui la dominent que les Dublinois.es sont appelé.es à faire communauté et à participer d'un même monde. C'est alors précisément dans la mesure où ils s'articulent à partir d'un centre qui leur est extérieur et qui leur demeure radicalement étranger qu'ils en viennent à faire communauté.

²⁶² Andrew Gibson, *Joyce's Revenge*, *op. cit.*, p. 94.

²⁶³ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 360.

3.3. La « langue magnifique » de la dispute

– Une langue magnifique. Je veux dire pour le chant. Pourquoi ne pas écrire vos poèmes dans cette langue? *Bella Poetria!* Si mélodieuse et riche. *Belladona. Voglio.*

Stephen [...] répliqua : – De quoi casser les oreilles d'une éléphante. Ils se chamaillaient pour de l'argent.

Premier épisode du « Nostos » qui ouvre la dernière partie du roman, « Eumée » procède à un retournement de cette communauté du dehors que présente « Les Rochers errants ». L'épisode s'intéresse non plus aux figures qui incarnent les forces extérieures à l'Irlande et qui la dominent, mais aux pairs du marin et de l'aveugle jeune homme, à cette société du dessous constituée des « *cives populi* de cochers ou dockers, ou autre²⁶⁴ ». En renvoyant à la marge les figures de pouvoir, réduites à quelques agents de police pourtant « [j]amais là quand on a besoin d'eux, sauf dans les quartiers tranquilles du centre²⁶⁵ », l'épisode vient ainsi approfondir le rapport de la communauté politique à la division et à la discorde. En un sens, « Eumée » institue une communauté du dedans : l'accent y est non plus placé sur le déni de l'altérité, mais sur un processus d'identification problématique aux opprimés, à cette « collection assurément variée d'enfants perdus ou abandonnés et autres spécimens indéfinissables du genre *homo sapiens*²⁶⁶ » que retrouvent Stephen et Bloom dans les rues endormies de Dublin et sous l'abri du cocher.

À la manière de cette « langue magnifique » que croit entendre Bloom, lui qui n'a pourtant « qu'une connaissance superficielle de la langue des disputeurs²⁶⁷ », l'épisode s'élabore ainsi autour d'un rapport à la langue à travers lequel se jouent et s'exposent les divisions internes « qui déchire[nt] les membres de la communauté irlandaise lorsqu'ils se retrouvent entre eux²⁶⁸ ». Ce déchirement se manifeste d'abord par le biais d'un jeu de

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 924.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 914.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 924.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 925.

²⁶⁸ Ginette Michaud, « “Une épingle de sûreté...” : de l'appartenance nationale chez Joyce », *art. cit.*, p. 82.

tromperie et de duplicité où les choses, mais aussi les mots eux-mêmes ne sont plus ce qu'ils semblent être : « Les sons, une imposture, dit Stephen après une pause de quelques instants. Comme les noms, Cicéron, Podmore, Napoléon, M. Bonhomme, Jésus, M. Doyle. Les Shakespeare étaient aussi communs que les Murphies. Qu'y a-t-il dans un nom²⁶⁹? » Il semble que ce qu'il y a dans un nom, c'est d'abord la tension entre le singulier et le commun sur laquelle reposent la langue et, plus encore, le politique. Mais là où les noms sont amenés, selon Stephen, à perdre leur singularité pour devenir communs, l'énonciation de l'épisode est amenée à se déchirer, non sans problématiser ce qui fonde le commun. En effet, alors qu'elle abonde en lieux communs, l'idée même de « lieu du “commun”²⁷⁰ » ne cesse d'y être interrogée : qu'il s'agisse des lieux communs que sont les figures de rhétorique ou des lieux communs propres au langage courant (signalés par les nombreux « si l'on peut dire », « comme on dit », « pour ainsi dire²⁷¹ » qui émaillent l'épisode), leur omniprésence pointe en direction d'un rapport ambigu à ce qui en constitue précisément la dimension commune. Leur reprise au sein de l'énonciation, à laquelle se mêlent les pensées de Bloom, produit ainsi une forme de mise à distance : « Autre petit point intéressant, les amours des putains et des bidasses, *pour le dire en termes communs*, lui remirent à l'esprit que les soldats avaient aussi fréquemment combattu pour l'Angleterre que contre elle, plus en fait²⁷². » En affirmant parler en « termes communs », soit dans les termes du marin et du tenancier de l'abri qui discutent à ses côtés, l'usage que fait Bloom de ce langage se fait équivoque. S'il implique une réappropriation de ce langage, cet usage implique également que Bloom s'en sépare. Il se trouve à le citer davantage que l'utiliser²⁷³. En un sens, cette reprise ambivalente d'un langage considéré comme commun participe de l'instabilité des identités et des discours qui structure l'épisode, non sans ouvrir la voie à une forme d'identification paradoxale à la plèbe misérable de Dublin. À travers ces emprunts, cette dernière en vient à figurer aussi bien un monde auquel il est possible de s'identifier (comme le suggère la condamnation empreinte

²⁶⁹ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 925.

²⁷⁰ Karen Lawrence, « “Beggaring Description”: Politics and Style in Joyce's “Eumaeus” », *art. cit.*, p. 368. (Nous traduisons.)

²⁷¹ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 920, 923 et 926.

²⁷² *Ibid.*, p. 953. (Nous soulignons.)

²⁷³ Karen Lawrence, « “Beggaring Description”: Politics and Style in Joyce's “Eumaeus” », *art. cit.*, p. 368.

d'« une certaine espèce d'admiration²⁷⁴ » par Bloom des assassinats de Phœnix Park), qu'un monde dont il s'agit de se dissocier. C'est d'ailleurs de cette manière que la division que vise à résorber la réflexion de Bloom est déplacée : là où celui-ci cherche à poser une équivalence entre les combats menés par les soldats irlandais pour et contre l'Angleterre, la langue de son discours est elle-même amenée à se diviser en fonction de ses usages.

À cet égard, il importe de remarquer que le déplacement de cette division repose sur une euphémisation de la violence, si ce n'est sa négation (« plus en fait ») qui oppose et unit à la fois l'Irlande et l'Angleterre. Considérant la condamnation par Bloom de la violence politique, il est certes possible de la comprendre comme un énième indice de son pacifisme. Pourtant, cette euphémisation et le rejet de la violence dont elle participe nous semblent devoir être saisis à l'aune du rejet, encore plus marqué, de toute forme de querelle qu'affiche Bloom, lui qui est « souvent profondément incompris et le moins querelleur des mortels²⁷⁵ ». C'est que Bloom, avant d'être celui qui rejette la violence, est celui qui rejette le différend et donc la division. S'il est bien « l'homme du commun²⁷⁶ », il semble alors que ce soit dans la mesure où il est l'homme du consensus, celui dont la rhétorique universalisante a la prétention de désamorcer les divisions politiques, si ce n'est toutes les divisions qui pourraient être la source ou faire l'objet de querelles. La réflexion que se fait Bloom à propos des soldats irlandais peut d'ailleurs se lire comme participant de ce rejet du différend. En niant la violence qui oppose et unit à la fois l'Irlande et l'Angleterre, il souligne l'inanité de l'échange du marin et du tenancier au moment même où celui-ci prend la forme d'un affrontement : « Puis ils commencèrent à échanger quelques mots irascibles, quand ça se mit à chauffer, les deux, ça va sans dire, en appelant les auditeurs qui suivaient les passes d'armes avec intérêt pour autant qu'ils ne se répandaient pas en récrimination et n'en venaient pas aux mains²⁷⁷. » Considérant le lien entre l'identité du tenancier, « réputé être ou avoir été Fitzharris²⁷⁸ » (cocher ayant pris part aux assassinats de Phœnix Park), et la violence politique qui court à travers l'épisode, l'association de cet échange à des « passes d'armes » n'est pas

²⁷⁴ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 953.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 975.

²⁷⁶ Jean-Marie Schaeffer, « James Joyce et l'homme du commun », *art. cit.*, p. 102.

²⁷⁷ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 952.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 953.

anodin. Elle suggère que la violence politique, loin d'être absente ou appréhendée par le biais de la seule suggestion, est reportée sur la langue elle-même. En prenant la forme de la querelle, elle tend à faire de la langue le lieu de l'affrontement et de la division, soit le lieu de manifestation du politique. Le rapport trouble, empreint de mimétisme et de mise à distance, qu'entretient Bloom avec cette langue gagne alors en profondeur. C'est que si la langue se présente, à travers les lieux communs, à la manière d'un refuge qui offre un répit à ses locuteurs (le lieu commun étant d'abord ce dont on ne discute pas), elle n'en demeure pas moins instable et ouverte à la querelle, comme le rappelle l'altercation du marin et du tenancier. Les aspirations de Bloom au consensus sont ainsi appelées à être incessamment mises en difficulté dans un épisode où la duplicité rend la possibilité même de l'accord incertaine et semble surtout propice à faire ressurgir le déchirement de la communauté politique.

En ce sens, si Londres représente un centre absent en fonction duquel sont hiérarchisées les positions sociales²⁷⁹, les références à l'anarchisme et au syndicalisme européen et, plus encore, italien qui innervent l'énonciation et constituent l'arrière-plan de ce rapport à la violence politique apparaissent comme ce qui permet d'interroger ce même centre et la manière dont il structure l'espace du politique. En d'autres termes, en déplaçant, de biais, les enjeux en fonction desquels se pose la question du politique, ces références participent du retournement que fait subir l'épisode à la communauté du dehors présentée dans « Les Rochers errants ». Il nous faut alors faire retour sur cette « langue magnifique » de la dispute, dans la mesure où sa mise en scène au sein de l'énonciation donne à voir la manière dont le rapport au commun et le déchirement de la communauté politique se jouent au-delà du seul cadre colonial :

M. Bloom, s'autorisant du droit à la liberté d'expression, lui n'ayant qu'une connaissance superficielle de la langue des disputeurs bien que, assurément, en délicatesse avec *voglio*, fit remarquer à son *protégé* d'une voix pleinement audible, à *propos* de la mêlée ouverte dans la rue qui faisait encore rage impitoyable :

²⁷⁹ Ce que rappelle l'emploi par Bloom de catégories sociales – « traîne-savate aux abois du genre à coucher sous les ponts de la Tamise » – empruntées au discours de la bourgeoisie britannique afin de décrire une réalité sociale proprement irlandaise (*Ibid.*, p. 916). Se référer également à Karen Lawrence, « “Beggaring Description”: Politics and Style in Joyce’s “Eumaeus” », *art. cit.*, p. 369.

– Une langue magnifique. Je veux dire pour le chant²⁸⁰.

À la manière de sa réflexion sur les soldats irlandais, l'esthétisation de la « langue des disputeurs » à laquelle Bloom se livre – esthétisation qu'accentue la manière dont sa propre voix prend les airs du chant (« en délicatesse avec *voglio* », « d'une voix pleinement audible ») – donne lieu à une mise à distance du conflit qui réintroduit pourtant une forme de division au sein de la langue. Faire de la langue un chant, c'est en effet la soustraire à la querelle, non pas en la renvoyant au rang du cri, mais en l'élevant aussi bien au-dessus de la mêlée rageuse des disputeurs que de l'assemblée silencieuse des *cives populi* parmi laquelle Stephen et Bloom viennent de prendre place. Ainsi, à travers le mimétisme qui sous-tend leur mise en parallèle semble s'opérer une transposition de la division propre à la langue des disputeurs vers la voix de Bloom. Le sens de cette esthétisation s'en trouve dès lors renversée. Elle sert non plus à unifier les bribes d'italien provenant de l'extérieur de l'abri du cocher, mais plutôt à singulariser la voix de Bloom au sein de ce même abri. De telle sorte que sa voix en vient à redoubler, voire à figurer et anticiper l'éclatement de cette « langue magnifique » qu'a tôt fait de relever Stephen : « De quoi casser les oreilles d'une éléphant. Ils se chamaillaient pour de l'argent²⁸¹. » Si la langue se fait cassante, c'est d'abord en raison du prosaïsme de son objet, l'argent, qui contraste avec les qualités qui la rendent propice au chant. Par là, la remarque de Stephen exprime la tension entre l'art et l'argent qui structure le rapport au travail et à la mobilité sociale dans l'épisode et qui constitue, pour partie, la trame de sa relation avec Bloom. (Là où Stephen affirme avoir quitté le domicile paternel « [p]our chercher infortune », Bloom, investit du « rôle de *fidus Achates* », se montre soucieux de l'en préserver en mettant à profit sa voix de ténor²⁸²). Mais si langue se fait cassante, c'est aussi parce qu'elle est cassée, éclatée, sa nature étrangère renvoyant à la pluralité même qu'elle renferme (« Ah bon? [...] Bien sûr, ajouta-t-il [Bloom] pensivement pensant par devers lui-même qu'il y avait bien plus de langues d'abord que strictement nécessaire²⁸³[.] »). En d'autres termes, à travers cette « langue magnifique » et son éclatement s'expose doublement

²⁸⁰ James Joyce, *Ulysse*, op. cit., p. 925.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Ibid.*, p. 921, 913, 984-985.

²⁸³ *Ibid.*, p. 925.

la conflictualité politique : celle-ci a trait à la fois à certains objets, à commencer par l'argent, et à la pluralité des voix et des langues.

Cependant, si le conflit tient de cette pluralité, c'est non seulement parce que celle-ci est vectrice de querelles, mais aussi parce qu'elle révèle l'un des enjeux sous-jacents à l'incertaine identité des interlocuteurs, à savoir l'appartenance à cette communauté du dedans. Au cours de l'épisode, l'incertitude qui entoure le nom et l'origine véritables des personnages réunis sous l'abri du cocher ou rencontrés dans les rues de Dublin les amène à être menacés d'un renvoi au statut d'autre comme étrangeté (ainsi du tenancier au « visage impénétrable [...] défiant toute description »), mais plus encore d'autre comme étranger (à la manière des assassins de Phoenix Park supposés être « des étrangers comme ils avaient utilisé un couteau²⁸⁴ » ou encore de Bloom dont la judéité l'empêche d'être considéré comme pleinement Irlandais). Pourtant définie comme affaire d'identité et d'origine au miroir de la domination que subit la société irlandaise, l'appartenance à cette communauté se fait alors précaire. À l'écoute de l'altercation du marin et du tenancier, Bloom fait d'ailleurs remarquer à Stephen : « C'est une absurdité patente au premier coup d'œil de haïr des gens parce qu'ils habitent la porte à côté et parlent une autre langue indigène, façon de parler²⁸⁵. » En récusant cette haine de ceux qui « parlent une autre langue », Bloom ouvre la voie à sa réinscription au sein de la communauté et, plus largement, à une reconfiguration de celle-ci. Il poursuit ainsi : « Toutes ces misérables querelles, à son humble avis, réveillant de mauvais instincts – la bosse de l'agressivité ou quelque autre glande, à tort supposée se rapporter à de minuscules points d'honneur et à un drapeau – étaient très largement une question d'argent²⁸⁶[.] » Outre qu'elle participe de son appropriation imparfaite des idéaux révolutionnaires, l'interprétation économique des raisons de « ces misérables querelles » que propose Bloom indique la manière dont celui-ci substitue l'argent et le travail à la langue comme marqueurs d'appartenance à la communauté. La patrie apparaît alors comme ce lieu « où vous pouvez vivre bien, le sens en est, si l'on travaille²⁸⁷ ». La réaction de Stephen a toutefois tôt fait de montrer que cette définition, pour consensuelle qu'elle prétende être, n'en demeure pas moins

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 925 et 935.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 955.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 956.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 957.

contestable : « Puis il leva la tête et vit les yeux qui disaient ou ne disaient pas les mots que la voix qu'il entendait disait – si l'on travaille. / – Comptez pas sur moi, parvint-il à dire, voulant parler du travail²⁸⁸. » En dépit de la tentative de Bloom de se rattraper (« J'entends, bien sûr [...] le travail au sens le plus large possible. Également le labeur littéraire[.] »), le refus qu'exprime Stephen vient alors marquer la limite que rencontre la définition de la nation et de la communauté politique proposée par son compagnon.

Si l'identification à la plèbe misérable de Dublin se fait problématique, c'est, en somme, dans la mesure où elle s'effectue en fonction de cette limite, celle que pose le rapport au travail. Au moment de passer devant l'abri du cocher plus tôt dans la journée, Bloom observe: « Curieuse cette vie des cochers en maraude, par tous les temps, partout, à l'heure ou à la course, jamais leur mot à dire. *Voglio e non*. J'aime bien leur donner une cigarette à l'occasion. Sociables. Lancent quelques syllabes ailées au passage²⁸⁹. » En maraude, dépossédés de leur volonté, les cochers se présentent ainsi comme des travailleurs aliénés avec lesquels il est possible d'échanger des cigarettes, voire quelques mots ou syllabes. Cependant, lorsque vient le temps pour Bloom de hélér un fiacre dans les rues endormies de Dublin, les « syllabes ailées » du jour et la proximité dont elles semblaient garantes s'évanouissent en « un son ressemblant vaguement à un sifflement » qui ne suscite pas « le moindre symptôme de l'ébauche d'un mouvement²⁹⁰ » de la part du cocher. L'appel de Bloom reste sans réponse. Son échec est alors révélateur de ce que, même lorsqu'elle prend les airs du chant et cherche à s'élever, la langue ne peut échapper indéfiniment à son ancrage social et politique. C'est d'ailleurs cet échec que semble réitérer, si ce n'est asseoir la dernière scène de l'épisode, alors que Stephen et Bloom s'éloignent sous le regard d'un conducteur de char :

Tout en marchant, ils s'arrêtaient parfois et reprenaient leur marche, poursuivant leur *tête-à-tête* (dont bien sûr il était totalement exclu), sur les sirènes, ennemies de l'homme et de sa raison, où se mêlaient nombre d'autres sujets et catégories, usurpateurs, illustrations historiques du motif tandis que l'homme de la balayeuse ou celui qu'on aurait pu tout aussi bien désigner comme l'homme de la bâilleuse qui de toute manière ne pouvait les entendre

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 113.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 912.

parce qu'ils étaient tout simplement trop loin était assis sur son siège presque au bout de Lower Gardiner street et suivait du regard leur petit char à bancs²⁹¹.

Laissant derrière eux le conducteur de char, comme ils ont laissé derrière eux « l'abri ou cabane ensemble avec sa société triée sur le volet de vieux requins et compagnie²⁹² », la sortie hors de l'épisode de Stephen et Bloom implique qu'ils s'approprient l'exclusivité de la langue, au moment où celle-ci prend la forme d'une ultime ballade. Le conducteur de char, figure qui incarne en elle-même ce monde dont se séparent Stephen et Bloom faute de pouvoir y être entendu, est alors réduit au silence (le « conducteur ne prononça pas une parole, bonne, mauvaise ou indifférente²⁹³ »). Il semble qu'à la manière de ses pairs, seul un tremblement de terre, de l'ampleur de celui provoqué par les assassinats de Phoenix Park²⁹⁴, puisse le tirer de ce silence et de son inaction, et à nouveau ébranler l'apparente unité des Dublinois.es.

3.4. Conclusion

En faisant subir un déplacement à la question des rapports entre politique et littérature tels que nous l'avions précédemment envisagée, ce chapitre nous aura permis de montrer que les différentes scènes d'interlocutions que présente *Ulysse* ne cessent de problématiser et d'interroger le politique à la manière d'une « question fondamentale ». En d'autres termes, si le dispositif esthétique du roman rejoue, dans chaque épisode, la tension entre l'institution apolitique du social et sa destitution, il semble que ces scènes donnent à voir que le politique peut être compris au-delà d'une stricte allégorie nationale, coloniale ou postcoloniale, qui mettrait en perspective, si ce n'est en déroute, les tensions et les combats idéologiques et

²⁹¹ *Ibid.*, p. 986-987.

²⁹² *Ibid.*, p. 979.

²⁹³ *Ibid.*, p. 986.

²⁹⁴ « Il [Bloom] se rappelait de façon très vive lorsque l'événement auquel il avait été fait allusion s'était produit comme si c'était hier, en gros quelques vingt ans auparavant, à l'époque des événements agraires quand le monde civilisé fut secoué par un tremblement de terre, pour employer cette image[.] » (*Ibid.*, p. 935)

politiques de l'Irlande du début du XX^e siècle²⁹⁵. À travers chacune de ces scènes, le politique nous est apparu comme relevant d'une dramatisation de la rencontre entre différents publics et contre-publics qui met en scène ce « conflit fondateur du politique qui porte sur l'existence d'une scène politique commune²⁹⁶ ». Par conséquent, *Ulysse* vient peut-être prolonger, plus que nier, la dynamique politique qui anime, à la même époque et de manière plus ou moins oblique, la littérature irlandaise dans son rapport au nationalisme et au colonialisme : bien que la question de la communauté politique soit inévitablement posée dans les termes de la nation, du fait de la situation coloniale de l'Irlande, le roman de Joyce met en évidence le fait qu'elle excède cette seule scène alors même qu'elle ne cesse de s'en ressaisir sous des angles inédits. *Ulysse* semble en effet donner à voir que l'hétérogénéité constitutive de la ville et de son quotidien est le propre d'un espace social qui produit des identifications partiellement figées et incessamment débordées par de nouvelles dynamiques, de nouveaux rapports et de nouveaux sujets. En dépit des procédés stylistiques qui les distinguent, les différentes scènes d'interlocution qui émaillent *Ulysse* montrent comment la communauté politique est amenée à surgir de l'acte même de sa séparation. En ce sens, si « [p]our Joyce, le politique n'est pas au-dehors²⁹⁷ », c'est bien parce qu'il se situe d'abord dans cette irréductible distance entre les êtres, qui redouble et répète l'irréductible inadéquation des mots et des choses.

²⁹⁵ Critiquant cette manière d'interpréter *Ulysse* dans son rapport au politique, Pascale Casanova a ainsi souligné, à propos des analyses proposées par Terry Eagleton, Fredric Jameson et Edward W. Saïd dans le recueil *Nationalism, Colonialism and Imperialism* : « Chacun à leur manière, ils revendiquent la réhistoricisation, c'est-à-dire la repolitisation des pratiques littéraires, y compris les plus formalistes, comme l'*Ulysse* de Joyce. Ainsi, par exemple, et à partir des mêmes présupposés critiques, Edna Durffy [dans *The Subaltern Ulysses*] a proposé une lecture "nationale" du roman de Joyce, le présentant comme un "roman postcolonial" qui mettrait en scène une "allégorie nationale"[.] » (Pascale Casanova, « Le paradigme irlandais » dans *op. cit.*, p. 449.) Les interprétations proposées par Ginette Michaud et Andrew Gibson nous semblent s'inscrire dans la même veine.

²⁹⁶ Martin Breaugh, « Genèse philosophique du principe plébéien » dans *op. cit.*, p. 166.

²⁹⁷ Ginette Michaud, « "Une épingle de sûreté..." : de l'appartenance nationale chez Joyce », *art. cit.*, p. 86.

CONCLUSION

JOYCE APRÈS RANCIÈRE

Pour ma part, je préfère l'aveu de ce déficit à l'orgueil critique de celui qui entreprendrait de tout comprendre dans *Ulysse* de James Joyce.

Hubert Aquin, « Considérations sur la forme romanesque d'*Ulysse* »

À travers ce mémoire, nous avons tenté de proposer une réflexion qui assume, suivant la belle formule d'Aquin, « l'aveu de son déficit », mais qui offre un aperçu général de certains des enjeux critiques que soulève le roman de Joyce dans son rapport à la modernité, au modernisme et au politique. À rebours des modes de contextualisation fréquemment privilégiés par l'histoire culturelle et littéraire, la sociocritique et la sociologie de la littérature, nous avons tenté de montrer que les stratégies discursives, formelles et thématiques d'*Ulysse* s'articulent les unes aux autres afin de configurer et reconfigurer l'espace du politique. Le Dublin du tournant du XX^e siècle y devient non plus le seul espace immobile du quotidien où se répètent les pratiques sociales et où se reproduit la vie collective, mais aussi l'espace où se ressentent et que structurent les effets de la domination et de l'exploitation, sous toutes leurs formes. Si, comme le prétend Aquin, *Ulysse* met à mort le héros éponyme d'Homère²⁹⁸, c'est alors peut-être parce qu'il rompt avec l'ordre de la fable mythique : l'odyssée urbaine montre que le quotidien de la ville moderne est structuré par une foule de contradictions et de conflits qui rendent caduque l'opposition entre l'événement et le non-événement, l'aventure et le quotidien, l'épique et le comique, l'action et l'inaction. Ainsi, loin de s'abolir dans « la ronde éveillée du jour et de la nuit²⁹⁹ » ou dans le retour au

²⁹⁸ Hubert Aquin, « De Vico à James Joyce, assassin d'Ulysse », *art. cit.*, p. 328

²⁹⁹ Jean-Marie Schaeffer, « Histoire et herméneutique » dans *Critique*, n°6, 2015, p. 530.

récit original, l'histoire et le politique habitent les recoins et les interstices du roman, non sans menacer, à tout moment, d'y faire irruption³⁰⁰.

S'agissant de saisir les rapports entre politique et littérature au prisme du modernisme d'*Ulysse*, deux postulats auront guidé notre réflexion, à savoir que la modernité littéraire désorganise la réalité sociale et qu'elle le fait en inventant une autre forme d'interprétation du fait poétique. Par là, nous avons tenté de prendre appui sur les propositions de Jacques Rancière afin de réinsérer l'œuvre de Joyce au sein de la configuration épistémologique et esthétique de la modernité. En réarrangeant les codes, les critères et les normes esthétiques prédominants dans le monde euro-atlantique au début du XX^e siècle, *Ulysse* nous est apparu comme un texte travaillé par un apparent paradoxe – celui de « faire parler l'aphasique³⁰¹ » – depuis lequel s'inventent et se déploient d'autres manières d'exposer la domination à sa contestation et d'ainsi faire vivre le dissensus littéraire. En ce sens, la reprise de la pensée de Rancière à laquelle nous nous sommes livrés s'est faite dans la perspective d'un travail d'orientation sociocritique (selon une acception large du terme) et dans le sillage de certaines des interprétations marxistes ou marxiennes d'*Ulysse*. Elle a constitué pour nous l'occasion de dégager l'œuvre de Joyce de certains des consensus critiques qui en régissent les interprétations, et de confronter la pensée de Rancière à un texte qui s'est, à ce jour, contenté d'en occuper les marges sur le mode de la référence.

Ainsi, le premier chapitre de ce mémoire aura cherché à présenter les débats au sein desquels s'est inscrite la réception critique d'*Ulysse* et à reconstruire l'horizon théorique au sein duquel nous avons par la suite située notre analyse. En d'autres termes, il s'est agi de montrer de quelle manière cette réception est redevable de la tension entre l'esthétique et le politique qui traverse le champ littéraire depuis la fin du XIX^e siècle dans le monde euro-atlantique, et de montrer en quoi la pensée de Rancière est à même de rompre avec les apories que dévoile cette tension en interprétant les œuvres à l'aune d'un autre mode de contextualisation. En mettant de l'avant les problèmes qu'il pose lorsqu'il est utilisé comme catégorie d'analyse ou de périodisation dans le cadre de l'histoire culturelle et littéraire, nous

³⁰⁰ Répétant, en un sens, « l'irruption du quotidien dans la littérature » attribuée au roman par Henri Lefebvre (*La vie quotidienne dans le monde moderne*, *op. cit.*, p. 9).

³⁰¹ Jacques Aubert, « Introduction générale » dans *op. cit.*, p. LXXIV.

avons dès lors souligné que le modernisme relève avant tout d'un paradigme interprétatif qui fait intervenir la notion d'autonomie afin de fonder l'unité de ses objets. Nous avons ainsi vu que ce paradigme interprétatif, en insistant sur la césure entre le champ littéraire et les autres sphères sociales, avait donné lieu, sous l'égide de T.S. Eliot, Ezra Pound ou encore Clement Greenberg, à des interprétations anhistoriques et apolitiques d'*Ulysse*. C'est à l'insistance formaliste de ces interprétations qu'ont répliqué les interprétations plus directement politiques du roman, selon la tendance inaugurée à partir des années 1980 par le tournant « historiciste » de la critique joycienne. Dans le sillage des politiques de la littérature, ces interprétations ont cherché à restituer *Ulysse* à son contexte socio-historique en fonction tantôt des intentions de Joyce lui-même, tantôt des représentations mises de l'avant par le texte en tant que tel. Néanmoins, les modalités interprétatives propres au modernisme et aux politiques de la littérature nous sont apparues limitées dans la mesure où, à force d'être reprises, les catégories qu'elles définissent et les oppositions auxquelles elles invitent se sont quelque peu figées, non sans voir s'affaiblir leur capacité à problématiser la manière dont l'esthétique et le politique se nouent dans le contexte de la modernité.

Les propositions émises par Rancière au cours des trente dernières années à travers ses essais portant sur l'esthétique, la littérature et le politique, nous avons alors permis de problématiser autrement ce nœud. À partir de la critique qu'il formule à l'endroit des conceptions positivistes et pragmatiques de la littérature, nous avons tenté de définir ce que le philosophe considère comme le système de raisons de la littérature, entendu comme configuration épistémologique et esthétique de la modernité. La littérature nous est dès lors apparue comme un mode de présentation et un mode de liaison des mots et des choses ayant émergé à la fin du XVIII^e siècle, dans la foulée de l'effondrement du système normatif des Belles-Lettres. En tant que manière d'écrire, de lire et d'interpréter les œuvres de l'art d'écrire, elle se trouve à reposer sur une contradiction performative entre le principe de la contingence langagière et celui de l'expression nécessaire. Il s'en suit, selon Rancière, que c'est en intervenant depuis cette contradiction sur les manières d'agencer et de découper le « tissu perceptif commun³⁰² » que la littérature serait à même de déplacer et de redéfinir les

³⁰² Jacques Rancière, « Perdre aussi nous appartient : entretien avec Jacques Rancière sur la politique contrariée de la littérature », *art. cit.*, p. 79.

limites de l'espace du politique, non sans consacrer son appartenance à une esthétique démocratique.

De là, le deuxième chapitre aura eu pour objectif de prendre appui sur les propositions de Rancière et de montrer en quoi celles-ci nous permettaient, une fois qu'elles étaient problématisées en fonction de la fiction moderniste, de réinvestir le dispositif esthétique d'*Ulysse*. Il s'est donc agi de réinsérer la charge critique du roman, telle qu'elle avait précédemment été identifiée par la critique³⁰³, au sein du contexte plus large du système de raisons de la littérature. Ceci nous a donné à voir que les représentations de la réalité sociale que supportent ce dispositif sont prises dans une tension entre la visibilité qu'acquiert cette réalité et la possibilité qu'elle a d'être mise en discours. En d'autres termes, il nous est apparu qu'*Ulysse* se ressaisissait d'un ensemble de formes de discours et de modes de représentations du réel en les inscrivant dans un décalage avec leur sens premier, non sans rendre visible les « marginalités ignorées [et] les points de vue "autres" sur la vie collective³⁰⁴ ». Nous avons dès lors montré qu'à travers le perspectivisme du roman, qui se joue de l'irréductible inadéquation du langage et de la réalité, du symbolisme et du réalisme, se dévoile le procès de paupérisation qu'encourt et que redoute la petite bourgeoisie catholique de Dublin. Ce procès se présente à la manière d'un mouvement de dépossession et de déprise que les Dublinois.es, au premier chef desquels Leopold et Molly Bloom dans « Ithaque » et « Pénélope », ne parviennent à éviter ou à tenir à distance que par la fuite et la projection vers d'autres mondes, asociaux ou antisociaux. En induisant un décentrement au sein de l'ordre de la représentation qui est redevable de l'écart qu'elles entretiennent avec cette réalité, ces projections ne sont toutefois pas sans problématiser le sens que revêtent la déchéance sociale, la domination et l'exploitation au sein du roman. Alors même qu'elles visent à les masquer, elles viennent ainsi déplier et disséquer les points de tension et les lignes de force qui parcourent l'espace social, en plus d'indiquer un rapport au réel qui se veut équivoque, pouvant aussi bien relever de la subversion que de la stricte acceptation.

³⁰³ Pour rappel, cette charge critique est redevable de ce que nous avons présenté, à la suite de Benoît Tadié et Pascale Casanova, comme la tentative de consacrer la valeur littéraire de la capitale irlandaise en la traitant selon des codes et des critères esthétiques « modernes » et de révéler la « paralysie générale » que font peser sur elle l'emprise de forces intérieures et extérieures.

³⁰⁴ Géraldine Muhlmann, « Sous la question du journalisme, celle de la démocratie » dans *op. cit.*, p. 312.

Enfin, le troisième chapitre aura visé à nous dégager quelque peu de cette première problématisation afin de mettre en évidence la manière dont *Ulysse* fait saillir les divisions qui traversent et structurent symboliquement l'espace social, contribuant ainsi à « identifier la singularité d'un moment politique et [à] dessiner la carte du présent qu'il définit³⁰⁵ ». En recadrant cette problématique à partir de la notion d'interlocution, nous avons cherché à analyser plus avant la manière dont l'articulation des identifications et des divisions sociales instituent un espace du politique à la fois commun et divisé, où se rencontrent les marges et le centre. À partir des suggestions de Karen Lawrence concernant l'interpellation althussérienne, nous sommes ainsi revenus sur ce que Rancière définit comme une situation d'interlocution sociale, soit une situation de querelle au sujet de la constitution d'un monde commun « qui met ensemble la communauté et la non-communauté³⁰⁶ ». En nous ressaisissant de l'idée selon laquelle la politique a trait à une « rupture du système des identifications sociales », il s'est dès lors agi de voir comment *Ulysse* articule la multiplicité constitutive de la cité en faisant jouer conjointement l'unité et la division, la proximité et la distance. À cet effet, la mise en regard du dixième et du seizième épisodes, « Les Rochers errants » et « Eumée », nous a permis de montrer que si chacun met en scène distinctement cette multiplicité, l'un et l'autre n'en interrogent pas moins le politique à la manière d'une question fondamentale à travers un ensemble de scènes d'adresse, de reconnaissance et de salutation. Le politique y apparaît, en somme, comme surgissant de l'acte même qui sépare le commun et comme appartenant en propre à l'irréductible distance entre les êtres.

Ce retour sur notre propos nous invite sans doute à aborder plus directement la pensée de Rancière et les usages que nous en avons fait dans le cadre de ce mémoire. Il a ainsi pu sembler que nous nous livrions à de nombreux contresens en faisant intervenir tour à tour l'aspect proprement « esthétique » et l'aspect proprement « politique » de cette pensée afin d'appréhender *Ulysse* en fonction d'une même problématique. En d'autres termes, il peut apparaître contradictoire que nous nous soyons efforcés de réunir ce que Rancière s'est appliqué à maintenir séparé, à savoir le dissensus littéraire et le dissensus politique. Selon

³⁰⁵ Jacques Rancière, *Moments politiques*, op. cit., p. 5.

³⁰⁶ Jacques Rancière, « La mésentente », art. cit., p. 179.

Rancière, il y aurait en effet une « divergence des voies entre la mésentente politique et le malentendu littéraire³⁰⁷ », de telle sorte que la politique de la littérature ne concernerait pas « la manière dont [les auteur.es] représentent dans leurs livres les structures sociales, les mouvements politiques ou les identités diverses³⁰⁸ ». Or, s'il s'est agi par ce contresens d'assumer une part d'« infidélité » à cette pensée même, il s'est aussi agi d'en préserver la force et l'originalité en refusant de l'ériger en une quelconque méthode, soit de l'enfermer dans la systématique que lui imputent, à tort ou à raison, ses détracteur et détractrices, et en maintenant ouvert les chemins de traverse qui nous permettent de la parcourir autrement. Nous avons par conséquent tenté d'entendre la pensée de Rancière dans son rapport à la littérature selon deux tendances (l'une derridienne, l'autre marxiste ou marxienne) que nous avons cherché à concilier et à réarticuler l'une avec l'autre tout au long de ce mémoire. Ceci nous a amené à définir la littérature à la manière d'une configuration épistémologique et esthétique propre à la modernité qui place l'art d'écrire sous le signe d'une poétique nouvelle, d'une contradiction performative à travers laquelle se dévoile et se rejoue la condition d'errance et d'égale disponibilité de la lettre. Mais ceci nous a également amené à définir la politique caractéristique de ce nouveau régime de signification comme excédant cette seule condition démocratique de la lettre errante, dans la mesure où cette dernière ne saurait être isolée de ce qu'elle représente et, surtout, de ce qu'elle construit dans son rapport au monde social.

En repliant ainsi la littérature et sa politique sur une forme de politique en apparence plus convenue, nous avons procédé à un retournement de la « politique de la littérature » au sens où l'entend Rancière, qui trahit sa modestie apparente (son attention aux détails et à la texture des textes mêmes) en la renvoyant à une autre forme de modestie (celle de l'attendu et, donc, de la banalité en matière de conception des rapports entre politique et littérature³⁰⁹). Alors que

³⁰⁷ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, op. cit., p. 54.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 11.

³⁰⁹ En ce sens, elle nous aura permis de tenir à distance les interprétations qui, au prétexte de se faire modestes, présentent *Ulysse* comme un roman de l'« universel » qui porte sur l'homme et la ville (en tant qu'ils restent indéfinis), non sans faire l'impasse sur ce qui s'y présente et s'y représente d'autrement plus concret et particulier, à savoir une ville et des vies spécifiques prises dans les rets du pouvoir, de la domination et de l'exploitation coloniales et nationales. (Cf. Jean-Marie Schaeffer, « James Joyce et l'homme du commun », art. cit., par exemple.)

Rancière était parti du politique pour aller vers l'esthétique, nous avons, en un sens, cherché à réintroduire l'esthétique au sein du politique. C'est peut-être là l'occasion de répéter André Belleau en affirmant que « la littérature n'est pas de soi efficace³¹⁰ ». Alors que certains.es prétendent que le jeu formel et l'absolue égalité des mots et des choses consacrent à eux seuls la portée politique et la force émancipatrice de la littérature, il importe de rappeler que les textes ne sont jamais absents du monde social et qu'ils sont inévitablement amenés à y faire écho par les représentations et les intentions qu'ils véhiculent. Mais c'est aussi rappeler que si la politique de la littérature est également affaire d'effets, cette effectivité ne se réalise pas autrement que par les usages, nombreux et équivoques, auxquels invitent les textes. Elle peut dès lors se lire dans la convocation qui est faite d'*Ulysse* pour déplorer le déclin d'une certaine idée de la littérature et écraser du poids de sa postérité ceux et celles ne l'ayant pas lu. Mais elle peut également se manifester par la reprise de certaines de ses figures et des mondes qu'elle construit afin d'analyser la « Stimmung finale d'une civilisation clouée à son propre chevet³¹¹ » ou encore afin de lire, à rebours, les « formes contemporaines du capitalisme, l'éclatement du marché du travail, la précarité nouvelle et la destruction des systèmes de solidarité sociale [qui] créent aujourd'hui des formes de vie et des expériences du travail souvent plus proches de celles [...] du XIX^e siècle³¹² ». Le malentendu littéraire a alors peut-être surtout trait aux divergences d'interprétations concernant les textes eux-mêmes et au champ polémique qu'elles ouvrent. Ainsi, combien même le dissensus politique et le dissensus littéraire seraient appelés à s'écarter l'un de l'autre en raison des principes et des procédés qu'ils convoquent, il semble bien qu'ils soient amenés à se rejoindre par le biais de ces mots qu'ils ont en partage. Et ce, non sans confirmer à la suite de Rancière qu'il n'y a pas « d'opposition entre la transformation du monde et son interprétation », puisque « toute transformation interprète et [que] toute interprétation transforme³¹³ ».

À cet égard, l'apparente rupture avec la onzième des « Thèses sur Feuerbach » que semble impliquer cette dernière affirmation, si elle indique une fidélité plus grande qu'il n'y paraît à

³¹⁰ André Belleau, « Littérature et politique » [1974], *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 2016, p. 74.

³¹¹ Tiqqun, *Théorie du Bloom*, Paris, La fabrique, 2000, quatrième de couverture.

³¹² Jacques Rancière, *Moments politiques*, *op. cit.*, p. 272.

³¹³ *Ibid.*, p. 13.

la pensée de Marx³¹⁴, pointe également en direction d'une troisième tendance qui travaille, quoique de manière plus discrète et plus transversale, l'ensemble des écrits de Rancière. Ainsi, à une tendance derridienne et à une tendance marxiste, ou marxienne, se conjugue et s'articule une troisième tendance, pragmatiste celle-là, qui se manifeste notamment à travers ce rejet de la distinction entre interprétations et usages³¹⁵. Il importe ici de souligner que cette parenté de la pensée de Rancière avec le pragmatisme tend à être fréquemment négligée, tant par ses détracteurs et détractrices que par ses continuateurs et continuatrices. Elle marque d'ailleurs l'une des limites qu'a rencontré notre reprise de cette pensée : en privilégiant une approche textuelle (ou immanente) d'*Ulysse*, nous avons été amenés à minimiser cet aspect, non sans nous détourner de la question des usages auxquels invite et dont a fait l'objet *Ulysse*. À défaut de pallier ce manque, d'emblée annoncé³¹⁶, il nous oblige à nuancer certaines de nos affirmations. À cet effet, il est sans doute péremptoire d'avancer, comme nous avons pu le faire, que la réception de l'œuvre de Joyce dans le cadre du modernisme a été dénuée de toute portée politique, obviant ainsi sa charge critique. Il est en effet nécessaire de reconnaître que les premières interprétations modernistes d'*Ulysse* s'inscrivent dans un contexte où la question de l'autonomie de la littérature eu égard aux pouvoirs politiques revêt encore une importance non-négligeable dans le monde euro-atlantique (en attestent la censure et les autodafés dont fit l'objet le roman en Angleterre et aux États-Unis). Cependant, il ne s'est pas agi de nier l'intérêt de cette première contextualisation, mais plutôt d'affirmer qu'elle est en venue à participer de la « pétrification » contemporain de l'œuvre et de la perte de sa charge critique. Il apparaît dès lors que si une œuvre peut voir cette charge diminuer dans le temps, notamment du fait de l'institutionnalisation de sa réception et de sa

³¹⁴ « Les philosophes n'ont fait qu'*interpréter* le monde de diverses manières ; ce qui importe, c'est de le *transformer*. » (Karl Marx, « Thèses sur Feuerbach » dans *Philosophie*, édition et traduction de Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1982, p. 235.) Dans l'appareil critique qui en accompagne la traduction, Maximilien Rubel précise : « En ajoutant, dans la formule *es kommt darauf an* (ce qui importe), la conjonction *aber* (mais), Engels a prêté à cette thèse finale le sens d'une opposition qu'elle n'implique nullement : l'interprétation du monde par les philosophes fut et demeure une des manières d'être de ce monde[.] » (Maximilien Rubel, « Notes » dans Karl Marx, *Ibid.*, p. 560-561.)

³¹⁵ Cf. Florent Coste, « La littérature ne fait rien toute seule » dans *CONTEXTES*, n°22, 2019. [En ligne.] URL : <https://journals.openedition.org/contextes/6961> [Page consultée le 10 mai 2019.]

³¹⁶ *Supra*, p. 5.

canonisation³¹⁷, elle est également à même d’être réactivée à mesure qu’elle est reconfigurée et redéployée en fonction d’autres problématiques et d’autres contextes. Pour le dire avec Nathalie Quintane, un livre :

[ç]a ne s’apprécie pas tout seul mais par rapport et en relation avec tous les autres et en rapport avec le “tout autre” (qui ne l’est pas), en relation avec le président de la République de l’époque, les licenciements de l’époque, la canicule de l’époque, les frappes chirurgicales et les guerres oubliées de l’époque, les robes, les planètes, l’agriculture³¹⁸[.]

Ce qui importe, c’est alors non seulement la manière dont le texte de Joyce rend lisible la dimension conflictuelle de la société irlandaise du début du XX^e siècle, mais aussi la manière dont il peut être utilisé afin de déceler les traces de cette conflictualité logées en d’autres lieux et d’autres temps. En d’autres termes, ce qui importe, c’est alors peut-être de s’interroger à savoir : « *Et toi*, qu’est-ce que tu en fais, de la littérature, de *toutes* les littératures, de [Joyce] comme de Marx³¹⁹? »

³¹⁷ À cet égard, il importe de souligner que les lectures « nationales » avec lesquelles nous avons cherché à prendre nos distances s’inscrivent, à leur manière, dans ce processus d’institutionnalisation et de pétrification : elles peuvent être comprises comme participant de la récupération de l’œuvre de Joyce par un appareil d’État, à tout le moins par un discours national, qui s’en est approprié le capital symbolique afin de se légitimer.

³¹⁸ Nathalie Quintane, *Les années 10*, Paris, La fabrique, 2014, p. 197.

³¹⁹ Nathalie Quintane, *Ultra-Proust. Une lecture de Proust, Baudelaire, Nerval*, Paris, La fabrique, 2018, p. 25.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Corpus principal.

JOYCE, James. *Ulysse* [1922], édition et traduction de Jacques Aubert (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2004.

Corpus secondaire.

JOYCE, James. *Gens de Dublin* [1914], traduction de Benoît Tadié, Paris, Flammarion, 1994.

JOYCE, James. *Occasional, Critical and Political Writings*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Oxford World's Classics », 2000.

JOYCE, James. *Ulysses* [1922]., édition de Hans Walter Gabler, Londres, The Bodley Head, 2008.

Corpus critique

Monographies, essais et articles sur James Joyce.

AQUIN, Hubert. « Considérations sur la forme romanesque d'*Ulysse* de James Joyce » [1970] dans *Mélanges littéraires. Comprendre dangereusement*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1995, p. 265-290.

AQUIN, Hubert. « De Vico à James Joyce, assassin d'Ulysse » [1973] dans *Mélanges littéraires. Comprendre dangereusement*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1995, p. 327-328.

ATTRIDGE, Derek. *Joyce Effects: On Language, Theory and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

AUBERT, Jacques. *Introduction à l'esthétique de James Joyce*, Paris, Klincksieck, coll. « Études anglaises », 1973.

- AUBERT, Jacques. « Introduction générale » dans James Joyce, *Œuvres*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1982, p. xi-civ.
- AUBERT, Jacques. « Introduction » dans James Joyce, *Œuvres*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1995, p. ix-lxii.
- AUBERT, Jacques. « Postface » dans James Joyce, *Ulysse* [1922], édition et traduction de Jacques Aubert (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2004, p. 1161-1172.
- AUBERT, Jacques (dir.). « Notices » dans James Joyce, *Ulysse* [1922], édition et traduction de Jacques Aubert (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 1150-1293.
- CASANOVA, Pascale. « Le paradigme irlandais » dans *La République mondiale des lettres* [1999], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2008, p. 423-450.
- ELIOT, Thomas Stearns. « *Ulysses*, Order and Myth » [1923] dans *Selected Prose of T.S. Eliot*, Londres, Faber & Faber, 1975, p. 175-180.
- ELLMANN, Richard. *Ulysses on the Liffey*, Londres, Faber & Faber, 1972.
- ELLMANN, Richard. *The Consciousness of James Joyce*, Londres, Faber & Faber, 1977.
- GIBSON, Andrew. *Joyce's Revenge : History, Politics and Aesthetics in Ulysses*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- GIBSON, Andrew et Len Platt (dir.). *Joyce, Ireland, Britain*, Gainesville, University of Florida Press, 2006.
- JAMESON, Fredric. « Modernism and Imperialism » [1988] dans Terry Eagleton, Fredric Jameson et Edward W. Said, *Nationalism, Colonialism and Imperialism*, Minneapolis, Minneapolis University Press, 1990, p. 43-66.
- JAMESON, Fredric. « *Ulysses* in History » [1982] dans *The Modernist Papers*, Londres, Verso Books, 2007, p. 137-151.
- JAMESON, Fredric. « Joyce or Proust? » dans *The Modernist Papers*, Londres, Verso Books, 2007, p. 170-203.
- LAWRENCE, Karen. « “Beggaring Description” : Politics and Style in Joyce’s “Eumaeus” » dans *Modern Fiction Studies*, vol. 38, n°2, 1992, p. 355-376.

- LAWRENCE, Karen. *The Odyssey of Style in Ulysses* [1982], Princeton, Princeton University Press, 2014.
- MANGANIELLO, Dominic. *Joyce's Politics*, Londres, Routledge, coll. « Routledge Library Collection : James Joyce », 1980.
- MICHAUD, Ginette. « “Une épingle de sûreté...” : de l'appartenance nationale chez Joyce » dans *Études françaises*, vol. 31, n°3, 1995, p. 59-86.
- MORETTI, Franco. « The Long Goodbye : *Ulysses* and the End of Liberal Capitalism » dans *Signs Taken For Wonder : On the Sociology of Literary Form* [1983], Londres, Verso Books, coll. « Radical Thinkers », 2006, p. 182-208.
- MURPHET, Julian. « Ineluctable Modality of the Sensible: Poverty and Form in *Ulysses* » dans Grace Helleyer et Julian Murphet (dir.), *Rancièrè and Literature*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2017, p. 207-225.
- NORRIS, Margot. « Textual Ravelling : A Critical and Theoretical Introduction » dans *Joyce's Web: The Social Unravelling of Modernism*, Austin, University of Texas Press, coll. « Literary Modernism », 1992, p. 3-28.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. « James Joyce et l'homme du commun » dans *Communications*, vol. 2, n°99, 2016, p. 95-107.
- SCOTT, Bonnie K. « Molly » dans *Joyce and Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 156-183.
- SPOO, Robert E. « “Nestor” and the Nightmare: The Presence of the Great War in *Ulysses* » dans *Twentieth Century Literature*, vol 32, n°2, 1986, p. 137-154.
- TADIÉ, Benoît. « Introduction » dans James Joyce, *Gens de Dublin*, traduction de Benoît Tadié, Paris, Flammarion, 1994, p. 7-34.

Corpus théorique

Monographies, essais et articles de Jacques Rancièrè.

- RANCIÈRE, Jacques. « La mésentente » dans François Gaillard, Jacques Poulin et David Schusterman (dir.), *La modernité en question. De Richard Rorty à Jürgen Habermas*, Paris, Cerf, 1998, p. 169-185.

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000.

RANCIÈRE, Jacques et Martin Jalbert. « Perdre aussi nous appartient. Entretien avec Jacques Rancière sur la politique contrariée de la littérature » dans *Contre-jour*, n°8, 2005, p. 69-89.

RANCIÈRE, Jacques. *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *Le philosophe et ses pauvres* [1983], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *Moments politiques. Interventions 1977-2009*, Montréal/Paris, Lux/La fabrique, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature* [1998], Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010

RANCIÈRE, Jacques. *Aux bords du politique* [1998], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *La leçon d'Althusser* [1974], Paris, La fabrique, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *Le fil perdu*, Paris, La fabrique, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *Courts voyages au pays du peuple* [1990], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2015.

Monographies, essais et articles sur la modernité et le modernisme.

ANDERSON, Perry. *Les origines de la postmodernité* [1998], traduction de Natacha Filippi et Nicolas Vieillescazes, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010.

BOURDIEU, Pierre. « Trois états du champ » dans *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1998.

BRADBURY, Malcolm et James McFarlane. « The Name and Nature of Modernism » dans Malcolm Bradbury et James McFarlane (dir.), *Modernism : 1890-1930*, Londres, Pelican Books, coll. « Pelican Guides to European Literature », 1976, p. 19-55.

- BÜRGER, Peter. *Théorie de l'avant-garde* [1974], traduction de Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 2013.
- CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity : Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.
- CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des Lettres* [1999], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2008.
- COMPAGNON, Antoine. « La religion du futur : avant-gardes et récits orthodoxes » dans *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 47-75.
- GREENBERG, Clement. « Avant-garde et kitsch » [1939] dans *Art et culture. Essais critiques*, traduction de Ann Hindry, Paris, Macula, coll. « Vues », 1988, p. 9-28.
- GREENBERG, Clement. « Necessity of "Formalism" » dans *New Literary History*, vol. 3, n°1, 1971, p. 171-175.
- LATHAM, Sean et Gayle Rogers. *Modernism. Evolution of an Idea*, Londres, Bloomsbury, coll. « New Modernisms Series », 2015.
- LEFEBVRE, Henri. *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1968.
- RABATÉ, Jean-Michel. « La tradition du neuf : introduction au modernisme anglo-saxon » dans *Cahiers du Musée d'art moderne*, n°19-20, 1987, p. 94-108.
- RABATÉ, Jean-Michel. « Vers une archéologie du modernisme » dans *Rue Descartes*, n°10, 1994, p. 120-130.
- TADIÉ, Benoît. « "That's All in the Protean Character of Things" : Modernism and Interpretation » dans *SubStance*, vol. 22, n°2/3, 1993, p. 243-250.
- WILLIAMS, Raymond. *The Politics of the Avant-Garde: Against New Conformists* [1989], Londres, Verso Books, 2007.

Monographies, essais et articles sur les politiques de la littérature et le politique.

ANGENOT, Marc. « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social » dans Marie Claire Ropas-Wuilleumer, Jacques Neef et Ruth Amossy (dir.), *La politique du texte*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 9-27.

ARON, Paul. « L'idéologie » dans *CONTEXTES*, n°2, 2007. [En ligne.] URL : <https://journals.openedition.org/contextes/177> (Page consultée le 15 avril 2019.)

BELLEAU, André. « Littérature et politique » dans *Surprendre les voix* [1986], Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2016, p. 71-76.

BREAUGH, Martin. « Genèse philosophique du principe plébéien » dans *L'expérience plébéienne. Une histoire discontinue de la liberté politique*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 2007, p. 87-171.

CASANOVA, Pascale. *Kafka en colère*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2011.

DENIS, Benoît. *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points Lettres », 2000.

DENIS, Benoît. « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature » dans Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz, *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Paris, Antipodes, coll. « Littérature, culture, société », 2006, p. 103-117.

HAMEL, Jean-François. « De révolutions en circonvolutions. Répétition du récit et temps de l'histoire dans *Prochain épisode* » dans *Voix et images*, vol. 25, n°3, 2000, p. 541-562.

HAMEL, Jean-François. « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature? » dans Laurence Côté-Fournier, Laurence Élise-Guay et Jean-François Hamel (dir.), *Politiques de la littérature. Une traversée du XX^e siècle français*, Montréal, Université du Québec à Montréal : Cahiers Figura, vol. 35, 2014, p. 9-30.

JALBERT, Martin. *La littérature en sursis. Politiques de Gauvreau, Miron, Aquin*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011.

JALBERT, Martin. « Le malheur et le bonheur de ne parler qu'en mots » dans *Spirale*, n°220, mai-juin 2008, p. 19-20.

JAMESON, Fredric. *L'inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique* [1981], traduction de Nicolas Vieillescazes, Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 2012.

MUHLMANN, Géraldine. « Sous la question du journalisme, la démocratie » dans *Du journalisme en démocratie* [2004], Paris, Klincksieck, coll. « Critique de la politique », 2017, p. 291-351.

NORTH, Joseph. *Literary Criticism. A Concise Political History*, Harvard, Harvard University Press, 2017.

QUINTYN, Olivier. « *L'inconscient politique* et l'herméneutique marxiste de Fredric Jameson : contextes, opérations, usages » dans Fredric Jameson, *L'inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique*, traduction de Nicolas Vieillescazes, Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 2012, p. 415-463.

ROBIN, Régine. « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social » dans Marie Claire Ropas-Wuilleumer, Jacques Neef et Ruth Amossy (dir.), *La politique du texte*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 95-121.

ROPAS-WUILLEUMER, Marie Claire, Jacques Neef et Ruth Amossy (dir.), *La politique du texte*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992.

ROUSSIN, Philippe. « Littérature et démocratie : état des lieux (1980-2015) » dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 20, n°3, 2016, p. 411-419.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964.

WOLF, Nelly. *Le roman de la démocratie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Culture et société », 2003.

Autres textes cités.

ALTHUSSER, Louis. « De l'idéologie » dans *Sur la reproduction* [1995], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Actuel Marx Confrontation », 2011, p. 204-239.

ATTRIDGE, Derek. *Peculiar Language: Literature as Difference from the Renaissance to James Joyce*, Londres, Routledge, 2004.

- BOUVERESSE, Jacques. *La connaissance de l'écrivain. Sur l'écriture, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, coll. « Banc d'essai », 2008.
- BRYCE GALLIE, Walter. « Les concepts essentiellement contestés » [1965] dans *Philosophie*, vol. 3, n°122, 2014, p. 9-33.
- DERRIDA, Jacques. « La pharmacie de Platon » [1968] dans Platon, *Phèdre*, traduction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2004, p. 255-387.
- FRASER, Nancy. « Repenser la sphère publique : une contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement » [1992] dans *Hermès, la revue*, n°3, 2001, p. 125-156.
- HOMÈRE. *Odyssée* [1972], traduction de Victor Bérard, Paris, Le livre de poche, coll. « Classiques », 2010.
- JAKOBSON, Roman. « Linguistique et poétique » [1960] dans *Essais de linguistique générale. I. Les fondations du langage*, traduction de Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 2003, p. 209-248.
- JENNY, Laurent. *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et de inventions esthétiques dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2002.
- NORDMANN, Charlotte. *Bourdieu/Rancière : la politique entre sociologie et philosophie*, Paris, Amsterdam, 2006.
- MARX, Karl. *Philosophie* [1994], édition de Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2014.
- PLATON. *Phèdre* [1989], traduction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2004.
- QUINTANE, Nathalie. *Les années 10*, Paris, La fabrique, 2014.
- QUINTANE, Nathalie. *Ultra-Proust. Une lecture de Proust, Nerval, Baudelaire*, Paris, La fabrique, 2018.
- RICŒUR, Paul. *L'idéologie et l'utopie* [1986], traduction de Myriam Reveault d'Allones et Joël Roman, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2016.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. « Histoire et herméneutique », *Critique*, n°6, 2015, p. 518-530.

SEARLE, John R. « The Logical Status of Fictional Discourse » dans *New Literary History*, vol. 6, n°2, 1975, p. 319-332.

VIEILLESCHAZES, Nicolas. « L'impasse esthétique-politique de Jacques Rancière » dans *Période*. [En ligne.] URL : <https://revueperiode.net/impasse-esthetico-politique-de-jacquesranciere/> [Page consultée le 20 juillet 2018.]

WILLIAMS, Raymond. « Base et superstructure dans la théorie culturelle marxiste » dans Raymond Williams, *Culture et matérialisme*, traduction de Nicolas Calvé et Étienne Dobenesque, Montréal, Lux, coll. « Humanités », 2010, p. 31-58.

TIQQUN. *Théorie du Bloom*, Paris, La fabrique, 2000.