



HAL
open science

Écriture joycienne : du même au soi en passant par l'Autre

Francesca Manzari

► **To cite this version:**

Francesca Manzari. Écriture joycienne : du même au soi en passant par l'Autre. Francesca Manzari; Fridrun Rinner. Traduire le même, l'autre et le soi, Presses universitaires de Provence, pp.71-81, 2011, 10.4000/books.pup.20879 . hal-03991617

HAL Id: hal-03991617

<https://hal.science/hal-03991617>

Submitted on 9 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

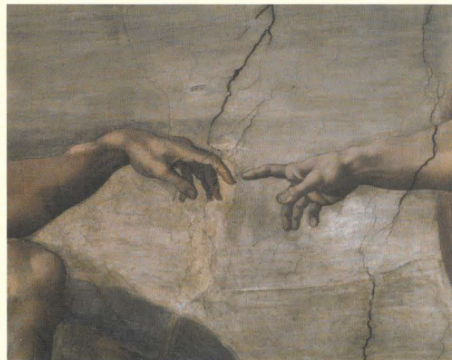
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.


ÉCRITURE JOYCIENNE
DU MEME AU SOI EN PASSANT PAR L'AUTRE

Traduire le même, l'Autre ou le soi
éds. Francesca Manzari & Fridrun Rinner
Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2011
p. 71-81

sous la direction de
Francesca Manzari
& Fridrun Rinner

Traduire
le même,
l'autre et le soi



TEXTUELLES 

Textuelles
Univers littéraires

Traduire le même, l'autre et le soi

sous la direction
de Francesca Manzari et Fridrun Rinner

2011

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Écriture joycienne : du même au soi en passant par l'Autre

Francesca Manzari

Université de Provence

Dans son introduction à sa propre traduction de *L'origine de la géométrie* d'Edmond Husserl, Jacques Derrida oppose l'écriture de Husserl à celle de James Joyce. D'un côté, la tentative du philosophe :

réduire ou appauvrir méthodiquement la langue empirique jusqu'à la transparence [...] de ses éléments univoques et traductibles », de l'autre, celle de James Joyce qui se fonde sur « l'équivoque généralisée » en oubliant « les noyaux de sens communs » et cultivant « la synthèse associative » pour « retrouver la valeur poétique de la passivité¹ ».

Si selon Husserl l'observation du monde devrait pouvoir conduire à la réduction phénoménologique nonobstant les difficultés auxquelles le sujet se heurte dans l'exercice de ce processus, si pour Husserl la description du monde, de son essence et de sa phénoménalité demeurent possibles et doivent être poursuivies, un questionnement analogue conduit Joyce au constat de l'échec de la reproductibilité de toute expérience épiphaniatique. Le chemin qui le conduit de l'écriture d'*Epiphanies* (écrites avant 1903 comme nous le laisse comprendre une lettre à George Russel) à *Finnegans Wake* (paru en 1939, mais écrit comme *work in progress* de 1923 à 1938) est justement celui de l'impossibilité du sujet à définir, relater, rendre compte de sa propre vision et connaissance du monde. L'impossibilité de reproduire une vision du monde et la recherche d'une forme expressive adéquate pour dire cet empêchement conduiront Joyce à essayer de détacher le signifiant de tout rapport au réel. Le monde est difficilement connaissable et la littérature se doit d'intégrer cette difficulté et de la rendre explicite.

Dans l'un de ses premiers ouvrages consacrés à l'œuvre de l'auteur irlandais, Jean-Michel Rabaté résume le parcours esthétique de l'écrivain en trois étapes. À partir des « épiphanies », Joyce se propose de concevoir une nouvelle Poétique aristotélicienne. La voie vers la modernité consistera à imbriquer de façon graduelle sa propre histoire dans la « grande Histoire ». C'est le moment de la réécriture de son autobiographie juvénile qui deviendra *Portrait de l'artiste en jeune homme*. Suit la rencontre de Stephen Daedalus et c'est l'écriture de *l'Ulysse*, avec un nouveau père, Bloom « l'homme moyen sensuel », qui lui permet d'« apprendre à signer le réel d'un paraphe tracé sur le vide et l'incertain² ». Ce qui suit n'est que la radicalisation de cette incertitude qui devient fondatrice de l'élan créateur de l'écrivain : « l'écriture

¹ Jacques Derrida, « Introduction » à *L'origine de la géométrie* de Husserl, Paris, PUF, 1962, p. 104-105.

² Jean-Michel Rabaté, *James Joyce*, Paris, Hachette, 1993 [1979], p. 11.

s'alourdit alors du poids de toute l'Histoire universelle afin d'accueillir un réel d'un nouvel ordre, entièrement fabriqué d'hybridations linguistiques polyglottes³ ».

C'est dans *Stephen Hero* que Joyce expose sa propre théorie esthétique que l'on résume en général par l'évocation du titre de son recueil de poèmes de jeunesse « épiphanies » :

By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments⁴.

C'est une formulation qui, de façon étonnante, au premier abord, fait pendant à l'un des passages les plus connus de l'*Origine de la géométrie*, où Husserl écrit :

Conformément à l'essence de la science, il revient [...] au rôle de ses fonctionnaires d'exiger en permanence ou d'avoir la certitude personnelle que tout ce qui est porté par eux à l'énonciation scientifique soit dit « une fois pour toutes », que cela soit « établi » indéfiniment reproductible dans son identité, [...] en tant qu'indubitablement réactivable dans l'identité de son sens authentique (O., 188-189⁵).

L'idée de Stephen Daedalus est que le concept de beauté n'est pas traduisible puisqu'il appartient à la différence de chaque culture, « *no esthetic theory [...] is of any value which investigates with the aid of the lantern of tradition. [...] Greek beauty laughs at Coptic beauty and the American Indian derides them both⁶* ». Ce qui est commun à toute perception de la beauté toutefois est, selon Stephen, « *the mechanism of esthetic apprehension⁷* ». C'est la raison pour laquelle, il poursuit : « *The apprehensive faculty must be scrutinised in action⁸* ». Suit une référence à l'œuvre de Thomas d'Aquin :

For a long time I couldn't make out what Aquinas meant. He uses a figurative word (a very unusual thing for him) but I have solved it. Claritas is quidditas. [...] First we recognise that the object is one integral thing, then we recognise that it is an organised composite structure, a thing in fact: finally, when the relation of the parts is exquisite, when the parts are adjusted to the special point, we recognise that it is that thing which it is. Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. [...] The object achieves its epiphany⁹.

Or à partir de ce passage de *Stephen Hero*, il serait possible de formuler quelques remarques plus générales au sujet de la visée de l'œuvre de Joyce. En feignant de s'inscrire dans la lignée de Thomas d'Aquin et des néo-platoniciens, Joyce détourne, par sa stratégie scripturaire, le sens de la *claritas* thomasiennne. Sa poétique épiphanique est en réalité une antipoétique qui permet à l'auteur de mettre en scène la difficulté, l'impossibilité d'une transposition entre le réel et le langage. La théorie esthétique des épiphanies se révèle être d'emblée, pour Joyce, son antithèse : toute épiphanie est un échec pour l'auteur de l'*Ulysse*. Il serait alors possible de poser la question de savoir

3 *Ibid.*

4 James Joyce, *Stephen Hero*, London, Paladin, 1991, p. 216.

5 Jacques Derrida, « Introduction » à *L'Origine de la géométrie* de Husserl, Paris, PUF, 1962, p. 106.

6 James Joyce, *Stephen Hero*, *op. cit.*, p. 217.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 218.

si les raisons qui conduisent Joyce à énoncer une théorie esthétique et à travailler en même temps à sa déconstruction peuvent éclaircir quelques aspects de sa poétique et de son style.

Virginia Woolf écrit que l'écrivain irlandais a le don de révéler « *the flickerings of that innermost flame which flashes its messages through the brain*¹⁰ ». Le Joyce des écrits de jeunesse constitue un modèle pour l'auteur de *Mrs Dalloway*. Dans les épiphanies joycienne, Woolf reconnaît une aspiration à la révélation très semblable à la sienne, mais dans son *Journal*, en juillet 1926, elle remarque : « *suppose one could catch them [one's thoughts] before they became "works of art" ? Catch them hot & sudden as they rise in the mind [...]. Of course one cannot [...]*¹¹ ». Les épiphanies de Joyce vont encore plus loin dans la représentation de l'échec d'un quelconque dévoilement. Elles sont l'antithèse de toute illumination. Si leur tâche est celle de dévoiler, elles ne conduisent nullement à la connaissance, mais à la perception de l'obscur, de l'opaque, de l'indéfinissable. Comme le remarque Jean-Michel Rabaté, l'épiphanie joycienne « est elle-même une reconnaissance de la disparition plus que de la manifestation du sens dans l'expérience esthétique¹² ». « Les moments d'être » de Virginia Woolf, les *Épiphanies* de Joyce entament de l'intérieur le concept même d'être, de révélation, de présence puisque ce qui apparaît fait immédiatement signe vers l'impossibilité de sa reproduction. Ce que l'on peut dire de toute expérience épiphanique et esthétique revient non pas à sa possibilité mimétique face à sa source d'inspiration, qui est toujours une vision du monde pour Joyce, mais « au mécanisme intérieur de l'appréhension esthétique¹³ » dit Stephen Daedalus. Cela rappelle le célèbre passage de *Modern Fiction*, où Virginia Woolf décrit son projet poétique : « *look within and life, it seems, is very far from being "like this"*¹⁴ ». Joyce déplace donc l'objet de son observation du monde au mécanisme intérieur qui lui permet de l'appréhender. Il s'agit justement du passage des œuvres de jeunesse à l'écriture de l'*Ulysse* et ce qui en découle n'est pas tout simplement un changement de visée de l'œuvre de l'écrivain, mais également un changement de forme, une révolution morphologique qui marque à jamais l'expression littéraire. C'est l'introduction de la forme du monologue intérieur. Joyce rend hommage à Édouard Dujardin en conseillant la lecture des *Lauriers sont coupés*, qui lui aurait inspiré la forme du monologue intérieur, à Valéry Larbaud. En réalité, comme le rappelle Deleuze dans un de ses cours tenus à Paris VIII en 1980, Joyce cache ses sources, et ses références son bien plus philosophiques de ce qu'on ne le pense : la forme du monologue lui aurait été inspirée aussi et surtout par l'œuvre du philosophe William James.

David Lapoujade souligne que le travail de William James a le mérite de donner une forme nouvelle au questionnement fondateur des philosophies du XX^e siècle : « Il ne demande pas : qu'est-ce qu'une conscience ? ou : comment décrire la conscience ? mais plutôt : comment se fait la conscience ? Comment décrire le processus de ce qui

10 Virginia Woolf, « Modern Fiction », *The Common Reader*, I, London, The Hogarth Press, 1984, p. 151.

11 *The Diary of Virginia Woolf*, Edited by Anne Olivier Bell, Volume Two 1925-1930, A Harvest Book, Harcourt Brace & Company : San Diego, New York, London, 1980 [1978], p. 102.

12 Jean-Michel Rabaté, *James Joyce*, Paris, Hachette Supérieur, 1993, p. 14.

13 James Joyce, *Stephen le Héros*, in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 513.

14 Virginia Woolf, « Modern Fiction », *op. cit.*, p. 149-150.

devient conscient dans un esprit?¹⁵ ». Question analogue à celle posée par Stephen Daedalus au sujet du « mécanisme intérieur de l'appréhension esthétique¹⁶ ». La réponse à cette question constitue l'une des contributions les plus importantes de W. James à l'histoire de la philosophie et de la littérature :

Consciousness of some sort goes on. 'States of mind' succeed each other in him. If we could say in English 'it thinks', as we say 'it rains' or it 'blows', we should be stating the fact most simply and with the minimum of assumption. As we cannot, we must simply say that thought goes on¹⁷.

À la question « La conscience existe-t-elle?¹⁸ », William James répond ne plus croire « que la "conscience" soit une entité », elle « représente une fonction » : « Cette fonction, c'est de connaître. On suppose que la "conscience" est nécessaire afin d'expliquer le fait que les choses ne se contentent pas d'être, mais sont rapportées, sont connues¹⁹. »

Lorsque William James écrit les *Principes de psychologie* et le *Précis*, son projet est de parvenir à décrire comment quelque chose devient conscient dans notre esprit, le dessein sous-entendu est celui d'atteindre une plus profonde connaissance de « soi ». Ainsi, il fonde l'étude du courant de conscience sur la « méthode analytique » qui revient à observer d'abord « les faits les plus concrets » que l'on rencontre « quotidiennement » dans « nos propres vies intérieures²⁰ ». Tous les caractères par lesquels James décrit le flux de conscience sont présents dans le projet littéraire des auteurs du roman du flux de conscience que Dujardin présente ainsi :

Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du « tout venant²¹. »

L'intériorité à laquelle Dujardin se réfère n'est pas celle des *Confessions* de saint Augustin, ni celle des *Rêveries* de Jean-Jacques Rousseau, mais plutôt la « vie intérieure » telle que James la définit lorsqu'il donne le célèbre exemple d'une « multitude de pensées » dans une salle de conférence pour définir la notion de « conscience personnelle » :

My thought belongs with my other thoughts, and your thought with your other thoughts. Whether anywhere in the room there be a mere thought, which is nobody's thought, we have no means of ascertaining, for we have no experience of its like. The only states

15 David Lapoujade, « James et la question de l'introspection », introduction à William James, *Précis de psychologie* [1892], tr. de N. Ferron, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, Paris, Le Seuil, 2003, p. 10.

16 James Joyce, *Stephen le Héros*, op. cit., p. 513.

17 William James, *Psychology: The Briefer Course*, Dover Publications, Inc., Mincola, New York, 2001 [première parution, Henry Holt and Company, 1892], p. 19.

18 Titre du premier des *Essais d'empirisme radicale*, tr. de G. Garreta et M. Girel, Marsaille, Agone, 2005, p. 35-56.

19 *Ibid.*, p. 36.

20 William James, *Précis de psychologie*, tr. de l'anglais de Nathalie Ferron, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, Paris, Seuil, 2003, p. 107.

21 Édouard Dujardin, *Le monologue intérieur. Son apparition, ses sources, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Albert Messein éditeur, 1931.

*of consciousness that we naturally deal with are found in personal consciousnesses, minds, selves, concrete particular I's and you's*²².

La technique du flux de conscience, telle qu'elle est employée par Joyce, par exemple, se propose d'appréhender la vie intérieure en simulant l'activité de la vie psychique. Si, comme le dit James dans sa description du courant de conscience, les états mentaux changent constamment, si « la pensée suit son cours » sans articulation et organisation aucune, le narrateur se doit de disparaître du récit et d'emporter avec lui toute prétention à la cohérence et à la mise en forme narrative²³.

Selon Jean-Michel Rabaté, l'esthétique des épiphanies est vouée à l'échec « à cause de son ambiguïté, de son flou constitutif²⁴ ». Et Stephen Daedalus, au début de *l'Ulysse* semble se moquer de ses anciennes croyances esthétiques: « *Remember your epiphanies on green oval leaves, deeply deep, copies to be sent if you died to all the great libraries of the world, including Alexandria?*²⁵ » Toutefois, le tournant de l'écriture joycienne, l'usage de la forme du monologue intérieur, ne semble nullement redresser le sort de la poétique de l'auteur, qui de la recherche de la *claritas*, s'achemine de plus en plus vers ce que Derrida appellera « le champ *labyrinthique* de la culture "enchaînée" par ses équivoques²⁶ ».

Or si comme le dit Deleuze, Joyce fut un lecteur de William James, il est intéressant de comparer la définition jamesienne du flux de conscience et la structure du monologue intérieur telle que Joyce la conçoit.

Le texte de *Psychology: The Briefer Course*, paru pour la première fois chez Henry Holt and Company, en 1982, définit tout d'abord quatre caractères de la conscience auxquels la totalité de l'ouvrage de James n'a de cesse de faire référence :

- 1) *Every 'state' tends to be part of a personal consciousness.*
- 2) *Within each personal consciousness states are always changing.*
- 3) *Each personal consciousness is sensibly continuous.*
- 4) *It is interested in some parts of its object to the exclusion of others, and welcomes or rejects – chooses from among them, in a word – all the while*²⁷.

Le projet littéraire qui est à l'origine de la forme du monologue intérieur demeure très proche des caractères que W. James confère au flux de la conscience. Toutefois, une différence fondamentale éloigne la description philosophique du mouvement de la conscience et la mise en scène de celui-ci. Là où le philosophe peut s'appuyer, dans sa démonstration, sur l'expérience que chaque lecteur possède de son propre « moi » et du caractère absolument personnel de celui-ci, le travail de l'écrivain appelle toujours, dans sa structure, à l'établissement d'une convention selon laquelle le monologue intérieur est, d'emblée, ailleurs que là où son nom l'indique. La forme de son écriture fait déjà signe vers son caractère paradoxal: l'exposition est toujours vers extérieure.

Le défi du monologue de Molly, en conclusion de *l'Ulysse*, est donc pour Joyce, d'arriver à suggérer que les états du courant de conscience sont à la fois constamment

22 William James, *Psychology: The Briefer Course*, *op. cit.*, p. 20.

23 Cf. Régis Salado, *Cercles intimes, lignes de fiction. La fiction de l'intime dans Mrs Dalloway, Amants, heureux amants, Mademoiselle Else et La Nouvelle rêvée*, dans « Bulletin de littérature générale et comparée », n° 27 / Automne 2001, p. 81-125.

24 Jean-Michel Rabaté, *La Pénultième est morte. Spectrographies de la modernité*, Scyssel, Champ Vallon, « L'Or d'Atalante », 1993, p. 200.

25 James Joyce, *Ulysses*, Penguin (« Modern classics »), 2000 [1968], p. 50.

26 Jacques Derrida, « Introduction » à *L'Origine de la géométrie de Husserl*, *op. cit.*, p. 104.

27 William James, *Psychology: The Briefer Course*, *op. cit.*, p. 19.

changeants, « sensiblement continus » et sélectifs selon des lois qui sont personnelles à chaque individu et donc au personnage de Molly. Nous postulons au départ, que ce qui est formulé, expliqué, démontré par l'écriture de William James est mimé par celle de James Joyce. Nous essayerons donc, comme première étape de notre raisonnement, de comparer les postulés de la théorie de James à la structure du monologue de Molly en essayant de formuler la question de la relation entre le flux de conscience et le monologue intérieur.

Le philosophe décrit le changement constant des états de la conscience dans les termes suivants :

*No state once gone can recur and be identical with what it was before*²⁸.
[...] *It is obvious and palpable that our state of mind is never precisely the same. Every thought we have of a given fact is, strictly speaking, unique, and only bears a resemblance of kind with our other thoughts of the same fact*²⁹.

James théorise ainsi l'impossibilité de notre conscience à éprouver deux fois exactement la même sensation à l'égard de la même expérience puisque l'« identité du moi connaissant » change inlassablement dans le temps. En effet, même si « l'identité fonctionnelle » du moi connaissant est toujours la même, à aucun moment, les états de conscience se reproduisent à l'identique. Chaque état est destiné à se dissoudre et à laisser place à son successeur sans solutions de continuité. Cette insaisissabilité de l'identité du moi connaissant est suggérée par les sentiments contradictoires exposés dans le monologue de Molly.

Par le manque de ponctuation et la répétition continuelle de sentiments ambigus et contradictoires, Joyce met en scène l'indécidable. En rappelant l'intérêt de l'étude accomplie par James Van Dyck Card sur *Pénélope*, Jean-Michel Rabaté donne des exemples des énoncés antinomiques du monologue de Molly Bloom qui pense : « *This damned old bed too jingling like the dickens I suppose they could hear us away over the other side of the park* », et plus loin « *O I like my bed* », puis encore « *Im sick of Cohens old bed*³⁰ ». Tout le monologue procède ainsi par constructions antithétiques, renvois en miroir, et arbres à cames comme dans l'exemple suivant : « *not that I care two straws who he does it with or knew before that way though Id like to find* », puis « *couldnt even touch him if I thought he was with a dirty barefaced*³¹ ».

Une fois démontrée la nature indéfiniment changeante du courant de conscience, James se propose de décrire le caractère continu de celui-ci, comment adviennent les variations qui le constituent et quelles sont les raisons qui conduisent chaque conscience à sélectionner ses objets de connaissance. La réflexion est menée par le philosophe à plusieurs niveaux, au moins deux. Il s'agit, d'un côté, de questionner le processus et la possibilité même de l'acte cognitif, en s'opposant ainsi à la tradition philosophique qui, de Platon à Locke jusqu'à J. F. Herbart, prône que l'acquisition de la connaissance se fait avant tout par la perception des relations d'identité et de

28 *Ibid.*, p. 21.

29 *Ibid.*, p. 23.

30 Jean-Michel Rabaté, *XVIII. Pénélope, Notice*, in James Joyce, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 1817-1818.

31 *Ibid.*, p. 1819.

différence³², de l'autre, de montrer que nonobstant l'impossibilité du moi connaissant à définir dans des termes immuables sa perception du monde, sa principale fonction est la cognitive : « *this Me is an empirical aggregate of things objectively known*³³ ».

Le caractère changeant des états mentaux n'implique aucune interruption dans le flux de conscience :

The proposition that consciousness feels continuous, means two things:

A. That even where there is a time-gap the consciousness after it feels as if it belonged together with the consciousness before it, as another part of the same self;

*b. That the changes from one moment to another in the quality of the consciousness are never absolutely abrupt*³⁴.

De façon analogue au courant de conscience, la forme du monologue intérieur ne connaît guère de rupture : le monologue de Molly Bloom ne présente aucun signe de ponctuation³⁵. Or non seulement l'écriture de Joyce se tient très proche de la description que James donne du *Stream of consciousness* dans sa forme paradoxale et continue, elle illustre aussi la théorie du philosophe là où celle-ci décrit la succession des états mentaux. Le philosophe rappelle que les rythmes suivis par le courant de conscience varient sensiblement : « *Like a bird's life, it seems to be an alternation of flights and perchings*³⁶. » Les « haltes », seraient des « états substantifs » et les « envolées » des « états transitifs » qui assurent les liens entre les objets contemplés par la conscience. Toutefois, le philosophe attire l'attention sur la difficulté de saisir ces moments de transitions entre les états mentaux et donne l'exemple du flocon de neige qui disparaît, et devient goutte d'eau dans le creux d'une main tiède, avant que l'on ait la possibilité de l'observer³⁷. Dire quelque chose du mouvement de la conscience revient à arrêter une toupie en train de tourner pour en saisir le mouvement³⁸. Pourtant, de même qu'il existe des sentiments pour les objets, il existe des sentiments pour les relations entre ces objets : « *We ought to say a feeling of and, a feeling of if, a feeling of but, and a feeling of by, quite as readily as we say a feeling of blue or a feeling of cold*³⁹ ».

32 Dans *L'essai sur l'entendement humain*, Livre IV, John Locke écrit : « La connaissance dès lors n'est rien d'autre, me semble-t-il, que la perception de la liaison et de la convenance, ou de la disconvenance et de la contradiction, de telles ou telles de nos idées [...]. Mais, pour comprendre un peu plus distinctement en quoi consistent cette convenance ou cette disconvenance, on peut les ramener entièrement, je pense, à quatre sortes : 1) Identité ou différence ; 2) Relation ; 3) Coexistence ou liaison nécessaire ; 4) Existence réelle ». Traduction de J.-M. Vienne, Paris, Vrin, 2006, p. 267-268.

33 William James, *Psychology : The Briefer Course*, op. cit., p. 82.

34 *Ibid.*, p. 25.

35 Comme le rappelle Jean-Michel Rabaté, « dès la rédaction du manuscrit Rosenbach, Joyce élimine les points et les virgules, mais laisse les apostrophes, ainsi que le point à la fin de la quatrième phrase », XVIII. *Pénélope*, Notice, in James Joyce, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 1815.

36 William James, *Psychology : The Briefer Course*, op. cit., p. 27.

37 Cf. *Ibid.* p. 27-28.

38 *Ibid.*, p. 28 : « *The attempt at introspective analysis in these cases is in fact like seizing a spinning top to catch its motion, or trying to turn up the gas quickly enough to see how the darkness looks* ».

39 *Ibid.*, p. 29.

Or les travaux menés jusqu'à présents sur le monologue de Molly Bloom montrent bien l'attention portée par Joyce sur les termes de transition entre les idées⁴⁰. Jean-Michel Rabaté rappelle le caractère « agglutinant » de la syntaxe de *Pénélope* qui permet à l'auteur « d'associer des notions qui normalement devraient s'exclure⁴¹ ». Les connecteurs, dans la syntaxe joycienne, sont d'autant plus mis en évidence qu'ils mettent en relation ce qui n'a pas de relation.

William James affirme que ce qui assure la fonction cognitive des états mentaux qui constituent le flux de conscience est l'ensemble de « résonances psychiques », appelées également « franges », qui accompagnent les thèmes de la pensée. Cela revient à dire que l'objet de toute connaissance n'est jamais perçu de façon distinguée de tout ce avec quoi il est en relation : « *Of most of its relations we are only aware in the penumbral nascent way of a "fringe" of unarticulated affinities about it*⁴² ». Une sorte de perception pré-consciente que Joyce parvient à mimer en travaillant à tisser des liens entre épisodes vaguement affins. Dans le passage suivant par exemple, le sens des connecteurs logiques est difficilement percevable :

Mulveys was the first when I was in bed that morning and Mrs Rubio brought it in with the coffee she stood there standing when I asked her to hand me and I pointing at them I couldn't think of the word a hairpin to open it with ah horquilla disobliging old thing and it staring her in the face with her switch of false hair on her and vain about her appearance ugly as she was near 80 or a 100 her face a mass of wrinkles with all her religion domineering because she never could get over the Atlantic fleet coming in half the ships of the world and the Union Jack flying with all her carabinieri because 4 drunken English sailors took all the rock from them and because I didnt run into mass often enough in Santa Maria to please her⁴³.

L'effet du « tout venant » que Joyce confère au monologue intérieur de Molly Bloom et qui permet d'affirmer, avec les mots de James, que le courant de pensée de Molly est une pensée, « *at each moment different from that of the last moment, but appropriative of the latter, together with all that the latter called its own*⁴⁴ », est l'impression recherchée et donnée par la structure du texte joycien. En effet, en faisant usage de la technique du monologue intérieur, Joyce inclut *Pénélope* dans le schéma homérique d'ensemble. L'imitation du flux de conscience, de la pensée qui s'efface en fluant et se renouvelle en demeurant toujours vierge, constitue « l'équivalent textuel⁴⁵ » de la toile de *Pénélope*, constamment défaits et nouvellement tissés.

L'intériorité, chez Joyce comme chez d'autres auteurs qui emploient la technique du monologue intérieur, n'est rien d'autre qu'une mise en scène de l'intériorité. Si l'on devait en quelque sorte essayer de mesurer l'impact des écrits de William James

40 Cf. James Van Dyck Card, « "Contradicting": The Word for Joyce's "Penelope" », *James Joyce Quarterly*, 11 (2), p. 17-26; « The Ups and Downs, Ins and Out of Molly Bloom: Patterns of Words in "Penelope" », *James Joyce Quarterly*, 19 (2), p. 127-139 et *An Anatomy of Penelope*, London, Associated University Presses, 1984.

41 Jean-Michel Rabaté, XVIII. *Pénélope*, Notice, in James Joyce, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 1821.

42 William James, *Psychology: The Briefer Course*, op. cit., p. 34.

43 Penguin (« Modern classics »), 2000 [1968], p. 900.

44 William James, *Psychology: The Briefer Course*, op. cit., p. 82.

45 Jean-Michel Rabaté, XVIII. *Pénélope*, Notice, in James Joyce, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 1817.

sur l'écriture de Joyce, il serait possible d'observer que ce que William James définit comme flux de conscience devient chez Joyce fiction du flux de conscience.

« L'intériorité romanesque illustre à sa manière le sens que la critique wittgensteinienne de l'introspection permet de trouver ou de retrouver, comme on voudra⁴⁶ » écrit Jean-Pierre Cometti. Cette critique s'articule autour de l'opposition et de la relation entre l'intérieur et l'extérieur dont toutes les pratiques artistiques peuvent nous fournir des exemples en nous réservant des « surprises⁴⁷ ». En effet, il n'est pas si aisé qu'on le croirait de distinguer l'extériorité de l'intériorité puisque l'intérieur n'est pas vraiment intérieur et l'extérieur ne se révèle pas plus définissable que son opposé. Il s'agit du célèbre passage des *Recherches philosophiques* :

La parole silencieuse « intérieure » n'est pas un phénomène à demi caché, que l'on percevrait en quelque sorte à travers un voile. Elle n'est pas du tout cachée, mais son concept peut facilement nous égarer, car il va de pair, sur un long parcours, avec le concept de processus « externe », sans pour autant coïncider avec lui⁴⁸.

En employant une expression de Robert Musil, Cometti rappelle que l'intériorité est une invention et qu'une distance significative sépare l'intériorité tissée autour et entre les êtres et les choses par le récit de celle qui nous a été léguée par la tradition philosophique occidentale. La forme de l'« invention » littéraire de l'intériorité correspondrait plutôt à ce que Wittgenstein appelle « expression », « c'est-à-dire à l'illustration peut-être la plus précise et la plus authentique des pouvoirs conjugués des règles et de nos jeux de langage, de notre grammaire et des formes que prend leur insertion dans des contextes et des formes de vie partagées⁴⁹ ». Il est possible de reconnaître, selon Cometti, une certaine symétrie entre la pratique du jeu de langage telle que Wittgenstein la décrit et la conception musilienne de l'« invention de l'intériorité ». Considérée un jeu de langage, l'expression de l'intériorité se déplacerait ainsi sur un terrain esthétique : « c'est dans l'expression, dans la singularité de l'expression, dans ce qu'elle contient d'imprévisible, que l'intériorité se montre ou plutôt qu'elle existe⁵⁰ [...] ».

Or en soulignant bien le domaine auquel l'étude de l'intériorité appartient, l'esthétique et non pas le philosophique, Wittgenstein trahit la difficulté du philosophe à traiter de l'intériorité. L'expression philosophique se trouve dans l'impasse lorsqu'elle tente de concilier « une recherche de l'exactitude » et « une absence de pertinence patente ». « Une aporie philosophique typique » est ce qui arrive lorsqu'un certain « genre de philosophie », auquel Wittgenstein ne parvient pas à donner le mot approprié, « parle en permanence d'associations et d'occurrences simultanées ou vaguement simultanées d'événements A, B et C; des constituants similaires de deux événements ayant pour conséquence que l'ensemble atteint notre esprit

46 Jean-Pierre Cometti, *Ludwig Wittgenstein et la philosophie de la psychologie*, Paris, PUF, 2004, p. 186-187.

47 Cf. *Ibid.*, p. 187.

48 Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, tr. de F. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud, É. Rigal, Paris, Gallimard, 2004, p. 308. Une idée analogue est exposée également par Jacques Derrida, dans *Fors* au sujet de l'inconscient comme « crypte » : « Quoi qu'on dérive sur elles, les surfaces pariétales de la crypte ne séparent pas simplement un for intérieur d'un for extérieur. Elles font du for intérieur un dehors exclu à l'intérieur du dedans », in Nicolas Abraham et Maria Torok, *Le verbiage de l'homme aux loups*, Paris, Flammarion, 1976, p. 13.

49 Jean-Pierre Cometti, *Ludwig Wittgenstein et la philosophie de la psychologie*, op. cit., p. 188.

50 *Ibid.*, p. 189.

lorsqu'une partie tombe sous notre regard⁵¹ ». Le manque d'exactitude qui caractérise toute tentative de description de l'intériorité hante la pensée wittgensteinienne. La critique à l'intériorité apparaît comme le résultat d'un questionnement bien plus ample de la part de Wittgenstein au sujet de la signification. Comme le remarque Cometti, les théories de B. Russell et de C. K. Ogden représentent, aux yeux de l'auteur du *Tractatus*, « un cas exemplaire de confusion de la philosophie et de la psychologie⁵² ». Au contraire, Wittgenstein s'efforce de montrer que la psychologie empêche de définir clairement les lois qui régissent la signification. L'« intériorité » n'est pas une absurdité, ce n'est pas une « fiction ». Toutefois, sa définition, – qui ne peut se détacher de celle de l'« extériorité » – son concept, ne sont pas clairs. C'est justement l'« expérience de la signification » qui devrait permettre de donner des « critères » pour distinguer l'intériorité. Ce qui fait que les mots ne sont pas substituables les uns aux autres est que le sens est immanent au mot. Autrement dit, le sens d'un mot n'est pas perçu en passant par l'expérience, par le ressenti, il découle du caractère immédiat de l'expression :

Le fait qu'on ne puisse dissocier l'expression de ce qu'elle exprime est lié au fait qu'elle *partage* avec ce qu'elle exprime la même *propriété*, propriété qu'elle *possède*. C'est également pourquoi la compréhension n'implique pas une identification telle que soit nécessairement ressenti *ce qui* est ainsi exprimé ou s'exprime⁵³.

Si donc l'intériorité est « expression » pour Wittgenstein, celle-ci ne laisse aucune place à l'ineffable⁵⁴.

Au contraire, ce qui touche et attire également dans le monologue de Molly Bloom, n'est pas seulement le fait que ce personnage réussit à « se construire entièrement en disant », comme le rappelle Jean-Michel Rabaté, puisqu'« il n'y a pratiquement pas d'action dans cet épisode⁵⁵ » – ce qui vient appuyer la thèse de Wittgenstein – c'est surtout que ce monologue, sensé mimer le mouvement intérieur de Molly, parvient aussi à dire que Molly est tout autre en elle-même. Nul besoin de définition et auto-définition à l'intérieur de la crypte du soi ; la circulation anti-systématique de sensations, images et pensées, qui font déjà signe vers le plurilinguisme de *Finnegans Wake*, finit par rejoindre l'objectif annoncé par William James « *the reinstatement of the vague and inarticulate to its proper place in our mental life*⁵⁶ ». L'écriture joycienne vise ainsi l'exploration des limites que toute langue oppose à l'expression littéraire. Le livre, inévitablement voué à perdre son contact avec le monde, sublime son essence langagière. L'homme intuitif, écrit Nietzsche Dans *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, « avec un plaisir de créateur, [...] jette les métaphores pêle-mêle et déplace les bornes de l'abstraction au point qu'il désigne le fleuve comme le chemin mouvant qui porte l'homme là où il se rend d'ordinaire⁵⁷ ».

51 Ludwig Wittgenstein, *Remarques philosophiques*, tr. de J. Fauve, Paris, Gallimard, 1975, p. 235.

52 Jean-Pierre Cometti, *Ludwig Wittgenstein et la philosophie de la psychologie*, op. cit., p. 73.

53 *Ibid.*, p. 179, note n° 2.

54 Cf. *Ibid.*, p. 90.

55 Jean-Michel Rabaté, *XVIII. Pénélope. Notice*, op. cit., p. 1817.

56 William James, *Psychology: The Briefer Course*, op. cit., p. 32.

57 Friedrich Nietzsche, « Vérité et mensonge au sens extra-moral », in *Œuvres philosophiques complètes. I** Écrits posthumes 1870-1873*, textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari, traduits de l'allemand par Jean-Louis Backès, Michel Harr et Marc B. de Launay, Paris, Gallimard, 1975, p. 288-289.

Après avoir écrit toute la journée, raconte Eugène Jolas, Joyce se rendait quotidiennement à la gare de Zurich pour attendre l'Orient express et écouter le bruit de ses passagers pendant dix minutes :

Aussitôt le train entré en gare, il se précipitait sur le wagon le plus proche pour observer les inscriptions en français, allemand et yougoslave, promenant ses doigts sensibles sur les lettres en métal, en relief, pour compenser sa mauvaise vue. Alors il me posait des questions au sujet des personnes qui montaient ou descendaient du train, il écoutait leurs conversations. En de tels moments son oreille si fine à toutes les nuances dialectales allemande était surprenante. Quand le train reprenait sa route dans la nuit généralement brumeuse, il se tenait sur le quai, chapeau à la main, comme s'il était venu souhaiter bon voyage à un ami cher⁵⁸.

58 Eugène Jolas, *Sur Joyce*, Paris, Plon, 1990, p. 66.

Table des matières

Francesca MANZARI et Fridrun RINNER Préface	5
Pensées de la traduction	15
Philippe MARTY La danse des versions. Au pays de l'original : <i>Ausland</i>	17
Evelyne DUECK « Sourcier, cibliste. Sourbliste ? Circier ? » L'intraduisible et l'Autre du poème. L'exemple du préfixe "zu" chez Paul Celan	25
Marcelo Jacques DE MORAES Le traducteur et ses affects	37
Nicolas CAVAILLÈS L'œuvre coloniale Traduire l'autre de l'autre, avec Deleuze et Hallé	49
Samantha FAUBERT La traduction : au cœur du processus littéraire	55
Isabelle OST Poétique et stratégie de « l'autotraduction » de Samuel Beckett : enjeux pour une théorie du traduire	63
Francesca MANZARI Écriture joycienne : du même au soi en passant par l'Autre	71
David MARTENS Invocations de l'autre. Éléments pour une poétique de la fausse traduction	83
Charles ZAREMBA Traduire les jeux de langage constitutifs du récit	95
Magdalena NOWOTNA Traduire l'étrangeté d'une métaphore dans l'œuvre de Miron Białoszewski, poète polonais	101
Le traducteur ré-écrivain	113
Émilie AUDIGIER Dialogue des traductions françaises de Machado de Assis	115

Julien MILLY

Mathieu DOSSE La traduction, une lecture comme une autre ?	123
Enilce ALBERGARIA ROCHA Le lecteur-traducteur et le post-colonialisme. Les récurrences linguistiques en dé-, des- et dis- dans le roman <i>La Case du commandeur</i> d'Édouard Glissant	135
Marie-Hélène TORRES Littérature française traduite au Brésil : la représentation de l'autre	147
Magali JEANNIN CORBIN Jacques Gohory traducteur des <i>Amadis</i> ou l'annexion de l'altérité	155
Claire PLACIAL « Je suis la rose de Saron, le muguet de vallées ». Végétation et toponymes : les traducteurs du <i>Cantique des cantiques</i> à l'épreuve de l'altérité	163
Selami VARLIK Le Coran et la question de la traduction humaine d'une parole divine	175
Katrien LIEVOIS Au service de l'Étranger ? Les traductions néerlandaises de <i>La Chute</i> d'Albert Camus	187
Le traducteur écrivain	199
Chiara MONTINI La traduction du <i>Procès</i> de Kafka par Primo Levi : un conflit entre le même et l'autre	201
Pauline GALLI Paul Valéry traducteur de Virgile : des rapports entre poésie et traduction...	209
Victor MARTINEZ Traduction et extériorité : Hopkins en Du Bouchet	215
Maxime DURISOTTI Yves Bonnefoy traducteur de Keats : d'une finitude à l'autre	227
Izabela GUIMARÃES GUERRA LEAL Herberto Helder : l'innocence et le libertinage du traducteur	237
La traduction intersémiotique	243
Marion LAFOUGE De la transposition à l'annotation : Chastellux traducteur du <i>Saggio sopra l'opera per musica</i> d'Algarotti	245
Ghada GHATWARY Interprétation d'un dispositif <i>lisuel</i> de Denis Roche	261
Julien MILLY Décadrages et expériences de la chute chez Fassbinder. De la traduction à l'interprétation du soi (<i>Les Larmes amères de Petra von Kant</i>)	281