

Brouillons d'un baiser. Premiers pas vers Finnegans Wake de James Joyce

Ginette Michaud

Stigmat-machine : altérisation et racisation par le haut
Number 252, Spring 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/77998ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Michaud, G. (2015). Review of [*Brouillons d'un baiser. Premiers pas vers Finnegans Wake* de James Joyce]. *Spirale*, (252), 57–58.

Finnegans Wake, kiss & counterkiss

PAR GINETTE MICHAUD

BROUILLONS D'UN BAISER. PREMIER PAS VERS FINNEGANS WAKE DE JAMES JOYCE

Réunis et présentés par Daniel Ferrer

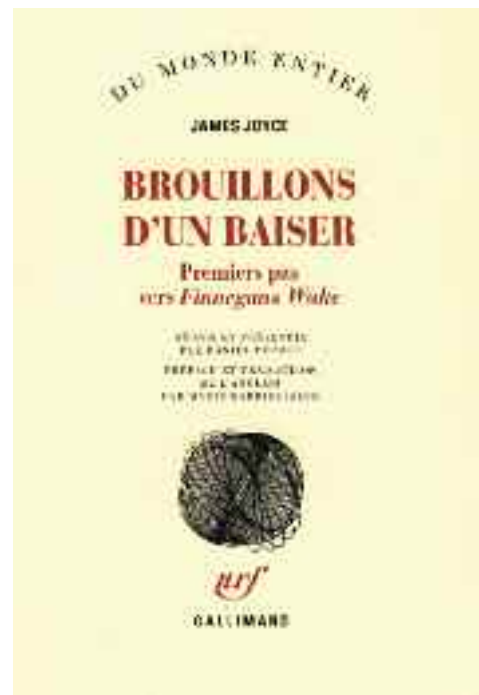
Préface et traduction de l'anglais par Marie Darrieussecq

Gallimard, « Du monde entier », 133 p.

Dans ce petit livre réjouissant – oui, on se réjouit toujours d'avoir des nouvelles de Joyce! –, Daniel Ferrer, éditeur et généticien hors pair de l'œuvre de l'écrivain, et Marie Darrieussecq, la romancière qui signe ici la traduction inspirée de ces cinq fragments, nous donnent à lire le « chaînon manquant » entre *Ulysse* et *Finnegans Wake*. Ces quelques feuillets, égarés jusqu'à récemment, permettent en effet de saisir rien de moins que le saut quantique reliant et séparant à la fois ces deux œuvres indépassables, qui restent « à la littérature ce que la vitesse de la lumière est au monde physique », selon l'analogie bien connue réitérée dans la préface (Marie Darrieussecq note d'ailleurs de manière amusante que Joyce, aussi réputé illisible soit-il, dépasse de loin, avec ses soixante-huit millions d'entrées sur Google, Shakespeare [quarante-huit millions seulement!] et qu'il en a deux fois plus qu'Elvis, dix fois plus que Picasso et douze fois plus que Beckett). La romancière souligne à quel point Joyce a, bien avant l'ère multimédia, anticipé la création des liens hypertextes où les mots et la syntaxe aiguillent une multitude de trajets. *Ulysse* et encore davantage la version nocturne de *Finnegans Wake* sont des livres circulaires où, par un « *commode vice de recirculation* » (le mot est de Deleuze), des liens nous sont sans arrêt proposés « *sur lesquels le cerveau clique – ou pas. On lit ou ne lit pas Finnegans Wake, et si on le lit, on continue sans doute à ne pas le lire : on le rêve, on le dérive, on en est comme vidé. Le livre se creuse en nous; puis, sur un nouveau clic, tout nous revient avec une référence qu'on attrape, avec un mot qui nous*

parle, une histoire qui s'ébauche, qui revient, qui résonne ».

Livres circulaires donc, faits pour être relus, et où il ne faut peut-être pas entrer par la porte principale, mais par une voie latérale, au milieu, ou n'importe où. Et pourquoi pas par la petite bouche, comme cette scène du baiser le met remarquablement en scène en marquant, *osculum* par excellence, une ouverture privilégiée? Ces brouillons inédits dont la Bibliothèque nationale d'Irlande a fait l'acquisition en 2006 ne peuvent certes prétendre au statut de « *textes faisant partie de l'œuvre de Joyce* », comme le rappelle à juste titre l'éditeur. Ni complètement dehors ni parfaitement dedans, ils restent dans l'entre-deux, au point de jonction, de transition de deux œuvres, de deux esthétiques aussi différentes que le jour (*Ulysse*) et la nuit (*Finnegans Wake*). Ces formes encore flottantes, ce sont précisément leur inachèvement, leur germination, leur caractère d'ébauche même qui retiennent l'attention en donnant accès à l'énergie, au dess(e)in naissant qui s'insinue entre les lignes, jet d'une pensée de la langue qui commence à s'y dévider et à s'y tendre. Ces cinq esquisses sont présentées ici dans les règles de l'art par Daniel Ferrer, qui en commente tous les aspects génétiques et potentialités stylistiques pertinents, avant que Joyce en intègre



certaines beaucoup plus tard, en 1938, radicalement transformées et presque méconnaissables, dans le quatrième chapitre du livre II de *Finnegans Wake*.

COMMENCER, ENCORE

Ces feuillets (certains sont dictés à Nora par Joyce, qui souffre alors d'une conjonctivite aiguë) permettent ainsi de voir comment l'écrivain a réussi à se relancer après *Ulysse*. Et le défi était de taille même pour lui, car après avoir mené à terme en 1922 ce projet démesuré, comment encore

inventer ? Si, comme le note Marie Darrieussecq, « *on ne peut pas écrire et ignorer Joyce. On ne peut pas non plus écrire et rester avec lui. C'est aussi simple et difficile que ça* », le dilemme qui frappe les successeurs de Joyce ne l'épargne pas davantage. Comment se soustraire à une dette aussi écrasante si, comme le remarque T. S. Eliot non sans méchanceté envieuse, « *il ne restait à Joyce plus rien sur quoi écrire un autre livre* » après *Ulysse*, tour de force accompli à quarante ans ? Il lui fallait pourtant défier ses propres attentes et « *créer quelque chose de totalement nouveau* » : il semble que Joyce ait trouvé son élan en reculant en quelque sorte, comme il l'avait d'ailleurs fait en d'autres moments cruciaux de son œuvre, « *cannibalis[ant]* » Stephen le Héros pour écrire le *Portrait de l'artiste en jeune homme*, le « *prolong[ant]* » et le combinant avec *Dublinois* afin d'amorcer la rédaction d'*Ulysse*. Cette fois encore, Joyce procède donc, d'une certaine manière, par rétrocession en s'appuyant dans l'écriture de ces brouillons sur des épisodes d'*Ulysse* (« *Nausicaa* » et « *Circé* », notamment), adoptant un style qui parodie la veine lyrique et sa grandiloquence niaise.

Mais il se fia aussi, comme il aimait à le faire, au hasard, qui lui mit entre les mains, en octobre 1922, un numéro de la revue *Criterion* qui allait lui offrir le point de départ pour une œuvre d'une complexité sans pareille. Aux côtés d'un texte de Larbaud sur *Ulysse* et de *The Waste Land* d'Eliot, figurait un article de Thomas Sturge Moore intitulé « *The Story of Tristram and Isolde in Modern Poetry* ». C'est cet article assez insignifiant (en comparaison des autres textes du numéro) qui intéresse Joyce : il prend force notes et s'en sert, en mars 1923, « *comme un maçon utilise des briques* » ou un « *mosaïste* » les tessons qu'il incorpore dans sa fresque après les avoir retailés, selon l'image suggestive de Daniel Ferrer. Joyce tire donc de ses notes de « *petites vignettes* » consacrées, d'une part, au baiser de Tristan et Iseult et aux rituels purificateurs de saint Kevin, d'autre part, à l'enfance d'Iseult, « *l'amoureuse hyperbolique* », et à celle de Kevin, « *le futur saint misogynne* », qu'il conçoit comme des pendants symétriques. Un cinquième fragment constitue la première version de « *Mamalujo* » (figure composite de Matthieu, Marc, Luc et Jean) : ces quatre voyeurs séniles sont les témoins libidineux du baiser et se feront les hérauts de sa

renommée retentissante (ces vieillards représentent à la fois les quatre Vagues de l'Irlande, ses historiens-annalistes, les évangélistes et des compagnons de beuveries), ils deviendront une composante majeure de l'œuvre à venir. En revanche, Joyce abandonnera les deux vignettes sur la jeunesse d'Iseult et de Kevin ; il conservera les deux autres où le baiser joue « *un rôle décisif pour la mise en route de Finnegans Wake* ».

PARA-ÔDÉ ET CONTRE-CHANT : LE MYTHE COMME ON NE L'A JAMAIS ENTENDU

Avec Tristan et Iseult, Joyce retrouve en quelque sorte des plis littéraires et mythologiques qu'il connaît bien – le versant irlandais de la légende médiévale, son approche de l'universel puisé dans le particulier ou le local, la « *modernisation* » d'un mythe, le motif de l'adultère et de la trahison dont il a déjà traité dans *Ulysse* et *Les exilés* –, tous éléments qui vont lui permettre de faire son lit. Ces saynètes sont marquées sur le plan stylistique par « *un comique grinçant, parfois potache ou même enfantin* » où, faisant fond sur le style grotesque, déplorable et trivial, de la rencontre entre Bloom et Gerty McDowell, Joyce va charger le trait et accentuer encore les ruptures de ton : Iseult est une fausse ingénue et prend l'initiative érotique (« *Par élévation de paupières qu'elle lui adressa insinua désiration de sa déclaration* »), déclarant sa satisfaction après l'étreinte en ces termes choisis : « *— I'm real glad to have met you, Tris, you fascinator, you ! she said, awfully bucked by the gratifying experience.* » Tristan, pâle comme tous les héros romantiques, est en fait « *sodavisaged* » (« *une tête de bicarbonate* »), « *martyr de l'indigestion* » et « *enclin aux hémorroïdes* » ; s'il déclame un poème de belle facture (tiré de *Pomes Penyeach* que Joyce lui met d'abord dans la bouche, mais retirera ensuite du manuscrit, l'écart étant décidément trop grand entre sa bouche et la sienne), il est doté d'une voix nasale et parle le nez bouché après le fameux baiser. Les deux amoureux se tacent d'ailleurs d'insultes pour attiser leurs ardeurs et s'appellent au moment fatidique par lapsus réciproque d'un autre prénom, Daniel et Henriette, comme pour moquer les deux amoureux de Shakespeare et son célèbre « *What's in a name?* », à moins que, plus sérieusement, le baiser ne leur fasse perdre tête et

identité, en trahissant l'infinie chaîne de substitutions des entrebaiseurs qui s'emmêlent. C'est que Joyce ne fait pas seulement fond sur la version médiévale de la légende revisitée (en insistant sur des origines celtiques beaucoup plus archaïques) mais également sur Wagner et les lettres au style ampoulé qu'il adressait à Mathilde Wesendonck (l'« *Isolde* » de Joyce emprunte d'ailleurs toujours en anglais la forme allemande).

« OSCULUM CUM BASIO NECNON SUAVIOQUE »

Joyce avait ajouté cette ligne sur le manuscrit au sujet des trois types de baisers (il la reprendra dans *Scribbledehobble*) que distingue le latin : « *sur la joue (osculum), sur la bouche (basium), avec la langue (suavium)* ». C'est bien entendu cette troisième forme qui est exemplairement performée dans ces fragments où il n'est question que de cela, la langue, de ce qui lui arrive quand elle ne se contient plus, de ce qu'il lui fait, lui, Joyce, avec ses syllabes agglutinées et ses synopes haletantes, ses pâtes de mots avalés (le « *paternoster de cinq secondes* » d'Iseult enfant est à cet égard un délice), ses calembours et mots-valises, la mettant dans tous ses états, sens dessus dessous, archaïsmes réveillés, expérimentations *gynelexicales*, oralité pulpeuse, codes retroussés, du sexuel partout, et là où on ne l'attend pas : « *When he had shut his duckhouse the vivid girl reunited milkymouthily his her and their disunited lips and quick as greased lightning the Breton Champion drove the advance messenger of love with one virile tonguethrust past the double line of ivoryclad forwards fullback rightjingbangshot into the goal of her gullet.* » (« *Quand il eut clos son clabec la vive fille réunifia lacteusebouchement la sienne et la sienne et leurs lèvres désunies et le champion breton aussi vif qu'un éclair huilé poussa son émissaire d'un viril coup de langue au-delà de la double ligne d'avants et d'arrière facétés d'ivoire pleinlemilleboum dans le goulet de son gosier.* ») Lire en bi-langue, c'est, yes, yes, doubler le plaisir, car une bouche, ce n'est pas seulement fait pour manger, parler (« *relax [...] the instrument of rational speech from the procathebral of amorous seductiveness* »), mais pour s'ouvrir, sourire et se fendre d'un grand rire, « *Oyez, Ô oyez* » ! ⊥